

UN PRESENTE NÁUFRAGO

Análisis fílmico de “El ventre del mar” (Agustí Villaronga, 2021)

Joan Maura García

Trabajo de Fin de Máster

Dirección: Joan Miquel Gual Bergas

Máster en Humanidades: Arte, Literatura
y Cultura contemporáneas. UOC

Julio 2022

Resumen

Este Trabajo de Fin de Máster tiene por objeto analizar la película de Agustí Villaronga titulada “El ventre del mar” desde un punto de vista filosófico, visual y narrativo que permita hablar del pasado mediante el estudio de las herramientas artísticas que el autor emplea para, con un conflicto acontecido en el siglo XIX, dialogar con el presente y el estado de la condición humana. De este modo, “El ventre del mar” sigue la estela del autor en relación con lo oprimido y silenciado, naufragando en distintos estadios mentales que convierten al ser humano en un ente despojado de moralidades y éticas que enfrenta su condición contra la adversidad. Así, esta investigación busca abordar la firma autoral de Villaronga y establecer “El ventre del mar” como un punto de inflexión en su huella cinematográfica que permite navegar entre las obsesiones artísticas y cuestiones de estilo que conforman la obra completa del autor balear.

Palabras clave

Teatro, condición humana, verdad, naufragio, violencia

Índice

1. Introducción	5
1.1. El mar recuerda el nombre de sus ahogados	5
1.2. Preguntas de investigación y justificación	6
2. Hipótesis y objetivos	7
3. Metodología	8
3.1. Análisis fílmico y <i>decoupage</i>	9
4. Marco teórico	14
4.1. Cine de autor y huella de Villaronga	14
4.2. La firma oprimida de Villaronga	16
4.3. Diálogos entre el pasado y el presente	17
4.4. El océano de la condición humana	21
4.5. <i>Nuda vida</i> . El despojo del ser	25
5. Análisis de “El ventre del mar”	28
5.1. El ventre del mar	28
5.2. Aproximación a la obra de Alessandro Baricco	29
5.3. Una luz que escribe	31
5.4. Bajo el mar	33
5.5. El cine como abstracción teatral	35
5.6. Noche y niebla. Mar y muerte	38
5.7. El naufragio y la verdad	40
5.8. Imaginario visual: de lo pictórico a lo cinematográfico	46
6. Conclusiones	53
7. Bibliografía y filmografía	55
8. Anexos	58

*Cuando se hundieron las formas puras
Bajo el cri cri de las margaritas,
Comprendí que me habían asesinado.
Recorrieron los cafés y los cementerios y las iglesias,
Abrieron los toneles y los armarios,
Destrozaron tres esqueletos para arrancar sus dientes de oro.
Ya no me encontraron.
¿No me encontraron?
No. No me encontraron.
Pero se supo que la sexta luna huyó torrente arriba,
Y que el mar recordó ¡De pronto!
Los nombres de todos sus ahogados*

Fragmento de *Fábula y rueda de los tres amigos* de "Poeta en Nueva York" (1929-1930), recogido en
Federico García Lorca, Poesía completa

1. Introducción

1.1. El mar recuerda el nombre de sus ahogados

El naufrago, condenado a la supervivencia desesperada de vagar en el océano, adquiere una conciencia mayor que el propio mar. Conoce el miedo y lo adhiere a su identidad y acepta la muerte sin contemplaciones, inseguridades o moralidades. El naufrago es, en sí mismo, un nuevo hombre más grande que su enemigo -la mar- un ente que mata inconscientemente a quien está en su superficie mediante la desesperación, la angustia y la guerra contra la desesperanza.

Tener la conciencia y certeza de morir engrandece al hombre y le obliga a tergiversar su identidad, sea cual sea su cultura u origen, encaminándola hacia la biología básica animal; la de sobrevivir a todo coste, sin importar las consecuencias. No hay razas, ni interpretaciones sociales o históricas. Solo hay un motivo, sin banderas ni ideologías. Morir o seguir vivo.

Esta es sin duda una de las premisas de “El ventre del mar”, junto con la poética de la muerte y la anulabilidad de la conciencia, del criterio de lo correcto o lo inmoral y la práctica de la locura frente al olvido de la cordura. Todo ello conforma una espiral emocional y existencial que niebla la identidad de todo ser humano e incluso le adhiere una atemporalidad, una de las cuestiones más relevantes de esta investigación y sin duda uno de los puntos que más interés suscita. Es decir, la capacidad de vernos reflejados en nuestra especie únicamente en las situaciones de adversidad extrema.

La firma de Villaronga, desde sus inicios en el género dramático como en el de terror, gira alrededor de la condición humana, la relación que existe entre el ser y la religión o la espiritualidad, la confrontación entre política y sociedad y las voces silenciadas de la historia. Sin embargo, “El ventre del mar” abraza, de una forma más poética e incluso más cercana a la experimentación visual, lo universal en relación con esas obsesiones que tanto han acompañado al cineasta siendo este uno de los sujetos más interesantes de cara a la justificación de este trabajo de investigación y el porqué de la elección de esta película y su análisis. En ese miedo y en esa confrontación existe la motivación de este trabajo.

Por ello, tal vez la razón principal sea que, como en “El ventre del mar”, uno puede comprenderse a sí mismo cuando se enfrenta a ese reflejo ondulado que regala el mar. Un espejo que, como dijo el escritor Yasmina Khadra, “no sabe mentir”.

1.2. Preguntas de investigación y justificación

En este trabajo de investigación analizaremos la obra de Agustí Villaronga “El ventre del mar” y su relevancia en la actualidad social y política junto con el estudio de una serie de temas o sujetos clave que estructuran la narración y la esencia visual de la cinta que permiten englobarla en tres de los intereses más repetidos en la obra del autor: la religión, el ser y la violencia.

La intención concreta de la que nace este trabajo es la de conjugar, a través de una metodología analítica, todos los puntos claves de “El ventre del mar” como un puente idóneo para analizar la firma y el estilo de Villaronga junto con su espíritu crítico y de lucha social mediante el diálogo actual con los sucesos traumáticos acontecidos a lo largo de la historia. Por ello, la pregunta de investigación principal que guiará este trabajo de fin de máster es la siguiente:

¿Es “El ventre del mar” un mosaico de la obra de Villaronga?

Con la intención de poder ser capaces de contestarla, se han articulado diversas preguntas paralelas para así estructurar la investigación en el número máximo de cuestiones que enriquezcan la respuesta definitiva expuesta en la conclusión.

a) ¿Dialoga “El ventre de mar” con el pasado a modo de crítica con la actualidad política y social?

b) ¿La condición humana frente a la adversidad tiene una respuesta universal que, incluso con el paso del tiempo, no cambia?

c) ¿La religión infunde coraje o alimenta el miedo?

d) ¿Un naufragio es una guerra contra uno mismo?

e) ¿Es la firma de Villaronga más teatral que cinematográfica?

Bien es cierto que se trata de una serie de preguntas de cariz simbólico, incluso poético, que no buscan suscitar una claridad explícita sino más bien imbuir a la investigación un estilo vinculado con la esencia de Villaronga y así conectar este texto con la obra a analizar. Todas las cuestiones giran en torno a la narración del filme y sus pilares más relevantes durante su metraje, pero sin duda representan temas y sujetos de estudio que superan el espectro mismo de la película y por ello se convierten en agentes analizables de especial interés.

Al tratarse de un ensayo fílmico este trabajo de fin de máster no busca, bajo ningún concepto, impostar una verdad o imponer una objetividad a un objeto de estudio que requiere del motor de lo subjetivo para conseguir responder a la pregunta inicial de esta investigación. En este sentido, huelga remarcar que los recursos literarios, visuales, poéticos o filosóficos surgen de la interpretación del texto fílmico sugerido en “El ventre del mar”.

Sin embargo, y de cara al enriquecimiento de la investigación, en algún punto de este trabajo de fin de máster se contemplará la posibilidad de abordar ciertas secuencias de la película desde un punto de vista práctico más enfocado hacia la producción misma de la cinta y no tanto desde un punto de vista analítico, abandonando así toda posibilidad de sobreanalizar “El ventre del mar”.

2. Hipótesis y objetivos

Primeramente, antes de iniciar el recorrido de este proyecto de investigación y al terminar una introducción que sirve como puerta inicial a este viaje analítico, corresponde añadir y asentar una hipótesis de trabajo para apoyar este estudio en dos ejes fundamentales.

Por ello y mediante el desarrollo de la metodología que plantearemos a continuación junto con el pertinente marco teórico, se pretende englobar los aspectos más relevantes de este análisis, es decir, establecer un diálogo entre el presente y el pasado mediante un acontecimiento histórico ficcionado representado en “El ventre del mar” para con ello analizar la firma del autor Agustí Villaronga y poder así abordar el análisis fílmico posterior con la presencia de los factores que fundamentan su obra: la religión, el ser y la condición humana y la violencia.

Así la hipótesis que guiará la presente investigación será la siguiente:

“El ventre del mar” (Agustí Villaronga, 2021) como texto cinematográfico clave para el diálogo entre pasado y presente que representa un mosaico en la filmografía del autor balear.

A partir de esta información establecida como la base de esta investigación y con el objetivo de afirmarla y darle un soporte teórico y de análisis, en este trabajo se procederá a realizar, tras los respectivos puntos esenciales en cualquier investigación académica, un estudio de las claves más relevantes para comprender la firma y estilo de la obra de Villaronga junto con su búsqueda constante por la justicia social y la defensa de los oprimidos a lo largo de la historia.

Seguido de una serie de capítulos esenciales para asimilar qué mueve las historias de Villaronga y más específicamente, el motor narrativo de “El ventre del mar” para, posteriormente, abordar dicha obra cinematográfica desde los puntos más relevantes para su comprensión y análisis navegando entre el estudio teatral, pictórico y visual y así asentar la hipótesis planteada.

3. Metodología

Nuestra aproximación a la obra de Villaronga a través de “El ventre del mar” para el presente trabajo de fin de máster será acometida a partir de una doble vertiente. En primer lugar, se realizará un marco teórico que contextualizará la filmografía de Villaronga desde un punto de vista relacionado con cuestiones de estilo, la narración o las obsesiones del autor culminando en el tema más relevante de cara a esta investigación, es decir, la representación de lo oprimido en la historia y todo lo que conlleva más la condición del hombre enfrentado a la adversidad. Para ello, sustentaremos la parte analítica para comprender la huella del autor con el libro publicado por ediciones Akal titulado *Agustí Villaronga* (Pilar Pedraza, 2007) de cara a la contextualización breve del autor.

En ese sentido, y para ir encauzando la investigación hacia “El ventre del mar”, estableceremos una conexión entre el presente y el pasado de la película para enmarcar un diálogo de tiempos distintos subrayando la intención crítica del autor utilizando como puente para ello el libro *Sobre el concepto de la historia* (Benjamin, 1940) y así remarcar la idea actual del mar mediterráneo como cementerio e imagen del fracaso de la vieja Europa, algo sin duda latente en la cinta de Villaronga.

Siguiendo en esta vertiente teórica, para hablar de los agentes humanos que intervienen en la película y la evolución de su condición llevaremos a cabo un acercamiento a *Homo Sacer: El poder soberano y la nuda vida* (Giorgio Agamben, 1942) y las respectivas reediciones y revisitas de distintos autores para abordar con coherencia y concreción los aspectos más cercanos a la película a analizar.

Con la historia por un lado y la evolución de ser humano frente a adversidad por otro, en esta vertiente de la investigación -de cara al marco teórico- añadiremos cuestiones más vinculadas con el existencialismo de Camus, presente en obras como *El mito de Sísifo* (1942) o *El primer hombre* (1994) para estructurar las inquietudes de los dos personajes protagonistas de la película y su posterior evolución hacia la devoción y la religiosidad extrema por un lado o la pasión ciega por la resolución definitiva que supone dejarse morir o asesinar.

Con ello, y haciendo alusión a una figura mitológica y bíblica, estableceríamos una relación entre la idea de *nuda vida* de Agamben, la aceptación y rebeldía de Camus y la expuesta en *Leviatán* (Thomas Hobbes, 1651) para abordar la distinción de poder entre iguales, la autoridad religiosa, las leyes naturales y su posterior quiebro frente a la adversidad y la posición del ser humano como su peor enemigo.

De este modo, bajo la sombra de estos textos y su contenido, la obra de Villaronga tiene -a priori- como mayor enemigo la mar, sin embargo, esta estructuración permitirá comprender, junto con la narrativa e interpretaciones de los protagonistas de la película, la infinidad de capas y lecturas que adquiere un elemento tan natural como este.

3.1. Análisis fílmico y *decoupage*

La otra parte del trabajo está enfocada en la comprensión y el análisis del filme principal utilizado como objeto de estudio, “El ventre del mar”, para investigar, desde una perspectiva más pormenorizada que incluye referencias visuales, pictóricas y literarias, las claves del autor y la obra original trasladada al filme en particular para así asentar una respuesta a las preguntas e hipótesis iniciales. Dicha parte analítica estará estructurada siguiendo la metodología de análisis fílmico de cariz semiótico-estructuralista defendido por *Una propuesta metodológica para el análisis del texto fílmico* del Dr. Francisco Javier Gómez Tarín y Dr. Javier Marzal Felic.

“Desde cualquier perspectiva que se aborde el análisis fílmico, casi todos los planteamientos teóricos coinciden en que siempre habrá de darse una doble tarea: 1) descomponer el filme en sus elementos constituyentes (deconstruir = describir) y 2) establecer relaciones entre tales elementos para comprender y explicar los mecanismos que les permiten constituir un “todo significativo” (reconstruir = interpretar). Es por ello por lo que, en nuestro anterior acercamiento taxonómico, separábamos entre elementos objetivos, no objetivos y subjetivos; su interrelación hace posible el análisis, pero no es posible –ni aceptable- llevar a cabo una interpretación sin antes contar con una detallada descripción de cada uno de los parámetros objetivables.” (Gómez Tarín, 2006: 3)

Esta parte analítica del filme de Villaronga irá acompañada de ciertas peculiaridades más vinculadas a la atmósfera externa del filme recorriendo así un mapa por las diversas características más estrechas al carácter cutáneo de la cinta, los recursos narrativos, las virtudes técnicas o los datos más vinculados a la creación artística por parte de los actores, la escenografía o el proceso creativo de adaptación. Todo ello con la intención de constituir “el todo significativo” a través del análisis de la cinta.

Esta deconstrucción del texto fílmico seguirá los patrones metodológicos que conforman la Colección de *Guías para ver y analizar Cine* editada por Nau Llibres y que viene publicándose desde hace más de una década como referencia al estudio monográfico de películas atendiendo a sus principales particularidades narrativas, formales, estéticas y temáticas.

Siguiendo con los aspectos vinculados al análisis de la cinta del autor balear, también se llevará a cabo un *découpage* de la misma para así cubrir todas las formas posibles del estudio fílmico. Se trata de una terminología cuya definición es la siguiente.

“Un *découpage* o deconstrucción/decodificación de planos es la división de un texto audiovisual en los mínimos elementos con significancia, esto es, la división en los distintos planos que lo integran. Es una tarea fundamental a la hora de estudiar fotograma a fotograma la estructura morfosintáctica de un texto audiovisual y su correcta realización permite al analista abordar una siguiente fase de interpretación y valoración crítica de los mensajes presentes y latentes, denotación y connotación, detectando y analizando los recursos formales, expresivos y narrativos a través de los cuales se enuncia un determinado texto. La captura de fotogramas parece el método más aconsejable para realizar este trabajo con audiovisuales.” (Bort, 2012:505)

Con ello, se pretenden llevar a cabo una descomposición fotograma a fotograma de dicha secuencia inicial del filme, que en el caso de la película Agustí Villaronga tiene una duración en el código de tiempo de un total de dos minutos y cuarenta segundos. El objetivo principal por el que se lleva a cabo esta deconstrucción narrativa es la de encontrar una serie de características, comprendidas en dicho minutaje, que nos permitan aglomerar, en su totalidad, la esencia del filme.

Es decir, el camino que seguirá su narración y, en última instancia –y más presente en este caso- la crítica social de la cinta con la situación actual en el Mediterráneo relacionada con la crisis de los refugiados, entre otros aspectos.

“Un *découpage* tan detallado permite empezar a establecer elementos de relación entre los distintos parámetros [...] permite descomponer el texto audiovisual en la unidad mínima estática (el fotograma) y dinámica (el plano). Este tipo de análisis implica una doble tarea, ya que primero hay que descomponer el film en sus elementos constituyentes (deconstruir = describir) y después hay que establecer relaciones entre tales elementos para comprender y explicar los mecanismos que les permiten constituir un todo signifiante (reconstruir = interpretar) (Marzal y Gómez Tarín, 2007: 35). De esta forma, el análisis textual permite interpretar el texto sobre la base de unos parámetros más o menos objetivables acerca de las preocupaciones que nos ocupan (Martín Núñez, 2009a: 238).” (Bort, 2012:55)

Un mapa dibujado con una serie de tablas visuales que entremezclan fotogramas y descripciones pormenorizadas de cada una de dichas imágenes para así secuenciar el inicio por partes y contemplar los primeros pasos de la cinta en un correcto orden cronológico y ordenado para, posteriormente, proseguir con el análisis del filme tal y como sucederá en la presente investigación. Un análisis que, en su forma natural, es “un mismo texto con incontables interpretaciones: no tiene una interpretación correcta” (Nietzsche, 1988: 179).

Una vez enmarcado este apartado del texto que proseguirá de cara al análisis tanto desde un punto de vista cinematográfico como referencial, hablamos ahora del apartado que repercute directamente en el análisis de la película para así justificar la comprensión del modelo de análisis que vamos a llevar a cabo durante las siguientes páginas no sin antes comprender exactamente a qué nos referimos cuando hablamos de análisis.

“Podemos definir el análisis como un conjunto de operaciones aplicadas sobre un objeto determinado y consistente en su descomposición y en su sucesiva recomposición, con el fin de identificar mejor los componentes, la arquitectura, los movimientos, la dinámica, etc.: en una palabra, los principios de la construcción y el funcionamiento.” (Casetti, Di Chio, 2007, p. 17)

Al enfrentarnos a un análisis, la subjetividad ahonda gran parte de la escritura descriptiva y analítica, sin embargo, de cara a la descripción textual y fílmica del filme siempre se buscará un equilibrio entre la descripción objetiva y la utilización de ciertos adjetivos de cara a una mayor comprensión del análisis al que nos enfrentamos. Cada escritura analítica está atada a una comprensión de la realidad, en el caso del análisis que proseguirá, el filme estará descrito desde una perspectiva filosófica, vinculada incluso a lo religioso y a lo cruento del ser humano en situaciones donde los límites se superan.

De nuevo, una serie de descripciones que no buscan instaurar una verdad, más bien crear, con la mejor habilidad posible, un conjunto de descripciones que apoyen el mapa de Villaronga y sus métodos descriptivos cinematográficos. No se busca imponer una verdad, tan solo escribir un texto ilustrativo y descriptivo de una obra cinematográfica.

“La verdad es: Un ejército móvil de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en una palabra, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas, adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, a un pueblo le parecen fijas, canónicas, obligatorias: las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son, metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su imagen y que ahora ya no se consideran como monedas, sino como metal.” (Nietzsche, 1988: 45)

La suma textual crea un contenido filtrado por la subjetividad de cada lector, una idea que viaja entre la mente y el cuerpo y, que, en su finalidad, crea un significado. En el caso del análisis que llevaremos a cabo para definir las cualidades de “El ventre del mar” nos acogeremos al esquema académico definido por Gómez Tarín en *Una propuesta metodológica para el análisis del texto fílmico*, una imagen clara que ejemplifica el modelo utilizado para, mediante una enumeración textual, viajar por el filme y su contenido:

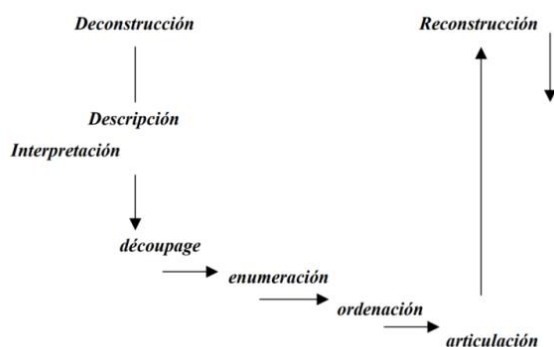


Figura 1. Imagen extraída del texto de Gómez Tarín, página 7.

Esta imagen define el modelo de análisis que construiremos para estudiar la obra en cuestión de Villaronga. Un esquema que nos permite, a grandes rasgos, adentrarnos en el contenido de la significación de la concatenación de las imágenes que componen la cinta para así crear una imagen subjetiva a partir de una escritura asentada en un marco teórico razonable. Se trata, por tanto, de una tarea dada desde el inicio de un análisis fílmico, aunque en este caso, dicho proceso sirva para justificar la hipótesis inicial mediante este análisis.

El análisis, por tanto, no deja de ser un ejercicio teórico y asentado mediante varios autores que estará en su forma final supeditado a la opinión subjetiva del lector o del espectador. Tal y como ocurre durante el visionado de un filme por parte de cualquier tipo de público. La audiencia modula un significado propio a partir del gusto personal y los efectos que ha tenido el metraje en su interior.

Sin embargo, todo ello no priva de mérito a los autores dedicados a la creación de dichos análisis cuyo máximo propósito es, mediante la llegada de dicha emoción a través del visionado de una imagen se cree un significado vinculado a los pilares fundamentales que hacen que una película exista en todo su ser y habite en cada uno de una forma concreta, pero con valores asentados en intenciones artísticas concebidas para remover conciencias.

“El espectador llega al film con esquemas que derivan, en parte, de la experiencia con normas extrínsecas. El observador aplica estos esquemas al film, emparejando las expectativas adecuadas de las normas con su realización dentro del film. Las mayores o menores desviaciones de estas normas sobresalen como prominentes...Finalmente, el espectador puede encontrar elementos destacados, los momentos en que el film diverge en cierto grado de las normas intrínsecas. En una especie de proceso de feedback, estas desviaciones pueden, entonces, compararse con las normas extrínsecas pertinentes. En el transcurso de este proceso, tanto las normas extrínsecas como las intrínsecas establecen paradigmas, o conjuntos generales de alternativas que forman la base de los esquemas, asunciones, inferencias e hipótesis del espectador.” (Bordwell, 1996: 153)

Se trata, ante todo, de un ejercicio vinculado directamente con la mirada del espectador y la educación de este para así dar lugar a una relación directa con aquello que se observa y el sentimiento que transmite y así crear un significado que pueda no coincidir con el del autor mismo, pero la interacción entre mirada y creación surge efecto de una forma u otra.

Por último, y de cara al enriquecimiento del estudio de “El ventre del mar”, se ha contado con el guion original de la película -además de la cinta completa- con las descripciones y diálogos originales del propio Villaronga para poder acercar el análisis hacia la veracidad del texto. Un contenido que forma parte del punto del análisis del filme y cuya presencia, fragmentada, representa la relación directa entre texto e imagen.

4. Marco teórico

4.1. Cine de autor y la huella de Villaronga

“El arte tiene el derecho fundamental a representar el mundo y su reverso, la piel dura que está en contacto con el exterior, y la piel blanda y sangrienta que limita con el cuerpo. Las principales películas de Villaronga son crueles y por ellas circula el mal, que se transmite a sus personajes sin menoscabo de su inocencia, por profunda que sea su pérdida en los infiernos y en los abismos del texto que habitan.” (Pedraza, 2007: 2)

Agustí Villaronga, nacido en Palma de Mallorca en el año 1953, tuvo una infancia marcada por la religión en lo educativo formándose en la escuela jesuita desde 1960 hasta 1970, año en el que decidió -con el apoyo familiar- establecerse en Barcelona, ciudad cambiante, de excitación, novedades y actividad artística donde pudo estudiar Historia del arte y trabajar en el mundo de la interpretación como actor.

Así, Villaronga, a una temprana edad, dio sus primeros pasos en universos pictóricos y teatrales que marcaron, de una forma u otra, los inicios cinematográficos que vendrían seis años más tarde, en 1986, con la realización de su primer largometraje, “Tras el cristal” (1986) que posicionó a Villaronga como un autor, con voz y estilo propio, dentro de un género que viajaba entre el terror, el thriller e incluso el gore. En definitiva, inclasificable. Por ello, la creación del balear queda asentada en las teorías autorales nacidas durante el movimiento cinematográfico francés de la *Nouvelle Vague* de finales de la década de los años cincuenta cuya máxima era reivindicar la firma, esa huella posada sobre la obra que no dejaba de ser la identidad del propio autor, es decir, el director.

“El cine de autor, en sentido estricto, habla del mundo con una voz fuertemente subjetiva, reconocible. Las películas son sus películas. El cine de Agustí Villaronga pertenece a esta modalidad. Como el de casi todos los grandes cineastas europeos, indaga y construye, y trata de expresar el resultado sin dejarse desviar por la aspereza o la amargura de éste, poniendo en escena su mundo con un estilo propio y reconocible.” (Pedraza, 2007:1)

El reverso del mundo y su cara oscura. La crueldad y la presencia del mal para la ruptura de la inocencia a una temprana edad. La respuesta del abismo al mirar directamente hacia su interior. Villaronga no solo se ha asentado en el panorama del cine de autor y español como un cineasta de personalidad firme sino también original, distintiva, incluso única en el horizonte artístico que rehúye de vivencias personales, dramas humanos o de identidad y viaja directamente hacia la raíz del mal para conocer el bien o rechazarlo.

Coagula la condición humana de miedos, inseguridades, reversos tenebrosos de la religión y de la locura. Todo ello para construir una serie de películas que la crítica, durante años, intentó clasificar en un género o en una forma de ver y comprender la realidad cuando, en el fondo, la filmografía de Villaronga transgrede esa norma o la tendencia a clasificar.

“Y si hay que caracterizarle como algo o por algo, nosotros somos partidarios de unir su arte a un adjetivo que emana de él y le hace, creemos, auténtica justicia: siniestro. No en el sentido peyorativo de macabro, sino en el freudiano que se refiere a la inquietante extrañeza, al retorno de lo reprimido.” (Pedraza, 2007: 15)

Lo siniestro, desde un punto de vista onírico del mundo lynchiano o más cercano hacia lo violento, lo macabro y lo difícil de Cronenberg. Todo ello conforma un ideario, un imaginario que construye con cada película el cineasta mallorquín desde sus inicios con “Tras el cristal”. Si bien es cierto que en esta investigación centraremos el análisis y el estudio pormenorizado en la obra “El ventre del mar”, es también necesario contextualizar la obra previa del autor para comprender cuáles son sus inquietudes tanto vitales como artísticas y cuál es su relación con el espectador.

En este sentido, el público, la audiencia, el oyente y, en primera estancia, el creador, son entes de consumo visual, artístico, literario, musical y de cualquier índole consumista y en cada una de dichas figuras habita, en su recuerdo, una imagen que recuerda, un círculo vicioso que se activa en el visionado de una nueva expresión que hace que la actividad visual se genere a partir del ejercicio de la mirada. En esa mirada reside la conexión entre autor y espectador o la diferencia entre comodidad y perturbación.

“La pretendida omnivigencia del espectador cinematográfico del cine clásico, al que la cámara no mirará jamás ni sorprenderá y a quien señalará como mirón, es una ilusión proporcionada y fomentada por el cine americano. En realidad, en el cine nuestra mirada no es libre. Prisionera de la cámara, el objeto de ésta se nos impone. Queremos ver, y vemos, pero no siempre vemos lo que queremos (...) Y no solo se nos impone el contenido de la mirada sino también el talante de ésta.” (Pedraza, 2007:42)

En ese “ver todas las cosas” a veces no querríamos ver nada como espectadores, pero uno de los factores más relevantes del cine es la simulación de la visión forzada de algo, es decir, el mirar obligado durante un espacio de tiempo dominado por un ente que no conocemos ni vemos, solo contemplamos su firma o huella en aquello que vemos en la pantalla -sea del tipo que sea-.

Mirar es un imperativo cinematográfico que, en las manos adecuadas, supone un viaje que rehúye de la comodidad como es el caso del manejo narrativo de Villaronga cuya representación del mal es “contagiosa, no como ideología sino como una enfermedad” (Pedraza, 2007:20) y se presenta en un mar textual y visual como misterio indescifrable “como un inmenso útero continente de todas las aguas” (Pedraza, 2007:21).

4.2. La firma oprimida de Villaronga

“Las películas de Villaronga no hablan de política ni de una guerra determinada, sino del mal y de su transmisión. Y no solo no son políticas, sino que, lejos de difundir posiciones éticas pretendidamente universales, mantienes una postura moral abierta y atenta, una mirada que no parpadea ante la ambigüedad, un dedo que no señala culpables sino solo participantes en una tragedia repetida y tal vez inevitable. Diversos participantes, por otro lado, cuya naturaleza y consistencia moral hacen que absorban el mal en distinta medida, pero sin que ninguno se salve de ser contaminado”. (Pedraza, 2007:18)

La contaminación de un mal inevitable. Desde las secuelas del nazismo en los mentores del horror y su herencia en la niñez de “Tras el cristal”, llevando más tarde la inocencia hacia la máxima crudeza y la relación de dos amantes hacia el odio y la autoflagelación más violenta en “El mar” (2000) o siguiendo por el terror rural y las secuelas del analfabetismo presentes en filmes como “9.99” (1998) hasta la guerra civil española y el proceso por el que pasaron oprimidos y opresores en sus éxitos posteriores como “Pa negre” (2010) o “Incerta Glòria” (2017).

Cuerpos rotos y almas perdidas, sin bandera ni ideologías. La desesperación y la vida en una misma moneda. La supervivencia constante en los conflictos inevitables de la historia de la humanidad que, con demasiada rapidez, dejamos que se repitan. La firma de Villaronga busca, desde la opresión, hablar de la muerte, la desazón, la angustia y la asfixia moral de la que nadie puede escapar cuando, en el miedo, llega un conflicto del que nadie ni nada puede huir. Un enfrentamiento moral, ético, político o marítimo. Todo conforma cuerpos enfermos, rotos. Personajes sin vida movidos por el odio, la rabia, el rencor y la pérdida de identidad.

“El cuerpo en la obra de Villaronga es frágil, continuamente amenazado, fácil de romper. La enfermedad empobrece los cuerpos, los adelgaza, pero no los transforma en otra cosa. Sus marcas no son signos de poder sino tatuajes para no olvidar el propio nombre y estigmas para recordar -perversamente- la pertenencia a algo trascendente”. (Pedraza, 2007:37)

Recordar el dolor causado y vivido. La obra de Villaronga no solo coexiste con las consecuencias violentas de un dolor previo sino la locura que supone convivir con éste durante el resto de los días. La carga moral y religiosa que representa en esos cuerpos rotos protagonistas de cada una de sus películas.

La no distinción clásica de bondad y maldad. “El bien y el mal como dos caras de una misma inocencia, la vida activa y la contemplativa, la agresividad sexual y la pasividad convertida en pasión, en santidad demoníaca, en inocencia asesina” (Pedraza, 2007:53). La cara oprimida del ser humano enfrentado a la adversidad más cruel y obscena.

“Una de las características más notables de la puesta en escena de Villaronga es la obscenidad - en el sentido de traer a escena lo que debe estar fuera- con que plantea la visión cercana de la violencia y de sus resultados. Pocos cineastas se han atrevido a tanto a la hora de mostrar el dolor de la víctima, especialmente de la víctima infantil, y en el frío ensañamiento del verdugo, ensimismado y como ajeno a su propia atrocidad”. (Pedraza, 2007:38)

Y en ese dolor de Villaronga habita la vida que nunca termina de atravesar el espejo, ese mar de mentiras y conflictos que ahoga constantemente al ser humano, condenado al sufrimiento, al naufragio moral y desamparado. Un cuerpo sin identidad que viaja entre disputas y enfrentamientos injustificables que ahogan todo futuro y condenan al eterno dolor -moral y religioso- que tanto lloran los personajes de las películas de Villaronga, una firma autoral cuya máxima es la arista, el corte recto y perfecto para separar dos caras de una figura humana y, a su vez, mostrarla como partes iguales de un todo que conforma, en última instancia, aquello que somos. Seres condenados a vagar hacia una orilla siniestra donde enfrentar los miedos o ahogarnos en el mar y convertir esos cuerpos obscenos en ruinas de piedra y arrecifes que desde la superficie nadie puede ver.

4.3. Diálogos entre el pasado y el presente

Tras conocer la obra de Villaronga desde un punto de vista narrativo y abordar sus inquietudes como artista cinematográfico, podemos llegar a la conclusión de que sin duda uno de los puntos más relevantes a la hora de distinguir una cinta de otra es la cuestión temporal, es decir, aquella relativa con la distancia establecida entre el tiempo presente de la obra y aquel que representa en ella formando así una imagen que viaja entre dos tiempos con la intención de relacionar, desde la actualidad, cuestiones fundamentales del pasado que repercuten directamente en la condición humana reciente.

En este sentido, el cineasta actúa como agente histórico, es decir, como modulador de realidades paralelas que viajan hacia un acontecimiento histórico para así posicionar la actualidad en esa imagen estática. Tal y como decía el cineasta Fernando Trueba “el cine es una fábrica de presente” y está dotada de una cierta atemporalidad que, en un escenario enmarcado por la cámara, permite la posibilidad de establecer ese diálogo entre los dos únicos tiempos que conocemos. Pasado y presente.

En este sentido, la obra que analizaremos más adelante - “El ventre del mar” -, tiene como punto de partida un juicio celebrado en relación con un accidente marítimo acaecido en el siglo XIX que terminó con la vida de un centenar de personas condenadas a la deriva y a la muerte. Así, Villaronga, establece con su obra un diálogo temporal para sacudir mentes y dibujar puentes que posicionen al hombre actual frente a una situación que en ningún caso le es ajena estableciendo así un paralelismo entre el naufragio y la Europa naufraga.

“Como dice Benjamin, hay que agarrar por los cuernos al presente para poder interrogar el pasado (Benjamin 1930, 259). Así pues, no se trata de averiguar lo que ese pasado «tiene que decirnos» (...) Esta entronización del presente como instancia que juzga al pasado se basa en una abstracción respecto a su propia constitución y en una ceguera frente las convulsiones que sacuden sus cimientos. Como si la engañosa imperturbabilidad garantizara una mirada limpia y objetiva sobre el pasado. Al contrario, son precisamente las sacudidas que en cada caso determinan el «ahora» las que sirven de puente y pueden generar conocimiento.” (Zamora y Maiso, 2021:13)

Para comprender a qué nos referimos con *diálogo*, debemos abordar el concepto desde el punto de vista expuesto por Benjamin en relación con el papel del presente a la hora de abordar el estudio histórico del pasado sin ejercer ningún tipo de superioridad moral o ética entorno a lo sucedido y tampoco tergiversando o cambiando la realidad queriendo así eliminar aquello que fuimos para intentar limpiar o renovar los cimientos de la sociedad actual. El ejercicio del *diálogo* entre tiempos busca, ante todo, una verdad.

“No se trata de exponer las obras [...] en el contexto de su época, sino de presentar en la época en la que surgieron la época que la conoce, esto es, la nuestra» (Benjamin 1931, 290). Importa, por tanto, comprender bien de qué hablamos cuando nos referimos al núcleo temporal de la verdad que «se encuentra al mismo tiempo en lo conocido y en el que conoce» (Benjamin 1982, 578 [744]). (Zamora, Maiso, 2021:13)

En ese viaje, de *conocer lo conocido* surge la posibilidad de abordar lo acontecido desde la fuente de información en busca de esa veracidad. Sin embargo, atendiendo a la firma de Villaronga en lo referente a lo oprimido, silenciado o vencido, podemos remarcar que, de un modo u otro, aquello con lo que dialogamos para conocer lo sucedido corresponde a los textos o escritos de los vencedores. El escenario, por tanto, se reduce a una perspectiva y la riqueza para sonsacar la verdad viene dada por las exposiciones de todos los agentes implicados en ella.

“La historia es patrimonio de quien la escribe, luego “jamás se da un documento cultural sin que lo sea al mismo tiempo de barbarie”, a saber, la cometida contra aquellos que no contaron para ella. A pesar de esto, y aunque resulte “más difícil honrar la memoria de los anónimos que la de los célebres”, el autor alemán considera imprescindible subvertir los –malos– hábitos historiográficos y detenerse, en lo tocante a la fotografía, en aparentes anécdotas o espurios usos sociales, en caracteres anómalos o en ese ser anónimo que desde el recuadro de la imagen sostiene aún la mirada pese al transcurso del tiempo.” (De Luelmo Jareño, 2007: 169)

La imagen del pasado tiende a buscar el diálogo con el presente para renovarse, trazar esos puentes comunicativos que conduzcan a la reflexión y a la comprensión para evitar el error o la repetición de la barbarie. En ese sentido, la figura de Villaronga -es decir, la del cineasta- adquiere una relación directa con el historiador y debe “vencer con todas sus fuerzas la corriente huracanada del progreso, debe detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado” (De Luelmo Jareño, 2007: 170), acudiendo a las voces calladas que tanto conectan con el imaginario del director balear.

Por ello, el diálogo establecido entre tiempos tiene como máxima revelar, tal y como ocurre con las intenciones autorales de Villaronga, esa verdad oculta de la historia. Aunque, por otra parte, la misma acción de *revelar* contemple también la posibilidad de ocultar siendo de especial relevancia la posibilidad que siempre queda latente en las imágenes del pasado que, de una forma u otra, buscan siempre resucitar.

“No existe un cierre de la historia ni es posible hacer callar a las huellas, porque, pese a la acción devastadora de quienes la vienen escribiendo, responsables de determinar qué ha de perdurar y qué no, es consciente de la existencia de datos insospechados, de intersticios en los cuales sigue vibrando una verdad pretérita, y es obligación del historiador saber extraer de las imágenes calladas ese núcleo aún intacto. Las huellas del pasado no son firmes y unívocas, como querrían los positivistas, sino que esperan siempre una lectura nueva que les devuelva el pulso vital que las originó” (De Luelmo Jareño, 2007: 169)

Una vez comprendido ese diálogo, conviene remarcar una idea presente en los textos expuestos y en la obra de Benjamin que también conecta en todos los sentidos con el séptimo arte, es decir, la *imagen revelada* y la mirada expuesta, herramientas que pertenecen en última estancia al cineasta.

“La “imagen revelada” sería el resultado de hacer al fin visible una preexistencia mediante una “micrología” o rescate de ciertos detalles que permanecían marginados tanto en el transcurso histórico como en las propias imágenes. Pero, como advierte Kofman, “pasar de la oscuridad a la luz no es reencontrar un sentido siempre latente, sino construir un sentido que nunca existió como tal” (De Luelmo Jareño, 2007: 172)

Sin embargo, tal y como ocurre con la producción cinematográfica y la ejecución misma del oficio, esa imagen revelada, resultado de una nueva mirada dialogada con el presente, corresponde a un “proceso psicoanalítico de “positivado” que en palabras de Sarah Kofman, permite que lo oscuro se vuelva claro” (De Luelmo Jareño, 2007: 171). Aun así, la aleatoriedad de significación no se contempla en este caso pues, de una forma u otra, la representación viene dada de un sentido que -en este caso el cineasta o historiador- no puede eliminarse, cambiarse o tergiversarse; correspondería, por tanto, a la *verdad*.

“La imagen no es portadora por sí sola de su sentido, ni puede el historiador conferirle uno por capricho, sino que el sentido real de cada imagen nace de una colisión entre ella misma, que viaja hacia nosotros desde el pasado, y la mirada que la lee en la actualidad, pues “el índice histórico de las imágenes no sólo dice a qué tiempo determinado pertenecen, dice sobre todo que sólo en un tiempo determinado alcanzan legibilidad”. Y la imagen dialéctica es, precisamente, esa configuración de sentido que surge del encuentro entre la imagen física, palpable, pretérita, y aquella que, situado en la punta temporal del presente, propone o cree leer el historiador. Por este motivo anota Benjamin que “la imagen dialéctica es un relámpago esférico, que atraviesa el horizonte entero de lo pretérito”. (De Luelmo Jareño, 2007: 172)

En este punto, tras definir *diálogo* temporal como buscador de esa verdad permanente en la *imagen* de la historia y el sentido de ésta de cara a la resurrección de un nuevo significado -anteriormente silenciado por el mito del progreso- toca esbozar de una forma clarividente uno de los términos más relevantes de esta investigación -en relación con la obra de Villaronga- y también con los textos expuestos hasta ahora en relación con el estudio de Benjamin. Hablamos de la *imagen dialéctica*, terminología que evoca, sin duda, a la función misma del cineasta y autor, o guionista, que revela mediante una nueva luz verdades ocultas cuya significación permanece, inquebrantable, a la imagen estática del pasado.

“Sólo cuando las fotografías del pasado son captadas bajo esta nueva luz hermenéutica es posible desvelar ese “otro” pasado inconsciente o silenciado, y redimir así, siquiera simbólica y parcialmente, a quienes nunca contaron para ese mito del progreso. En su propia expresión, “la imagen dialéctica [...] es el fenómeno originario de la historia”, su fundamento epistemológico, nada menos; de ahí la virtualidad transformadora que se le atribuye y el peso específico que adquiere en el conjunto del ideario benjaminiano.” (De Luelmo Jareño, 2007: 176)

“El ventre del mar” construye así su imagen dialogadora temporal que adquiere una forma veraz, correspondiente a la fotografía del pasado que representa y le dota, a través de su resurrección en el presente, un nuevo diálogo en correlación con la crisis humanitaria actual acontecida en el mar Mediterráneo en relación con los refugiados.

Una nueva significación dada por las voces silenciadas de un naufragio acaecido hace más de doscientos años siendo estas “imágenes auténticamente históricas, no arcaicas, en la medida en que permanecen inconclusas, abiertas de par en par a cualquier nueva lectura, y dispuestas a comunicar sentido a perpetuidad.” (De Luelmo Jareño, 2007: 173)

Memoria, revelado, presente, diálogo, verdad. Todo conforma un ejercicio interpretativo ejercitado en los laberintos de la historia para, de una forma u otra, crear puentes entre tiempos que permitan al presente enmendar el error o la barbarie. La fotografía intocable de lo ya sucedido permite al cineasta, en este caso, hablar con esa imagen y descansar sobre ella una nueva significación o conexión.

“La dialéctica, al reposar, forma una imagen, una imagen del ahora que no es sino la imagen más íntima de lo que ha sido. Esta “imagen más íntima” del tiempo pasado que apresa la dialéctica es el devenir íntimo de lo más exterior, produce, en el espesor de los tiempos, un estallido que rompe con el tiempo desde adentro, dando lugar a algo nuevo”. (Vargas, 2012: 102)

Lo nuevo originado en lo acontecido. Lo ya sucedido y sufrido con una nueva luz, o revelación, adquiere la profundidad atemporal que anhela ser algo nuevo, habitar en esa doble cara de la moneda que tanto obsesiona a Villaronga quien, como todo artista, busca que su obra perdure, abrazando la posibilidad de, en un futuro, cambiar.

4.4. El océano de la condición humana

El cineasta como historiador, cuya herramienta principal es el diálogo de imágenes, fomenta la aparición de un espacio fílmico destinado a la conciencia colectiva y, más específicamente, a removerla. Suscitar cambios necesarios en un presente trasladado a un pasado en apariencia lejano. Ese mapa narrativo conectado a través de las imágenes estáticas reveladas por el artista concibe una obra humana protagonizada por hombres -animales- que en sí mismos representan la evolución de la especie en un mundo náufrago que viaja a la deriva, como el caso de “El ventre del mar”.

El siguiente punto de la investigación, una vez definida y teorizada la relevancia de esa traslación temporal, subrayará la relevancia del ser de los protagonistas del suceso histórico representado en “El ventre del mar” desde una perspectiva abordada a través del existencialismo y las reflexiones sobre sociedad, ser y naturaleza de Hobbes. Es decir, comprender el enfrentamiento entre naturaleza y hombre, desesperación y muerte, desesperanza y suicidio toda una serie de puntos que necesitan una base teórica para, en el análisis, abordarse narrativa y visualmente. Todo ello, habitado en un mundo oscuro, marítimo, donde nada parece real o conocido.

“En este mundo devastado donde queda demostrada la imposibilidad de conocer, donde la nada parece la única realidad y la desesperación sin remedio la única actitud, trata de encontrar el hilo de Ariadna que lleva a los divinos secretos” (Camus, 1981:41).

“El ventre del mar” es, en un sentido existencial, la búsqueda de un camino vital en el absurdo del ir y venir de la deriva, el viaje ciego y la imposibilidad de direccionar el futuro en un presente protagonizado por seres humanos enfrentados a las fuerzas de la naturaleza expuestas en un naufragio, algo que sin duda suscita interés en el cineasta balear pues, con ello, subraya -de nuevo- una de sus muchas obsesiones en relación con el bien y el mal. Esa cara de la moneda remarcada por Pilar Pedraza que, en el universo narrativo del naufragio adquiere una única forma pues “el bien absoluto o el mal absoluto, si se les añade la lógica que hace falta, exigen el mismo furor” (Camus, 1982: 179).

El furor que funciona como motor de cambio en lo humano, en el ser mismo, en el raciocinio combatiendo la barbarie y la locura, en esa deriva incontrolable hacia la libertad salvaje dentro de un contexto habitado por hombres que, ante todo, quieren sobrevivir pese a las consecuencias de vivir una vida, posterior, anclada a ese mar infinito de sufrimiento y asfixia retratada por la cámara de Villaronga poniendo en duda los valores morales, éticos y religiosos llegando incluso a, en la adversidad, cuestionar la existencia del mismo Dios que, en lo alto, todo lo ampara y protege.

Naciendo de ello un hombre que, vivo, transita roto tras haberse enfrentado a la calamidad, al sufrimiento y a esa verdad -explicada en el punto anterior- dejando al ser humano renacido en un ente cuya mirada queda destinada a la angustia y al recuerdo del dolor, afirmando así la idea sobre la monstruosidad que supone enfrentarse a ella pues “no se puede vivir con la verdad -sabiendo-, el que lo hace se separa de todos los hombres, ya no puede participar de la ilusión de ellos. Es un monstruo” (Camus, 1994:284).

Se forja así un monstruo humano, nacido de la rebeldía (termino que expondremos más adelante) activada por la supervivencia más animal, que ha conocido la verdad alejada de lo moral y lo mesiánico acercándose más a la brutalidad de la biología humana más cercana a lo animal que al ser mismo generándose así, en ese mundo alejado de lo divino y jerarquizado, un animal humano.

“En este mundo desembarazado de Dios y de las ideas morales, el hombre vive ahora solitario y sin dueño. Nadie menos que Nietzsche, y en eso se distingue de los románticos, ha dejado creer que tal libertad podía resultar fácil. Esta liberación salvaje lo colocaba entre aquellos de los que él mismo ha dicho que sufren de una nueva adversidad y dicha. Pero, para empezar, la adversidad es la única que grita: “¡Ay, concededme, pues, la locura...! A menos de estar por encima de la ley, solo el más reprobado de entre los reprobados” Para quien no puede mantenerse por encima de la ley, le es preciso encontrar otra ley o la demencia. A partir del momento en que el hombre ya no cree en Dios, ni en la vida inmoral se hace responsable de todo lo que vive, de todo lo que, nacido del dolor, está condenado a sufrir de la vida. Es a él, a él solo, a quien toca encontrar el orden y la ley. Entonces comienza la búsqueda extenuante de las justificaciones, la nostalgia sin objetivo, la del corazón que se pregunta ¿Dónde podría sentirme como en casa? (Camus, 1982: 107)

La ley, en un naufragio, es la demencia o la locura y su juez el mar o el océano. Agustí Villaronga y su “El ventre del mar” vislumbran ese Dios ahogado en los rostros de los personajes que intentan sobrevivir en una balsa condenada al sufrimiento, habitada por todo tipo de hombres cuya clase, prestigio o nombre van desvaneciéndose poco a poco importando, únicamente, quien mantiene los ojos abiertos en la noche y quien los cierra al amanecer.

Cuando hablamos de renacer, resurrección o nuevos hombres tras una catástrofe de estas características nos referimos también a condición y a océano, dos términos que no solo dan nombre a este apartado de la investigación, sino que también estructuran la narración de la película que analizamos. En este sentido, Villaronga plantea su obra desde un punto de vista nietzscheano de lo absurdo y lo religioso. Atestigua, desde lo moral, a aquellos que viven situaciones inmorales sin establecer juicios de valor o lecturas políticas, ideológicas, racionales o de clase. Muestra al hombre en su naturaleza, como iguales -término analizado por Hobbes- en esa doble cara del bien y el mal.

“Desde el momento en que el hombre somete a Dios al juicio moral, lo mata así mismo. Pero ¿Cuál es entonces el fundamento de la moral? Se niega a Dios en nombre de la justicia, pero ¿se comprende la idea de justicia sin la idea de Dios? ¿No estaremos entonces en lo absurdo? Es lo absurdo lo que aborda Nietzsche cara a cara. Para mejor superarlo, lo lleva a un extremo: la moral es la última faz de Dios que hay que destruir, antes de reconstruirla. Entonces ya no existe Dios y no asegura ya nuestro ser: el hombre ha de determinarse a hacer, para ser.” (Camus, 1982: 95)

En ese *hacer para ser* se ejecuta la rebeldía analizada por Camus que repercute, directamente, en la significación de un nuevo ser condicionado por el océano y la supervivencia trasgrediendo así toda identidad forjada en el pasado para dar pie a una nueva actitud, a ese monstruo animal que desde la pérdida de identidad adquiere una nueva destinada a la violencia, la muerte, la locura y el desamparo.

¿Qué es un hombre rebelde? Un hombre que dice no. Pero si niega, no renuncia: es también un hombre que dice sí, desde su primer movimiento. Un esclavo, que ha recibido órdenes toda su vida, de pronto juzga inaceptable un mandato. ¿Cuál es el contenido de este *no*? (Camus, 1982:27)

La rebeldía presente en “El ventre del mar” adquiere una significación totalmente distinta pero la raíz, el motor que activa al hombre para la supervivencia, viene dada por esa rebeldía, ese primer gesto hacia el combate por lo injusto tal y como es el caso de “El ventre del mar” con la idea de motín dejando claro que poco importan las clases o los rangos. La rebeldía que retrata Villaronga en la película tiene que ver con el animal humano, con la locura y lo irracional generado por un desamparo generalizado al enfrentarse a la gran verdad que se esconde bajo el espejo del océano.

“La desesperación, lo mismo que el absurdo, lo juzga y lo desea todo en general, y nada, en particular. El silencio la traduce bien. Pero a partir del momento en que habla, aun diciendo no, desea y juzga. El hombre en rebeldía, en el sentido etimológico, se vuelve. Caminaba bajo el azote del amo. Ahora planta cara. Opone lo que es preferible a lo que no lo es. Todo valor no concede a la rebeldía, pero todo movimiento de rebeldía invoca tácitamente un valor” (Camus, 1982: 28)

Valor de ser por uno mismo en una situación de desesperación y supervivencia. Es a es la rebeldía de “El ventre del mar” como texto, como filme y en su herramienta interpretativa. No obstante, en última instancia -y volviendo de nuevo a esa idea de ley conectada con la de rebeldía- conviene remarcar cual es el papel de lo natural, es decir, del origen de las cosas en relación con el vínculo entre humanos, o, dicho de otra forma, la igualdad que existe entre ambos. Para ello, debemos apoyar el resto de este punto en la figura de Hobbes para terminar de esbozar la teoría dibujada alrededor del otro punto relevante de la película de Agustí Villaronga.

“Hombres iguales por naturaleza. La naturaleza ha hecho a los hombres tan iguales en las facultades del cuerpo y el espíritu que, si bien un hombre es, a veces, evidentemente más fuerte de cuerpo o más sagaz de entendimiento que otro, cuando se considera en conjunto, la diferencia entre hombre y hombre no es tan importante que uno pueda reclamar, a base de ella, para sí mismo, un beneficio cualquiera al que otro no pueda aspirar como él. En efecto, por lo que respecta a la fuerza corporal, el más débil tiene bastante fuerza para matar al más fuerte, ya sea mediante secretas maquinaciones o confederándose con otro que se halle en el mismo peligro en el que él se encuentra”. (Thomas Hobbes, 1641: Capítulo XIII)

Por tanto, de una forma u otra, la condición humana generada en el enfrentamiento oceánico representa la rebeldía animal y la pérdida de una identidad donde, el conflicto y la guerra tiende a solucionarse en virtud de la fuerza convirtiendo así a cada uno de los supervivientes en iguales. Su condición de sufrimiento y agotamiento es igual para todos. El peligro condiciona y configura la nueva identidad provocando, de una forma todavía más desmesurada, el olvido de lo moral, lo ético o lo racional comentado anteriormente.

El hombre o ser humano de Villaronga transgrede su forma original mutando hacia la idea de bestia -o monstruo- algo que imposibilita el diálogo, la cordura o la bondad. “No hay pacto con las bestias (...) No comprenden nuestro lenguaje, no entienden ni aceptan ninguna traslación de derecho, ni pueden transferir derecho a otro: por ello no hay pacto, sin excepción alguna” (Thomas Hobbes, 1641: Cap XIV) quedando clara la perspectiva de nuevo hombre que ya se aleja de la civilización. Algo que sin duda también repercute directamente en uno de los puntos también relevantes de la película con los que juega constantemente Villaronga, es decir, aquello relacionado con qué forma adquiere lo justo y lo injusto dentro de ese espectro natural, de inmundicia, supervivencia y miedo.

“Que es justicia e injusticia. En esta ley de la naturaleza consiste la fuente y origen de la justicia. En efecto, donde no ha existido un pacto, no se ha transferido ningún derecho, y todos los hombres tiene derecho a todas las cosas: por tanto, ninguna acción puede ser injusta. Pero cuando se ha hecho un pacto, romperlo es injusto. La definición de injusticia no es otra sino ésta: el incumplimiento de un pacto. En consecuencia, lo que no es injusto es eso”. (Thomas Hobbes, 1641: Cap XIV)

El pacto, desde la supervivencia, no existe. La comunicación adquiere una única forma; la violenta, dejando de lado lo justo de lo injusto siendo estos unos valores que, en clave de juicio -tal y como ocurre en “El ventre del mar”- adquieren la forma necesaria para recuperar ciertos valores éticos y morales que permitan recuperar esa verdad, aunque, desde la lejanía jurídica, uno nunca pueda llegar a mirar directamente a ese *abismo*.

Un lugar oscuro al que se acude buscando ver la misma verdad que los supervivientes quiénes, de una forma u otra, quedarán marcados por la condición única del hombre; la guerra de todos contra todos “en la cual cada uno está gobernado por su propia razón, no existiendo nada, de lo que pueda hacer uso, que no le sirva de instrumento para proteger su vida contra sus enemigos” generando así un derecho natural de los naufragos en relación con todas las cosas no pudiendo haber “seguridad para nadie de existir durante todo el tiempo que ordinariamente la naturaleza permite vivir a los hombres.” (Thomas Hobbes, 1641Cap XIV).

4.5. *Nuda vida*. El despojo del ser.

En un primer momento esbozamos el diálogo temporal como ejercicio esencial para entender las intenciones de Villaronga con “El ventre del mar” y, a su vez, presentarlo como una herramienta de vital importancia para hablar de la actualidad cuyo hueso narrativo constituye una de las partes fundamentales de la película que, pese a habitar en ella en forma de material de archivo -imágenes que abordaremos en el análisis- no configura una parte esencial dentro de la ficción misma de la película.

Espacio donde los personajes principales adquieren, en un viaje emocional, religioso, espiritual y desesperanzador, una nueva identidad relacionada, en su totalidad, con todo lo explicado en el punto anterior llevando la investigación hacia uno de los apartados más relevantes del marco teórico que podría presentarse como una pregunta:

¿Qué queda de esos hombres?

La respuesta, sin duda, habita en la biología misma de la especie humana, ese lado animal despojado de identidad, atraído hacia la nueva verdad. Todo aquello a lo que se renuncia que viene dado, en gran medida, por el mundo político que jerarquiza la sociedad y la identidad del individuo. Para ambos casos, la obra de *Homo Sacer: El Poder Soberano y la nuda vida* de Agamben sirve como pilar fundamental.

“Para el filósofo italiano, *zôê* fue considerado, en la antigüedad, como la vida en el sentido más biológico posible y, en cambio, *bíos* tuvo para los griegos una connotación que aludía a las “formas” o “estilos” de vida. Según lo anterior, y haciendo un salto no poco apresurado, Agamben conecta la construcción de un orden jurídico-soberano de los Estados con la *bíos* de la antigüedad, permitiéndole preguntarse por el papel del *zôê* en la modernidad. Para este pensador, es la misma irrupción de la *zôê* en la *bíos*, como la vida dentro de la forma de vida específica de la polis, la que constituye el origen de la biopolítica, el poder sobre la vida”. (Olaya, 2013:93)

En este sentido, si hablamos de la narración de “El ventre del mar” de Villaronga podemos añadir que, en el relato fílmico irrumpe la *zôê* de Agamben en el sentido más estricto de la expresión en lo relacionado con la forma y sentido biológico del ser humano debido al enfrentamiento del hombre frente a la adversidad que, en el caso del mar, todo lo despoja y elimina.

Por ello, el autor italiano insiste en la idea de la influencia del universo político para transformar esa idea de *zôê* hacia la *bíos* ejemplificada en la polis, en el caso griego, o Estado en la modernidad. La obra de Villaronga gira esa perspectiva y transforma, desde la rebeldía, la lucha por la supervivencia y la renuncia de los rangos frente al desamparo, la idea de *bíos* -o identidad política- hacia la *zôê*; el hombre como animal llegando al término *nuda vida*.

“La nuda vida, entonces, es entendida ya no sólo como la vida biológica en sí misma (*zôê*), sino una vida que en la modernidad está “totalmente desprotegida frente al poder del soberano”, una vida “políticamente desprotegida” (Múnica, 2008). Esta exclusión de la nuda vida –que al mismo tiempo es incluida como *ex-ceptio*–, es, para Agamben, la columna sobre la cual se fundan las sociedades humanas en la modernidad en tanto formas políticas; es la “vida desnuda” la que, al ser excluida del ordenamiento jurídico-legal propio de la administración estatal, se incluye como exterioridad y como ajenidad: el estado de excepción.” (Olaya, 2013:93)

Esa *vida desnuda* ejemplifica al náufrago de “El ventre del mar” pero es la mano, la firma y la huella de Villaronga la que, a través del diálogo entre pasado y presente establece un paralelismo visual, social y narrativo entre los marinos del siglo XIX y los refugiados del siglo XXI.

Toda identidad queda excluida a la espera de ser recogida por lo ajeno. Salvada por la otra *bios*, la polis alejada de la embarcación, para no solo vivir sino conseguir rescatar(se) a uno mismo. El autor italiano, además, habla sobre los campos de concentración del nazismo como *espacio de refinamiento político biopolítico*.

“El autor de Homo Sacer equipara controversialmente el proceso histórico del nazismo y del campo de concentración con la lógica política mundial contemporánea. Partiendo de su concepción del campo de concentración –como lugar de materialización del estado de excepción donde el orden jurídico se encuentra suspendido convirtiendo a los sujetos en nuda vida–, Agamben considera que dichos espacios siguen hoy vigentes bajo otras formas propone, entonces, que las zonas aeroportuarias donde los inmigrantes esperan por el estatus de refugiados (Olaya, 2013:95)

Se establece, en este apartado, un diálogo histórico tal y como ocurre con “El ventre del mar” entre el nazismo y la actual crisis con los refugiados en relación con los espacios que dejan suspendidas en el aire las identidades de las personas que, perdidas, buscan ser -de nuevo- a través del hacer, tal y como añadía Camus.

En este sentido, “El ventre del mar” y haciendo honor a dicho título, viaja hacia las entrañas del problema de dicha crisis y sitúa el mar como ese nuevo campo de concentración, ese lugar ajeno al orden jurídico, ese espacio natural plagado de ahogados sin nombre condenados, como los supervivientes, a la deriva, a la nuda vida.

“Se trata de una ficción que pone en evidencia la figura del refugiado, aquél que, al no poderse adscribir a ninguna nacionalidad y al no poderse identificar, consiguientemente, como ciudadano, pierde con ello todos sus derechos y queda expuesto a la muerte, como nuda vida, como vida excluida de toda forma contextual, es decir, como un auténtico *homo sacer*. Así, al poner de manifiesto esta ficción y al poner en entredicho, consiguientemente, la identidad entre hombre y ciudadano”. (Porrás, 2006:50)

El hombre condenado a la condición que dicta el océano. El ser humano despojado de toda identidad que, en la supervivencia y la agonía, mantiene un estrecho contacto con la esencia misma del ser humano como especie, como animal luchador, violento, protector y ajeno a valores morales, comprensivos o bondadosos. Una bestia ajena al lenguaje que rehúye del poder político previo que, de una forma opresiva, le ha ofrecido una identidad, una clase, un prestigio. Nada importa durante el naufragio de una fragata, de una patera o de una civilización. El mar conecta con la historia y con ella la de los ahogados a lo largo de los siglos.

Firmas autorales como las de Villaronga dan voz y vida a lo callado de antaño para evitar silenciar aquellas que gritan hoy en la oscuridad del mar Mediterráneo. De este modo, la fotografía pasada dialoga con la presente mostrando la rebeldía del hombre para vivir, para gritar y para salvaguardar su vida perdiendo en el camino lo que fue para, de vuelta a la polis -Estado-, enfrentarse al orden jurídico para mostrar la verdad y buscar culpables sin mirar de nuevo al mar.

“No es culpa de nadie, todos somos culpables de algo. Todo es culpa de todos. Aunque se confiese un crimen no se considera una prueba legal de culpabilidad. Se es inocente hasta que se demuestre lo contrario, pero ¿Quién demostrará algo? ¿Y a quién?” *Leviatán* (Andrei Zvyagintsev, 2014)

Existe así el mito del Leviatán como el monstruo que todo lo engulle, sin preguntar. Un abismo oscuro, el reflejo de la verdad que tanto tememos. Aquel ser de poder, aquel animal marino que engulle seres, los despoja de sus vidas y los devuelve a un nuevo abismo, aquel al que se enfrenta quien ha podido sentir y sufrir la verdad. Tal y como ocurre con “El ventre del mar”.

5. Análisis de “El ventre del mar”

5.1. El ventre del mar

A continuación, y a modo de ejercicio explicativo previo al análisis más específico de la película de Agustí Villaronga, procederemos a describir de forma clara cuál es la trama principal de la película para guiar al lector con un primer paso y comprender, independientemente de la ejecución del visionado de la película o no, cuáles son las razones por las que el análisis se ha ejecutado de una forma concreta en relación con el texto fílmico que aquí nos compete. Por ello situaremos al lector mediante la exposición de la sinopsis oficial de la película realizada a modo de resumen comercial para, con precisión, ofrecer una descripción concreta de la temática del filme. Se trata de un extracto conseguido en la web *Filmaffinity*.

“Junio de 1816. La fragata Alliance, de la Marina francesa, embarranca ante las costas de Senegal. Como los botes disponibles para la evacuación no son suficientes para acoger a todos los tripulantes, se construye una precaria embarcación en la que obligan a subir a 147 hombres: soldados, marineros, algún pasajero y unos pocos oficiales. El plan previsto es que los botes remolquen la balsa hasta la orilla, pero el pánico y la confusión se apoderan del convoy y cortan la soga de remolque, abandonando la balsa a su suerte. El hambre, la inclemencia del mar, la locura y una lucha encarnizada se desatan en aquella balsa a la deriva.”

Esta sinopsis permite comprender la situación temporal de la película, es decir, principios del siglo XIX, el clima veraniego y la localización del suceso; Senegal. Además de eso, también resume con exactitud la principal razón por la que existe esta película, el naufragio junto con una serie de sustantivos y adjetivos que suscitan una violencia oscura, alejada de toda cordura que desata lo peor del ser humano enmarcado, en este caso, en un blanco y negro fílmico que ejerce una poesía visual en la obra que traslada no solo a una época específica sino a una violencia incolora que ofrece una puesta en cuadro atemporal que sitúa a “El ventre del mar” dentro del espectro atmosférico clásico del cine.

Sin embargo, el apartado lumínico de la película corresponde a uno de los puntos de este apartado de análisis que, antes de viajar hacia el universo visual del filme de Villaronga, busca aclarar y mostrar los puntos relacionados con lo textual de la obra, su origen literario y su posible escenario teatral presente, de forma abstracta pero tangible, en la obra definitiva de Villaronga.

5.2. Aproximación a la obra de Alessandro Baricco

Con un inicio de fábula y cuento, Alessandro Baricco fundamenta su novela “Océano mar” (1993) con estructuras narrativas de tiempo y suceso, de “érase una vez”, de perfección y belleza en apariencia sencilla que esconde, en cada relato, una serie de descripciones, historias, reflexiones y acontecimientos que dibujan un mapa sobre la condición humana desde la ficción e incluso la realidad histórica.

“Océano mar” es un conjunto de pequeñas historias narradas desde varios puntos de vista distintos donde el mar, como condición, lugar, geografía emocional y escenario del terror y de la vida por igual, transfigura la esencia misma de cada personaje protagonista y con éste su narración.

“¿Sabes qué es lo más hermoso de aquí? Mira: nosotros caminamos, dejamos todas esas huellas sobre la arena, y ahí se quedan, precisas, ordenadas. Pero mañana, cuando te levantes, al mirar esta enorme playa no habrá ya nada, ni una huella, ni una señal cualquiera, nada. El mar borra por la noche. La marea esconde. Es como si no hubiera pasado nunca nadie. Es como si no hubiéramos existido nunca. Si hay un lugar en el mundo en el que puedes pensar que no eres nada, ese lugar está aquí. Ya no es tierra, todavía no es mar. No es vida falsa, no es vida verdadera. Es tiempo. Tiempo que pasa. Y basta”. (Baricco, 1993:83)

El mar como tiempo, como ente cambiante que reduce el ser -la identidad, la cultura, la política o cualquier condición- a la nada, al ir y venir del agua. La esencia misma del mar es, en palabras de Baricco, la verdad. “He tardado años en descender hasta el fondo del vientre del mar: pero he hallado lo que buscaba. Las cosas ciertas.

Incluso la más insoportable y atrozmente cierta entre todas. Este mar es un espejo. Aquí, en su vientre, me he visto a mí mismo. He visto la verdad” (Baricco, 1993:127). La verdad que comentábamos en los puntos anteriores se vislumbra aquí como un espejo, un no-lugar que reduce al hombre como objeto o ente prescindible. Esa verdad, sin embargo, “¿Qué clase de verdad es? (...) ¿Es la verdad de quién? ¿Es una verdad para nosotros?” (Baricco, 1993:128), pregunta uno de los naufragos de la Alliance, fragata protagonista del suceso acontecido en “El ventre del mar” (Agustí Villaronga, 2021).

La película de Agustí Villaronga parte desde el inicio y las reflexiones de los dos personajes protagonistas del relato corto comprendido en el cómputo completo de “Océano mar” de Baricco que, a nivel textual, se completa tras la lectura de sus veintisiete páginas aproximadamente donde Savigny y Thomas -al igual que en la cinta- representan los ejes principales del relato.

Villaronga, quien en un principio buscaba en esta historia la posibilidad de realizar una obra de teatro, reescribe “El vientre del mar” de Baricco y lo adapta al lenguaje cinematográfico expandiendo el universo del texto, desde la astucia y la conciencia del tema esencial de la historia, hasta llegar a las 67 páginas que representa el guion original de “El ventre del mar”, la película. Todo ello suma un largometraje cuya duración no supera la hora y diez minutos. Villaronga establece tres espacios o herramientas que analizaremos más adelante pero que sin duda representan tres de las grandes novedades en relación con el texto. Se trata del escenario del juicio -lugar donde la *verdad* busca ser encontrada- espacio que emplea para situar al espectador dentro de la historia y poder así justificar, por orden cronológico, todo lo acontecido en la nave Alliance junto con las reflexiones de los dos protagonistas además de vislumbrar las diferencias sociales, culturales y políticas entre ambos sujetos protagónicos.

“Seq. 1 Sala Tribunal. Int. Dia. B/N. Hi ha dos homes que declaren davant d’un tribunal militar. El vestuari de tots dos ens situa al segle XIX. Els components del tribunal, però, són mals d’identificar. Són només siluetes fosques i borroses que escolten en silenci als dos homes. Un d’ells és Savigny (40), de pell clara i posat distingit. Porta uniforme d’oficial mèdic de la Marina francesa. L’altre, Thomas, (30), pertany a una classe social inferior. És mulat.¹ (Villaronga, 2021:2)

En segundo lugar, el espacio físico del juzgado, donde Villaronga establece dos espacios mentales que corresponden a la conciencia o alma de Savigny y Thomas siendo estos lugares escenarios que funcionan como abstracciones teatrales que invitan a la conexión entre el espectador y el relato de ambos marinos.

¹ Fragmento extraído del guion original de Agustí Villaronga cedido por la productora balear La Periférica para uso académico o de investigación.

Y, por último, el material fotográfico de archivo expuesto tras los primeros minutos del largometraje que sirve para mostrar ese paralelismo histórico -analizado en el marco teórico- que sitúa al público con la reciente crisis de los refugiados en el mar Mediterráneo. Unas imágenes cedidas para la película que corresponde a la cinta de Francesco Zizola "In the same boat" (2016). Así, Villaronga recrea lo escrito por Baricco desde un punto de vista jurídico, empleando las herramientas cinematográficas para ir más allá de la reflexión literaria y poder así ahondar directamente en la psique humana de ambos supervivientes. Todo ello en un marco fílmico cuya geografía viaja entre la reflexión poética, el estrés y el terror de un naufragio y la realidad tosca y austera de un juicio.

De este modo el filme crea una atmósfera cinematográfica que no abandona la reflexión y la palabra teatral creando así una integración entre escenario, puesta en escena y puesta en cuadro donde "el teatro (de texto) desvela sus acciones a través de la palabra y el cine transforma la acción verbal del teatro en acciones que pueda captar la cámara" (Utrera Macías, 2007:681).

5.3. Una luz que escribe

"Hemos buscado la crudeza y la fuerza poética". Así se pronunció el joven director de fotografía Blai Tomás -su segundo filme como cinematógrafo- al recibir la biznaga de plata en 2021 a la mejor dirección fotográfica llevada a cabo en la cinta de Villaronga junto con el también premiado Josep M. Civit, experto y veterano activo que lleva acompañando al cineasta balear tras las cámaras desde el proyecto "El rey de la Habana" (2015).

"Tanto al filmar como al proyectar una película, la luz hace visible la imagen. Sin luz, no hay imagen. (...) La luz tiene otra función: la de dar sentido a la imagen mediante el modo en que ilumina el tema y por la atmósfera emotiva que genera, haciendo que los seres y objetos aparezca no sólo bajo su aspecto estético más favorable, sino también con plena coherencia para cada película. (Loiseleux: 2004:3)

Al inicio del apartado del análisis fílmico hablamos de la importancia del texto, de las palabras escogidas para generar una atmósfera a nivel literario y comercial. Sin embargo, una vez la gran pantalla proyecta la historia que, a través de la mirada subjetiva, contemplamos y decodificamos uno observa como la luz es, tras el texto, la escritora visual de la narración.

En el caso de “El Ventre del mar” la iluminación y la dirección de fotografía constituye, junto con el texto y las interpretaciones, uno de los puntos cardinales de la película que no solo guían al espectador a través de la historia narrada en voz *off* o vislumbrada en secuencias y actos dialogados, sino que, además, muestra la verdadera atmósfera y la intención del director a la hora de hablar de la condición humana durante el naufragio. La luz comunica dolor, angustia, miedo, violencia, terror y soledad.

“Crear luz en el cine es participar en el desarrollo de la historia que el director cuenta, dominando las emociones que la luz produce. Para construir la luz de una escena, el director de fotografía se sirve de sus conocimientos técnicos, de su observación de la realidad y de su cultura estética, así como de referencia a la pintura, la fotografía, la literatura e incluso la música, el lenguaje o la arquitectura”. (Loiseleux: 2004:97)

La creación de significados y emociones a través de la luz mantiene una relación directa con la mirada del espectador quien a través de los recursos culturales de la visión del director y el cinematógrafo configura un significado completo de la obra cuya riqueza dependerá, en última instancia, del receptor y del mismo creador.

Al hablar de referencias literarias o pictóricas, también nos referimos a audiovisuales. En el caso de “El ventre del mar”, una de las referencias más directas para “escribir mediante la luz” es el cine de Europa del este, más concretamente, la película “November” (Rainer Sarnet, 2017) estrenada en el año 2017 en el Festival de Sitges y de forma más clásica, “La mujer pantera” (Jacques Tourneur, 1942).

En el caso del filme estonio, se trata de un texto fílmico que viaja entre la fábula, el terror y el costumbrismo rural encuadrado en una atmósfera de odio y rabia que incluye una serie de interpretaciones teatrales más asociadas al universo y entonación shakesperiano que no tanto convencional o codificado en el género, algo que sin duda coincide con la obra de Villaronga. Sin embargo, la relación directa entre este filme estonio y la cinta balear es la dirección de fotografía y su utilización para remarcar emociones y miradas.

“Una película es un relato arrancado a la oscuridad, pero también es pasado registrado en el presente por la cámara. La luz lo fija, imagen a imagen, en ese material sensible que es la película y de nuevo lo revela a nuestro ojo en la pantalla de cine. El movimiento de los cuerpos, la apariencia de vida, la evidencia de las imágenes impresas por la luz en la memoria de la película no es en realidad sino tiempo, capturado y restituido por la luz en el cine” (Loiseleux: 2004:10)



Figura 2. Fotogramas paralelos. “November” (2017) y “El ventre del mar” (2021).

5.4. Bajo el mar

El análisis de “El ventre del mar” mostrado hasta ahora contempla las herramientas previas al texto final, es decir, la película junto con el subrayado en la iluminación como uno de los factores más relevantes del filme. En un primer momento, contextualizamos la obra en su objeto narrativo para situar al lector siguiendo en esa línea, remarcamos la importancia del origen de esta película; la obra de Baricco, para seguir con el apartado cinematográfico configurando así dos pilares fundamentales, el texto y la luz.

De este modo, en este apartado bisagra -pues dará pie al resto del análisis más específico de la obra- buscamos hablar de unos de los recursos expuestos anteriormente en la metodología; el *decoupage* cuyo contenido tendrá su completo desglose en el apartado de anexos a modo de despiece de la secuencia inicial de “El ventre del mar” mediante un esquema visual estructurado con las imágenes extraídas del film, ordenadas por orden de aparición en la cinta, y un recuadro textual explicativo de cada secuencia atendiendo a su tipología, contenido visual y sonoro.

Sin embargo, cabe remarcar que la estructuración de un *decoupage* es más bien técnica e incluso matemática y no permite ahondar en factores simbólicos o metafóricos que tienen presencia en dicha secuencia que, ante todo, sirve de antesala para el inicio, digamos cronológico y real, de la película.

El *decoupage*, por tanto, encuentra la significación de los títulos de crédito que, a su vez, tienen la relevancia de no solo aportar un tono o una atmósfera de la película sino acomodar al espectador y prepararlo tanto desde el punto de vista funcional como artístico para aquello que está a punto de ver.

En el caso de “El ventre del mar”, los primeros pasos de la película se inician sobre negro, bajo el mar, con un sonido marino mezclado con la música ahogada compuesta por Marcús J.G.R quien colabora con Villaronga tras “Incerta Glòria”. Una composición melódica, sencilla y dramática configurada con instrumentos de cuerda. En la imagen, en el blanco y negro explicado anteriormente, una barra rectangular deja entrever el fondo marino, sus burbujas, su tono gris y mortífero mientras cae una pieza de ropa que inevitablemente se ahoga. Todo está ralentizado, filmado a una velocidad más alta de fotogramas por segundo. La cámara intenta salir a la superficie. Se tambalea, emulando el movimiento marino de un barco a la deriva. Esa misma barra de imagen blanquinegra muestra ahora, tras un fundido, el oleaje rabioso y su espuma blanca y sobre ésta aparece el título de la película en un negro de tinta y pluma con un acabo tipográfico con serifa. La música, con el título, adquiere un tono más grandilocuente. La pantalla ahora muestra con plenitud el fondo marino. La barra ha desaparecido. En ese fondo caen objetos, barriles, personas. La cámara consigue subir a la superficie. Respira.

El mar y su bravura espumosa vuelven a aparecer. Por corte, unos pies entran dentro del mar con una lentitud antinatural, representado así la muerte del náufrago desesperado quien, poco a poco, queda dividido por dos barras negras emulando una prisión. La camisa del ahogado, cuerdas, mar enfurecido y oleaje. Las barras terminan adquiriendo una forma considerable, dividiendo la imagen en tres mitades desde el centro. La música cambia su tono, con cierto aire místico y evocador. La imagen cambia y una luz atraviesa el fondo del mar. La cámara observa desde el fondo, en la lejanía de la oscura profundidad marina.

Una luz aparece, bailando con el fondo marino mientras se cuela entre las rendijas de las olas perdiéndose, poco a poco, en el negro infinito que los títulos incluyen mediante las barras negras que cada vez son más y de mayor tamaño hasta hundir, completamente, la mirada del espectador, los ojos del náufrago y el ente que ha transportado al receptor a esa angustia, la cámara. Todo queda sobre negro. La música funde. Da inicio “El ventre del mar”.

5.5. El cine como abstracción teatral



Figura 3. Primer plano de "El ventre del mar".

Esta es la imagen que inicia el relato de la película de Agustí Villaronga, una secuencia que tiene lugar en un juicio donde se exponen los hechos a lo largo de la cinta, sitúan al espectador en el momento histórico y representan la distinción social, racial, moral y cultural de los dos personajes juzgados: a la izquierda Savigny y a derecha de la imagen Thomas. Ambos protagonistas de la película. El marco de esta escena, tal y como lo define Villaronga², no solo sitúa al receptor, sino que también tiene una esencia “anecdótica o de cierta necesidad impuesta para que el texto avance”.

Es decir, todo lo ocurrido durante el juicio corresponde a una realidad tangible y cronológica que permite que el texto funcione a nivel dramático y, además de eso, ofrece la posibilidad de jugar con los siguientes escenarios que conforman la película desde lo onírico hasta lo más doloroso y temible como las secuencias de alta mar.

El filme queda expuesto a una división clara entre realidad y sueño, entre verdad y pesadilla siendo el juicio y la mar la objetividad cedida al espectador mientras que todo lo relacionado con la psique, la violencia o el retrato del abismo y la crudeza corresponde a una abstracción, un no-lugar que Villaronga emplea con maestría para representar, no solo la esencia misma del texto de Baricco sino explorar lo esencial del filme; el naufragio del ser humano y la pérdida de identidad.

De este modo, “El ventre del mar” emplea la verdad teatral para ir hacia la concreción cinematográfica, lo específico del ser para representar su condición frente al naufragio dejándose llevar por la intención inicial del proyecto, es decir, una película teatralizada.

² Referencia extraída de la rueda de prensa llevada a cabo tras el estreno de la película en el Festival de Málaga 2021: <https://www.youtube.com/watch?v=tGPHYiUW1w0&list=WL&index=10>

“La verdad teatral es una verdad convencional, una verdad estilizada, un conjunto de artificios que permiten alcanzar una verdad esencial más allá de lo real amañando encargado de trasmitirla. Pero si estas convenciones son admisibles en escena, es decir, si son necesarias, no ocurre lo mismo en el cine, cuya verdad realista se basa en una sensación de realidad verdadera dada por la representación y la realización de lo real concreto”. (Mityr 1963: 117; Mosquera 2013:22).



Figura 4. Abstracción teatral de Savigny.



Figura 5. Abstracción teatral de Thomas.

El inicio de la película, por tanto, no solo sitúa al espectador frente al texto sino también frente al tono, a la intención autoral y a la forma artística que tendrá, incluso a modo de experimentación cinematográfica, la película. En el caso del personaje de Savigny, muestra una puesta en escena de dolor y cárcel, de prisión religiosa que invita a la flagelación, la tortura y la condena al eterno dolor del sentimiento de culpa, una serie de claves que acompañan durante toda la cinta al personaje.

En cambio, en el caso del personaje de Thomas, representado en un autor caucásico de forma intencionada, su escenario o abstracción teatral tiene un tono más azulado, romántico e incluso nostálgico que durante el filme evoca a momentos de su infancia, la paternidad añorada, la ilusión o el amor. Comparte la esencia carcelaria de la puesta en escena de Savigny, pero a diferencia de éste, el personaje de Thomas no se rinde a la locura, la irracionalidad. Lucha contra su *nuda vida*.

La división de lo real y lo onírico en la filmografía de Villaronga siempre está presente, pero por primera vez articula la totalidad del relato con una serie de recursos audiovisuales y de montaje que permiten aportar riqueza y ritmo a esta división atmosférica combinando teatralidad, origen literario y experimentación visual.

Huela remarcar que, en estas secuencias, ambos mapas emocionales de los personajes se encuentran en un color apagado, azul oscuro en el caso de Thomas y más bien pálido en el universo de Savigny. De nuevo, una multitud de recursos para remarcar esa distinción entre lo real y lo onírico.

“En “El significante imaginario: psicoanálisis y cine” del año 2001 de Christian Metz, encontramos que el significante del cine es perceptivo, y obedece principalmente a lo auditivo y visual, a diferencia de la literatura que también los contiene, pero esta última introduce grafemas, la escritura, es decir, hay que leer. Metz sostiene que el cine es mucho más perceptivo que otras artes, pues se “Moviliza la percepción según una mayor cantidad de ejes” (Metz, 2001, p. 57). Entonces según este autor, el factor técnico en las disposiciones específicas del producto del cine abarca un todo que cuando se le presenta “al que mira”, estimula toda una máquina interna por medio de una cadena significativa”. (Mosquera 2013:33).

La posibilidad cinematográfica no solo es más amplia, sino que permite una conexión más directa e instantánea que mediante otros recursos artísticos algo que sin duda se vislumbra en la filmografía de Villaronga y su vocabulario fílmico pero más si cabe en “El ventre del mar” siendo un claro ejemplo el recurso de la teatralidad para situar, escenificar, justiciar el marcaje poético y onírico de los personajes e incluso su interpretación a modo de monólogo dramático de mirada fija y entonación crepuscular.

Además de contar con el ingenio como herramienta clave en el cine de autor al ser una producción de bajo presupuesto creando escenarios donde el enfrentamiento no solo adquiere una dimensión trascendental, sino que mejora incluso la finalidad de la obra cuya imposibilidad de abordar un rodaje constante sobre la mar le permite ahondar, con calma y sosiego, en la evolución de los personajes principales en escenarios estables e incluso más solitarios y mortíferos.



Figura 6. Abstracción teatral de ambos personajes donde se muestra conflicto.

5.6. Noche y niebla. Mar y muerte

“Seq. 54 Imatges d’arxiu. Quadres de Géricault. Int. Dia. Els cossos amuntegats al quadre “El Rai de la Medusa” de Géricault. També fragments dels assajos artístics d’aquell mateix pintor. Formen part dels seus estudis sobre la bogeria i sobre anatomia. I també imatges d’arxiu dels grans genocidis del segle XX. Els camps de concentració alemanys durant la Segona Guerra Mundial, el Genocidi armeni, el dels Tutsis a Ruanda, el dels Khmers Rojos a Cambodja... I encara més. Imatges de la bogeria en els humans, davant de la crueltat del món.” (Agustí Villaronga, 2021)

Una vez enmarcada la obra en los tres pilares que la conforman -texto, luz, interpretación- conviene añadir unos de los puntos más relevantes de la película de Villaronga que sin duda muestran las inquietudes artísticas y morales del autor entorno al ser humano, su historia violenta y el pasado que parece haber olvidado. Este punto corresponde a las secuencias de la película cuya máxima es, mediante el material de archivo, exponer un momento pasado para trasladarlo al dolor actual -los diálogos entre pasado y presente- dando a entender así la relación directa que tenemos como seres humanos con esos antepasados de repudia, odio, terror y muerte.



Figura 7. Imagen de archivo extraída de "El ventre del mar".

Remover conciencias, uno de los elementos clave para comprender la filmografía de Villaronga. Esta serie de materiales de archivo -paralelamente expuestos con *voz en off*, secuencias de ficción o incluso recursos pictóricos- permiten viajar al espectador entre varios tiempos, pero mediante el lenguaje cinematográfico, capturarlos y retenerlos en la mirada permitiendo a Villaronga ejercer el papel de ente historiador y crítico social. Todo ello conforma una significación que deja al ser humano como un genocida de sí mismo, como un ser que -como dijo Lorca en relación con el mar- *olvida el nombre de sus ahogados*, permite la muerte y aparta la mirada siendo, en la actualidad, el mar mediterráneo uno de los puntos clave para entender esta comparación visual. La intención artística es subrayar la necesidad de nunca dejar de preguntarnos -como especie- por qué pues en cada paisaje, en cada lugar se esconde una atrocidad enterrada y ahogada que no vemos o no deseamos ver algo que sin duda recoge el cineasta mallorquín del medimetraje documental del director francés Alain Resnais "Noche y niebla" de 1955 donde narra, gracias a un texto escrito por el poeta Jean Cayrol, aquello que queda tras la catástrofe, la inmundicia y el caos. Todo ello, a través de observar el paisaje de aquella actualidad junto con material de archivo recogido tras lo sucedido durante la Segunda Guerra Mundial.

De este modo, se traza una línea de referencias visuales que van desde el filme de Resnais hasta el caso de la ficción con el imprescindible filme sobre la mirada directa al abismo de terror de la guerra titulado “Ven y mira” (1985) del cineasta soviético Elem Klimov cuya ejecución visual fundamentada en la fuerza y crudeza de los primeros planos permite unir dicha línea hasta la actual cinta de Villaronga.

“Incluso un paisaje tranquilo, incluso una pradera con cuervos volando, cosechas y rastrojos quemados, incluso una carretera por donde van coches, campesino, parejas, incluso un pueblo de vacaciones, con su feria y su campanario pueden conducir a un campo de concentración” (Alain Resnais, por Cayrol: 1955)

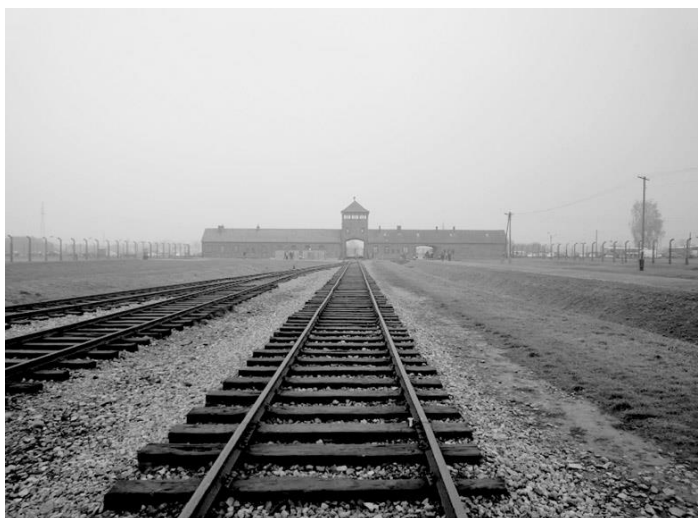


Figura 8. Imagen extraída del documental "Noche y niebla".

El paisaje de la noche y la niebla es, paralelamente, la muerte y el mar. El sonido silenciado de los gritos ahogados bajo la profunda oscuridad marina. Ese paisaje natural, lleno de vida y pureza que esconde también la prisión náufraga donde caen olvidados los cuerpos que no queremos mirar olvidando el terror del pasado. El mar del filme de Villaronga, “el océano mar, que corre infinita más allá de toda mirada, el desmesurado mar omnipotente -hay un sitio donde acaba, y un instante-, el inmenso mar, un lugar pequeñísimo y un instante de nada” (Baricco, 1993:35).

5.7. El naufragio y la verdad

“El mar es como una reflexión del alma del hombre, su flujo es su alegría; su reflujo, la tristeza; vencido por la civilización, protesta contra ella en los días de tempestad; grande como es, no tiene misericordia ni para los pequeños ni para los humildes, a todos los aplasta con sus furores”. (Baroja, 1900:418)

Escribía Pío Baroja con precisión y descripción oscura este fragmento extraído del cuento “Grito en el mar”, compilado en el año 1941 en el libro titulado “Fantasías Vascas”.

El océano como reflexión, como reflujo. Un lugar de muerte, tristeza, belleza de doble filo. Baroja acierta con cada adjetivación cuya definición nos lleva directamente al filme de Villaronga y todas las secuencias que tienen lugar en la realidad tangible y verosímil del mar que, a modo de realismo crudo, están filmadas con un frenetismo y una serie de primeros planos que no solo invitan a la desazón y a la hambruna sino también al miedo, al terror y a la violencia.

Tras haber remarcado la geografía del filme podemos subrayar la importancia de su división, es decir, el inicio en el juzgado, las abstracciones mentales de los personajes principales, el uso de material de archivo -tanto pictórico como fotográfico- para establecer el diálogo entre el pasado y el presente y, por último, el enfrentamiento humano contra la fuerza destructiva del océano que provoca, a distintos niveles, la generación de una de las preguntas constantes en el relato de la Baricco y en el filme de Villaronga: ¿Qué es la verdad?

“Le dijo entonces Pilato: ¿Luego, eres tú rey? Respondió Jesús: Tú dices que yo soy rey. Yo para esto he nacido, y para esto he venido al mundo, para dar testimonio a la verdad. Todo aquel que es de la verdad, oye mi voz. ¿Verdad?, dijo Pilato, ¿Qué es eso?” (RVR, 1960: Juan 18:37)

Thomas y Savigny representan el enfrentamiento, la guerra en el naufragio por la verdad, por la búsqueda de la vida sin perder la identidad, el ser. Thomas es la racionalidad más moral e incluso romántica. Savigny, nacido en la desesperación y el desamparo cristiano contempla la desesperación como una salida, como la única realidad posible. Acepta la oscuridad, a diferencia de Thomas, que se niega y la rechaza constantemente. Cada uno adquiere una sensibilidad espiritual frente a la adversidad enfrentando así no solo a dos hombres sino, también, a dos percepciones religiosas, dos personalidades cristianas. Villaronga y la espiritualidad o la religión cristiana -otra de sus huellas en el cine- están presentes especialmente en el filme durante las secuencias que acontecen en el mar, pero, especialmente, en los momentos de *verdad* remarcados en el juicio donde lo ocurrido resurge en la mirada de los intérpretes, donde el pasado habla y el dolor junto con la desesperación despiertan esa realidad, esa respuesta a la pregunta de Pilatos.

THOMAS

Quan vaig estar a punt de morir vaig pensar que si tingués una vida per davant, la passaria explicant aquesta història mil vegades, per comprendre que...

SAVIGNY

Comprendre què?

THOMAS

La veritat. Que havíem de passar per aquell infern per comprendre la veritat. Destruir-nos uns als altres, convertir-nos en bèsties, i esqueixar-nos de dolor. Però... per què?

SAVIGNY

Perquè les coses només arriben a ser vertaderes en la desesperació.

THOMAS

Per què? Qui ha trastornat el món perquè la veritat hagi d'estar en el costat fosc, i els humans siguem l'única terra immunda on hi creix? Quina classe de veritat és aquesta, que put a cadàver, i s'alimenta de sang i de dolor, i viu on l'home s'humilia, i triomfa quan l'home s'acaba?

SAVIGNY

No pensis tant. Els morts són morts, els vius esperem i prou. Aquesta és la nostra veritat. I si encara estem vius és perquè vam matar sense pietat, perquè vam menjar la carn arrabassada als cadàvers dels nostres companys, i ens vam beure la sang.

THOMAS

I vam descobrir què és realment el desig, i què és la por.

SAVIGNY

I l'odi. Jo vaig comprendre què és vertaderament l'odi, allà, sobre aquells taulons, amb l'aigua del mar al damunt, podrint-nos les ferides.

THOMAS

Però hi va haver homes que després de desfer-se es van transformar en nens.

SAVIGNY

I després van canviar de nou i es van convertir en bèsties ferotges.

THOMAS

Però tenien somnis meravellosos. Somiaven que obrien les ales i se n'anaven volant, pel cel

Fragmento extraído del guion de Agustí Villaronga de "El ventre del mar" (2021) -página 57-
correspondiente al último acto de la película.

Tras el naufrago de la condición humana, Villaronga enfrenta dos concepciones religiosas nacidas del horror y de la muerte. Dos hombres cambiados por el terror cuya relación con la religión, lo espiritual, la verdad o Dios ha traspasado la experiencia colectiva de la cristiandad llegando hacia otra posición, otro vínculo con lo divino anclado en su nueva identidad figurada, en ese presente, en la desesperación y el dolor, en una vivencia cristiana solitaria que le deja “desnudo y en el desierto, como dijo Unamuno” (Rivero, 1985:13), un lugar que suscita emociones similares al océano.

“El hombre real, el hombre enfrentado a la totalidad es el único que permite la consideración de un Dios sentimental. El infinito que busca Unamuno es el infinito interior, aquel donde Dios se manifiesta en el corazón del hombre de carne y hueso. (...) El Dios que se hace hombre dentro del corazón del hombre.” (Rivero, 1985:13)

El hombre enfrentado al naufrago siente como su identidad cambia, transforma su forma de ser y comprende como “la muerte es la compañera enamorada de nuestra existencia” (1985:14) dejando de lado su yo anterior y enfrentándose a la supervivencia contra la fuerza del mar. Thomas y Savigny sienten su existencia mediante el dolor, la muerte y el terror.

“El dolor físico es el medio a través del cual nuestro cuerpo se manifiesta como exasistente, y en el mismo sentido se expresa Pascal al señalar que mediante la enfermedad el cuerpo se sabe como tal cuerpo (...) Por medio de la angustia espiritual llegamos al verdadero descubrimiento de la muerte (...) A través del descubrimiento de la muerte engendramos al Dios vivo (...) La desesperación es, en suma, la fuente del conocimiento de todo lo que somos y de lo poco que sabemos de Dios (...) El cristianismo, en definitiva, es solo definible en términos agónicos”. (Rivero, 1985:15)

“El ventre del mar” habla sobre el enfrentamiento del hombre contra el abismo, contra la conciencia de muerte. El abrazo a la desesperación como única religión y motivo vital. El engendrar, en el vientre de cada uno, ese Dios vivo que desconocemos y que solo es capaz de mostrarse en la adversidad, en la fina línea que separa lo vivo y lo muerto, el punto y seguido o el punto final. El dolor da constancia a Savigny y a Thomas de quién son y dónde están. Conocen la verdad de Pilatos y su situación cambia; no es vida o muerte. Es vivir la muerte.

“Unamuno piensa en este punto que puede comprenderse la postura del suicida. El suicida busca su muerte para escapar a su tragedia de existente. Aquí vendría Unamuno a dar la razón a Schopenhauer: el suicidio no conduce a nada, la Voluntad permanece. Nadie puede huir de sí, acaba confesando el pensador vasco. La única lucha contra la muerte es mantenerse en la esperanza de que existe un mundo de ultratumba donde al fin reposar todo el dolor”. (Rivero, 1985:17)



Figura 9. Imágenes de "El vientre del mar" de las figuras creadas por Jason deCayres Taylor instaladas en los museos acuáticos de Lanzarote y Cancún.

El mundo de ultratumba de Unamuno se esconde en el vientre del mar. Donde descansan los ahogados sin nombre de Lorca y la esperanza de los hombres naufragados del pasado y el presente de Villaronga que es, a la vez, nuestro tiempo. Nadie puede huir de la nada que existe sobre la superficie del mar y mucho menos escapar del abismo oscuro y profundo del corazón del océano que muestra, no solo el reflejo de la mentira que somos sino de la verdad que buscamos. Esa realidad que remueve y trastoca a Savigny y a Thomas, agita su espiritualidad, su religión y su razón cediéndole la victoria al mar que, en "El vientre del mar", todo lo sabe y todo lo mata.

OFF SAVIGNY

“Finalment sé que aquesta no és la derrota de cap home, sinó només el triomf del mar, i de la seva Glòria dalt del cel perquè no hi ha cap cel que en Ell no es reflecteixi i es perdi, i no hi ha cap terra que a Ell no es rendeixi, davant d’Ell s’hi inclinen tots els homes i eleven el seu cant de glòria, ja que Ell està dins d’ells, i en ells creix, i ells viuen en Ell i moren, i...i...Ell és per a ells el secret i la meta i la veritat i la condemna i la salvació i l’únic camí per a l’eternitat.”

“El ventre del mar”, (Agustí Villaronga, 2021:51)

5.8. Imaginario visual: de lo pictórico a lo cinematográfico

Tras viajar por el filme de Villaronga desde lo teatral, lo cinematográfico y lo interpretativo, se ha conformado un cuadro visual y textual que revela la importancia de la realización de este último punto del análisis de “El ventre del mar”. Un trayecto descriptivo y subjetivo apoyado por distintos autores y textos que han subrayado una serie de pilares fundamentales que conforman la totalidad de la película. Todo ello, en sí mismo, conforma un universo referencial que crean una imagen intacta, una cápsula de tiempo que es en sí misma la película de Villaronga cuya esencia se transforma en cada espectador. La cinta existe de una forma concreta según la mirada que la reciba.

De este modo “El ventre del mar” es una obra palpitante, viva que adquiere, según una serie de intertextos, una significación y un sentido específicos. La idea de viaje visual no es casual pues busca, ante todo, enriquecer el relato y el material de artesanía del cineasta para una mayor excitación para el espectador. Estimular es también alimentar el alma o la mente del público mediante una herramienta clave en el mundo audiovisual; la intertextualidad.

Antes de iniciar un breve recorrido entre dichos intertextos generados³ en el filme analizado, cabe realizar una descripción del término intertextualidad y que significación aporta al propio filme y a sus ecos. Una definición que extraemos de un artículo latinoamericano de la revista Razón y Palabra del año 2012, “La intertextualidad en televisión: Cine y Publicidad” de J. M. Marín y G. B. Carmen, dónde se cita, entre otros autores, a Rodríguez Ferrándiz o Barthes.

“Barthes remarca que la intertextualidad es un recuerdo circular que en último análisis apunta la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito –no importa que ese texto sea Proust, o el diario, o la pantalla televisiva: el libro hace el sentido, el sentido hace la vida”. Barthes (1970:67)”. (Marín, Carmen,2012:6)

Barthes habla de un círculo como forma simbólica para hablar del visionado de cualquier expresión o forma cultural en la que, en el universo interior de cada uno, retumbe con propia personalidad un eco que recuerde – de ahí la expresión recuerdo circular – una ejemplificación que vincule directamente aquello que ve con aquello que habita en su mente.

El intertexto no sólo nutre del texto que está en su origen, sino que lo nutre retroactivamente y quizá ya no nos sea posible entender a Homero sin recurrir a Joyce, contemplar la Gioconda sin superponerle esos bigotes subversivos de Duchamp –o sobre ellos los de Dalí. (...)”. (2003:5) (Marín, Carmen,2012:6)

³ Específicamente pictóricos pues los fílmicos han sido expuestos en los puntos anteriores.

En el año 1816 un centenar de marinos franceses quedaron a la deriva debido a la inexperiencia y egocentrismo de su capitán. Condenados a la deriva viajaron atacados por los monstruos marinos, las incontrolables olas, la locura y la violencia del hombre que dejó sobre los restos del navío unos pocos supervivientes. El arte los trajo de vuelta y años más tarde, el joven artista Theodore Géricault decidió revivir la esencia misma de lo sucedido y representó el naufragio desde un punto de vista crítico -con la negligencia del estado francés-, representando además un acercamiento a la condición humana, la derrota de la moral y la violencia descarnada. Todo con la ayuda de un realismo obsesivo que llevó incluso al joven artista a recuperar extremidades y cabezas de muertos para representar con la mayor exactitud posible los rostros, muslos y brazos amputados. El principio del *gore* más riguroso y real de un artista obsesionado con la locura, el dolor y la carne.

El gran óleo sobre lienzo de Géricault muestra una estructura piramidal que permite vislumbrar la ascensión del hombre hacia la pérdida de esperanza y, a sus pies, la muerte y la desesperación. Un relato histórico que cambió la pintura de este género dejando al artista como testigo, como voz de los ahogados y como revolucionario y portavoz de la injusticia.



Figura 10. "La balsa de la Medusa" de Théodore Géricault (1791-1824) es una de las grandes obras del romanticismo francés. Mide 500x720 cm y se exhibe en el Louvre.

Siglos más tarde, la literatura de Baricco resucitaría este acontecimiento histórico desde un realismo mágico, religioso y existencial para subrayar la misma esencia del cuadro, es decir, la lectura del hombre enfrentado a la adversidad y, por ende, a su reflejo. Un universo pictórico conectado a través de la escritura que converge, finalmente, con la atmósfera de lo fílmico y, en concreto, con "El ventre del mar" cuyo autor sin duda interactúa con el mundo pictórico de Géricault en su completa filmografía.



Figura 11. Obras, óleos y bocetos cuyo motor creativo fue la creación definitiva de "La balsa de la Medusa". Una serie de imágenes que datan de 1819. Destaca el canibalismo y la violencia en los rostros muertos, decapitados o ahogados.

Villaronga traslada esas mismas emociones transmitidas siglos atrás en ese inmenso lienzo y, mediante la experimentación visual y la crudeza del blanco y negro atestigua un evento histórico bajo el prisma del cuadro que lo resucitó. Por ello, el propio Villaronga recrea esa misma escena mediante la interpretación, el caos, la iluminación ensombrecida y caótica y da la mano a la obra original de Géricault contemplando, en el prisma del presente, como esa misma cápsula temporal cristalizada sigue teniendo vigencia.



Figura 12. Fragmento extraído de "El ventre del mar" para mostrar el paralelismo entre lo pictórico y lo visual.

Así, Villaronga viaja en una intertextualidad pictórica que conforma su vientre del mar transmitiendo la esencia misma de la obra original de Géricault y la obsesión compartida por las naturalezas muertas -en comunión también con la obra ficticia y surreal de Luís Buñuel- pero también empleando otro gran abanico de pintores que sin duda han influenciado en su obra y en especial en este filme.

De este modo, Villaronga escribe un tríptico pictórico fundamentado en la obra de Géricault seguido de la oscuridad o el enfrentamiento del hombre frente a sus demonios de Goya y los claroscuros tan marcados de Rembrandt. Todos ellos comparten una particularidad común también en Villaronga, su obsesión con el mar desde un punto de vista destructivo y simultáneamente bello. El mar como ventana hacia la reflexión y el cambio brutal del hombre. El oscuro abismo del ser humano que despierta a la razón y la conduce hacia un valle de tinieblas y fuerzas que, como en las obras de Goya o Géricault, desgarran. Así, los tres se convierten en testigos de la historia y emplean la mentira del arte para alcanzar la verdad y ser el rostro de la víctima, del dolor.



Figura 13. De izquierda a derecha: "El naufragio", pintura romántica de Goya (1793-1794) óleo sobre lienzo y "La tormenta en el mar de Galilea" de Rembrandt, pintura religiosa datada en 1633, óleo sobre lienzo.

Traemos, en primer lugar, la obra libre y creativa de Goya para subrayar la libertad artística con la que fue concebida esta obra titulada "El naufragio". En el caso del pintor español, cuando hablamos de libertad, nos referimos a que se trata de una obra no comisionada, realizada en Cádiz con la intención de empequeñecer al ser humano frente a la adversidad y los peligros de la mar siendo la mujer, en este caso, el eje principal del lienzo; un personaje que implora esperanza y auxilio a los cielos, único espacio al que acudir cuando la desesperación aflora. En cambio, la pintura de Rembrandt -la única marina de su obra- retrata la tormenta acontecida en el mar de Galilea, lugar donde ocurrió uno de los primeros milagros de Jesús quien calmó las aguas. "La tormenta en el mar de Galilea" es una obra de juventud de Rembrandt -quien aparece en la obra sujetando la cuerda del mástil- perteneciente al estilo barroco y al conjunto de pinturas religiosas que sin duda evocan a la necesidad de la ayuda divina frente a la incontrolable naturaleza.

Se trata de una serie de cuadros anteriores a la época de Géricault que sin embargo representan -en una simbiosis de ambos- la misma esencia de la catástrofe de la Medusa y por ende de "El Ventre del mar". La razón por la que esta obra de Goya junto con la de Rembrandt son de especial relevancia para comprender la oscuridad del filme de Villaronga tiene que ver con esa relación entre la pérdida de humanidad frente a la muerte en el cuadro de Goya y la necesidad de un milagro y la comunión con Dios para avanzar en las tinieblas reflejadas en Rembrandt. El tríptico pictórico no solo define "El ventre del mar" sino la firma ahogada, silenciada, religiosa y crítica con el ser humano del autor balear.

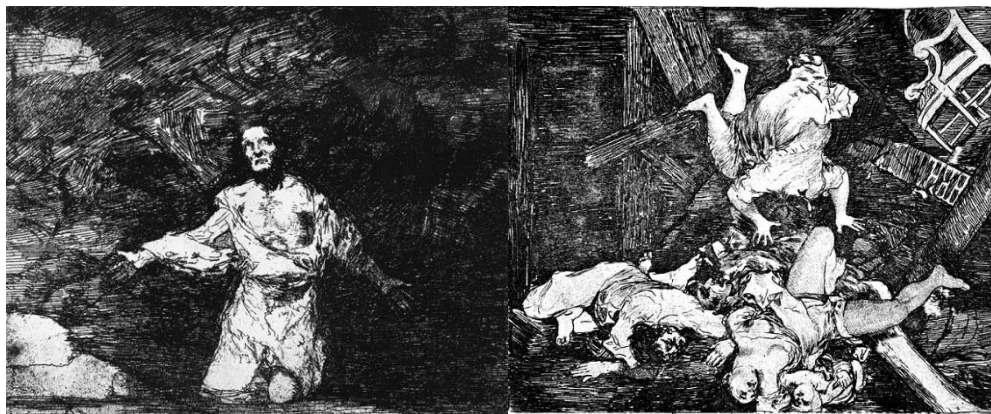


Figura 14. Grabados del romanticismo de Goya correspondientes a la serie de bocetos y caricaturas sobre papel y mediante punta seca titulada "Desastres de la guerra", datan de 1810.

El blanco y negro de “El ventre del mar” corresponde a los demonios y tinieblas de Goya y su blanco puro, acorralado y falto de esperanza muestra también ese lazo, siempre presente, con la posibilidad de luz o vida e incluso la aceptación de la verdadera existencia, es decir, la de un dolor penitente y del que somos esclavos. Tal vez por eso el primer boceto se titula “Tristes presentimientos de lo que está por venir” y a su derecha, la escena siguiente conocida como “Los estragos de la guerra”.

Esta serie pictórica corresponde a un Goya vinculado al periodismo bélico que, pese a no estar en los conflictos representados, consigue enmarcar de una forma precisa y cruda la realidad de una guerra, tal y como ocurre con la autoría de un cineasta como navegante histórico, una tipología de ejercicio fílmico que está siempre presente en la ficción de Villaronga. La traslación del dolor a través del tiempo hasta una actualidad que necesita enfrentarse a la revelación del miedo que a su alrededor tiene lugar. “El mundo de Goya es también el mundo de hoy” (Robert Hughes, 2002).

Si bien es cierto que cuando hablamos de lo pictórico y lo visual nos hemos referido hasta ahora a términos más bien atmosféricos, de tono y de estilo, Villaronga viaja con el mundo del arte también para configurar a uno de los personajes principales de “El ventre del mar”; Savigny. Éste, interpretado por el habitual en su cine Roger Casamajor, muestra una relación directa con Dios desde una intensidad violenta y de autoflagelación evocando a la figura religiosa de San Jerónimo que durante siglos ha sido representada en la historia del arte. Un hombre cuya relación con las sagradas escrituras y la figura de Dios no solo nacía de la admiración y el conocimiento sino también desde la rabia, el genio, la violencia y el grito, una serie de formas que llevadas a la interpretación de Casamajor conectan directamente con su personaje. Destacando una herramienta también habitual en el cine de Villaronga -el cilicio- para acrecentar ese sufrimiento que tanto atormenta a Savigny y poder, con ese dolor, conectar con Dios.



Figura 15. Savigny contra su locura representada en la cárcel ahogada enmarcada en la abstracción teatral del personaje.



Figura 16. "San Jerónimo", de Murillo. Óleo sobre lienzo, datado en 1650 aproximadamente.

La mirada, la locura de su propia interpretación de los mandamientos incrustada sobre su rostro con tinta, su reflejo en un cristal roto, evocando a la esencia misma del mar y la religión presente incluso en la locura con ese crucifijo de madera, oscurecido y sombrío mientras, a sus pies, se cuele la sangre y el agua de los ahogados tras esa puerta que lleva, directamente, a las profundidades del mar. Villaronga escribe un personaje atormentado por la religión, por la oscuridad y los demonios de Goya que azotan constantemente a la razón del ser humano y construye un set sencillo que edifica mediante la experimentación y el ingenio visual un entorno sombrío donde la religión adquiere un tono de abandono y pérdida.

Un ejercicio simbólico que comunica directamente con la figura del San Jerónimo penitente que desde la oscuridad de una cueva se comunica con Dios a través del dolor, la plegaria, el llanto y la desesperación.

Esta pintura de Murillo evoca a la intimidad religiosa y establece una relación con el personaje de Savigny fundamentada en la comunicación con Dios. En el desconocimiento del devoto cristiano que siente como su Señor le ha abandonado, condenado al naufragio de su existencia. Jerónimo, como Savigny, busca la verdad entre crucifijos, esqueletos y escrituras.

6. Conclusiones

La firma autoral de Villaronga es el altavoz del refugiado, del silenciado, del terror y la carne, del dolor y la muerte, del cristiano reprimido y del ateo atormentado. La huella del cineasta balear se ha impregnado desde sus inicios en un cine que superó las fronteras de su país natal siendo la vieja Europa el hogar más idóneo para sus obras. Una geografía que critica desde lo más hondo de la condición humana, con la angustia, la furia y la represión como estandartes esenciales para su escritura literaria y cinematográfica.

“El ventre del mar” amarra en los puertos de la discordia y la intranquilidad de una Europa abandonada a los grandes imperios y esclava de su propia tumba; el Mediterráneo. Villaronga escribe una obra fílmica que ficciona la realidad del estado de ese mar que no miramos -presente en la crisis de los refugiados- combinando la abstracción teatral, su relación directa con el universo interpretativo en los campos del teatro y su riqueza en el lenguaje audiovisual para sujetarse al cine que no atiende a normas, estamentos o criterios preestablecidos. “El ventre del mar” no es solo una película, es un diálogo de tiempos en apariencia dispares cuya conversación recrea un escenario histórico atestiguado por la actualidad, por el intérprete de los hechos verídicos y por la consiguiente rotura del tan manido “basado en hechos reales”.

Un diálogo que construye una crítica desde el prisma del hombre enfrentado a la adversidad cuya constante es la pregunta y cuya única respuesta es la locura, la desesperación y el desaliento; una respuesta que une al ser humano como animal universal y atemporal enclaustrado -en el filme de Villaronga- en la abstracción de su propia locura. Espacio fílmico que transfigura la condición de sus dos protagonistas, enfrentando la razón y la moralidad contra el miedo y el coraje que ofrecen la religión ciega y el naufragio de la fe.

La guerra contra uno mismo. La pérdida de identidad y el auxilio. Esta película aglomera la firma de Villaronga y todas las obsesiones que llevan acompañando al autor a lo largo de su carrera: desde lo interpretativo a lo visual, pasando por lo literario y lo pictórico. Villaronga, en su afán visceral, crudo y buñuelesco, muestra al público el reflejo del mar, la mentira de quiénes somos y ofrece voz al grito de los ahogados. Avisa, con la ciudad mortífera del vientre del mar que alguien grita desesperadamente, en el pasado y el presente, sin recibir ninguna ayuda. Nadie vigila, nadie atestigua. El cine, por el contrario, revive ese grito gracias a su naturaleza de mosaico hecho, como dijo Tarkovsky, de tiempo.

La herramienta fundamental del cineasta para configurar ese mosaico y convertir su figura artística en la de un musivario, hacedor de un ideario imaginario compuesto por una serie de escenas que van desde lo mitológico, lo divino, lo espiritual, lo terrorífico a lo mundano y sencillo de la vida cotidiana. Todo ello conforma un resultado, un mapa visual y textual que en el caso de la filmografía de Villaronga genera un todo significativo, una obra completa y transitoria que viaja a través de historias en apariencia alejadas que, sin embargo, convergen finalmente en un vientre, en el mar.

“El vientre del mar” es un punto en ese mosaico que conecta todas las escenas que a lo largo de la filmografía del autor mallorquín han conformado su identidad como cineasta. La cinta es, en sí misma, la inflexión que permite conectar sus primeros pasos en el séptimo arte con la gestación definitiva de sus inquietudes en ese vientre del océano. En sus inicios, con el filme “Tras el cristal” (1986), Villaronga mostró una creatividad que conjugaba con la del cineasta canadiense Cronenberg presentándose a la cultura visual española como un autor arriesgado, inclasificable y visceral. Más tarde, con “El niño de la luna” (1989) abrazó la experimentación visual que fue sin duda su motor onírico para abarcar una narración epopéyica e infantil. Todo ello, siguiendo siempre con la estela del deseo, la represión y la venganza como una serie de puntos neurálgicos y constantes. Años después, seguiría su andadura cinematográfica con el filme “99.9” donde el terror y el folklore abanderaban la narración. No fue hasta el año 2000 donde el océano se convirtió en protagonista con la cinta “El mar” donde la represión, la homosexualidad, la crudeza y violencia prematura, el odio, la animadversión, la flagelación y la pérdida de identidad fueron una serie de ingredientes que, de una forma u otra, permanecieron en la psique del autor para, años más tarde, volver a ese infinito mar, ese espejo de la mentira. En ese tiempo, filmes como “Aro Tolbukhin: en la mente del asesino” (2002), “Pa Negre” (2010) o “Incerta Glòria” (2017) no solo enmarcaron a Villaronga como un autor de prestigio y éxito, sino que también representaron una serie de estructuras narrativas y cinematográficas que viajaban desde lo documental, la abstracción, la teatralidad y el diálogo entre pasado y presente.

El cristal, el reflejo del personaje de Savigny en ese mar acristalado, roto y descompuesto, que desfigura el rostro y lo transforma. El mismo mar que invadía los primeros planos del cine de Villaronga que erosiona y quema, ennegrece y oscurece el color, tergiversa la calidez y abraza el blanco y negro. “El vientre del mar” es la puesta en escena y la puesta en cuadro de un imaginario, de un conjunto eyaculado sobre la espuma del mar que, en un tiempo que es presente y es pasado, escribe la memoria de lo universal.

“En el instante en que les hablo, el agua fría de las marismas llena los huecos de los osarios, un agua fría y opaca, como nuestra mala memoria. La guerra se ha quedado dormida con un ojo abierto. La fiel hierba ha vuelto a las *Appellplatz* y alrededor de los bosques. Un pueblo abandonado, aun lleno de amenazas. El crematorio está inutilizado, las artimañas nazis están pasadas de moda. Nueve millones de muertos en este paisaje. ¿Quién vigila este extraño observatorio para advertirnos de la llegada de nuevos verdugos? ¿Realmente tienen un rostro distinto al nuestro? En algún sitio, entre nosotros, quedan *kapos* con suerte, jefes reintegrados, delatores desconocidos, todos aquellos que no se lo creían o solo a veces. Y nosotros, que miramos con sinceridad estas ruinas, como si el viejo monstruo de los campos estuviese enterrado bajo los escombros, fingimos tener esperanza ante esta imagen que se aleja, como si uno pudiese curarse de la peste de los campos, nosotros, que fingimos cree que eso pertenece a otra época y a otro país, y que no pensamos en mirar a nuestro alrededor, y que no oímos que alguien grita sin parar”.

Noche y Niebla (Alan Resnais, 1955)

7. Bibliografía y filmografía

ACOSTA, C. Migraciones irregulares y poder. Biopolítica, *nuda vida* y sistema inmunitario: una aproximación desde Giorgio Agamben y Roberto Esposito. Revista Identidades. Núm.4, Año 3. 2013.

BARICCO, A. Océano Mar. Anagrama. Barcelona. 1993

BORDWELL, D. El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica, Barcelona, Paidós, 1995.

BORT, G, I. "Nuevos paradigmas en los telones del relato audiovisual contemporáneo: partículas narrativas de apertura y cierre en las series de televisión dramáticas norteamericanas". (Tesis doctoral). Universidad Jaume I. Departamento de Ciencias de la Comunicación. 2012.

CAMUS, A. (1942). El mito de Sísifo. Alianza Editorial. 1981.

CAMUS, A. (1982). El hombre rebelde. Alianza Editorial. 1982.

CAMUS, A. (1994). El primer hombre. Tusquets Ediciones. Barcelona. 1994

CASSETTI, F. Cómo analizar un film. Ediciones Paidós. Comunicación y cine. Barcelona. 1991.

HOBBS, T. Leviatan (1651). Buenos Aires, Argentina. 2004.

LOISELEUX, J. La luz en el cine: como se ilumina con palabra, cómo se escribe con la luz. Colección dirigida por Joël Magny. Paidós. Barcelona. Buenos Aires. 2007.

LUELMO, J. La historia al trasluz: Walter Benjamin y el concepto de la imagen dialéctica. Universidad Politécnica de Valencia. 2007.

MAGRINYÀ, L. Relatos del mar. De Colón a Hemingway. Alba Editorial. Barcelona. 2014

MARÍN, J, GARCÍA, C. La intertextualidad en televisión: Cine y Publicidad. Revista Razón y Palabra. Universidad de los Hemisferios. Ecuador. 2012.

MOSQUERA, J. La estética y algunos conceptos psicoanalíticos en tres películas clásicas del cine en blanco y negro, con énfasis en el cine mudo: *El viaje a la luna* de Georges Méliès (1902), *Tiempo Modernos* de Charles Chaplin (1936) y *Metrópolis* de Fritz Lang (1927). Revista electrónica de Psicología Social *Poiésis*. Núm.26. 2013

NIETZSCHE, F. Nietzsche, J.B. LLINARES (ED.), Barcelona, Península, 1988.

PEDRAZA, P. Agustí Villaronga. Ediciones Akal. Madrid. 2007.

QUINTANA, L. De la nuda vida a la forma de vida. Pensar la política con Agamben desde y más allá del paradigma del biopoder. Argumentos. Vol. 19. Núm. 52. México. 2006.

RIVERO, M. Verdad religiosa frente a verdad de razón. Un estudio comparativo entre Blaise Pascal y Miguel de Unamuno. Seminario de Historia de la Filosofía. Universidad Complutense de Madrid. 1985.

TARÍN, J, MARZAL, J. Una propuesta metodológica para el análisis del texto fílmico. Universidad Jaume I. 2006.

UTRETA, R. Literatura y cine. Adaptaciones I. Del teatro al cine. Padilla Libros. Cuadernos de Eihceroa. Sevilla. 2007.

VARGAS, M. El problema del tiempo histórico y la imagen dialéctica en Walter Benjamin. Universidad Técnica de Berlín. 2012.

VILLARONGA, A. El ventre del mar. Testamento PCT. La Periférica Producciones. Filmin. Turkana Films. Link-up Barcelona. Bastera Films. 2021.

ZAMORA, J, MAISO, J. Tesis sobre el concepto de historia y otros ensayos sobre historia y política. Alianza Editorial. Madrid. 2021.

AGUSTÍ VILLARONGA (Director). Massa d'Or Produccions. 2000. El mar. España. Gemini.

AGUSTÍ VILLARONGA (Director). Massa d'Or Produccions. 2017. Incierta Gloria. España. Alfa Pictures.

AGUSTÍ VILLARONGA (Director). Massa d'Or Produccions. Televisión de Galicia (TVG). 2010. Pa negre. España. EMON.

AGUSTÍ VILLARONGA (Director). OIRGEN PC. 1997. 99.9 La frecuencia del terror. España. Impala.

AGUSTÍ VILLARONGA (Director). T.E.M. Productores S.A. 1986. Tras el cristal. España. Lauren Films.

AGUSTÍ VILLARONGA (Director). Testamento PCT, La Periférica Producciones. 2021. El ventre del mar. España. Filmin.

ANDREI ZVYAGINTSEV (Director). Non-Stop Producciones. 2014. Leviatán. Rusia. Golem Distribución.

ELEM KLIMOV (Director). Mosfilm. 1985. Ven y mira. Unión Soviética. Belarusfilm.

FRANCESCO ZIZOLA (Director). Films 59. Ancora Música. 2016. En el mismo barco. España. Nao Cinematográfica.

JACQUES TOURNEUR (Director). RKO Radio Pictures. 1942. La mujer Pantera. Estados Unidos. RKO.

RAINER SARNET (Director). Homeless Bob Producción, Opus Films. 2017. November. Estonia. PRPL.

ROBERT HUGHES (Director). Oxford Films and Television. 2002. Goya: Loco como un genio. Reino Unidos.

8. Anexos

A continuación, el *decoupage* de “El ventre del mar” explicado en la metodología y descrito en el análisis del filme.



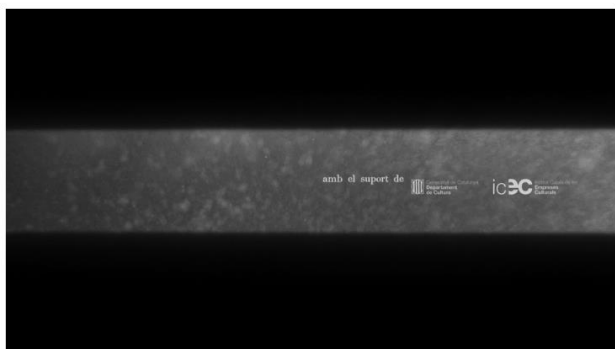
Plano: 1A
Tipología: Cámara en mano
Descripción: Bajo el mar, la textura de las olas y su movimiento
Audio: -
Tiempo: 0:00: 34



Plano: 2A
Tipología: Cámara en mano | Plano detalle
Descripción: Bajo el mar, un trozo de tela cruza la imagen de izquierda a derecha
Audio: Una música dramática y pausada
Tiempo: 0:00: 45



Plano: 2B
Tipología: Cámara en mano
Descripción: Bajo el mar, el trozo de tela desaparece y quedan en suspensión unas burbujas
Audio: Una música dramática y pausada
Tiempo: 0:00: 48



Plano: 2C
Tipología: Cámara en mano
Descripción: Bajo el mar quedan en suspensión unas burbujas que avanzan cada vez más rápido
Audio: Una música dramática y pausada. Su tono asciende.
Tiempo: 0:00: 51



Plano: 2D
Tipología: Cámara en mano
Descripción: Bajo el mar quedan en suspensión unas burbujas que avanzan cada vez más rápido
Audio: Una música dramática y pausada. Su tono asciende y mantiene la musicalidad.
Tiempo: 0:00: 57



Plano: 3A
Tipología: Fundido | Cámara en mano
Descripción: El oleaje y su fuerza natural. Un mar de espuma y rabia
Audio: La música sigue en su tono dramático. Alcanza un grado religioso o espiritual
Tiempo: 0:01: 00



Plano: 3B
Tipología: Cámara en mano
Descripción: El oleaje y su fuerza natural. Fundiendo, aparece el título
Audio: La música sigue dramática. Funde poco a poco.
Tiempo: 0:01: 03



Plano: 3C
Tipología: Cámara en mano
Descripción: El oleaje y su fuerza natural. Título completo con tipografía en movimiento, emulando flotar bajo el mar.
Audio: La música funde sin desaparecer.
Tiempo: 0:01: 07



Plano: 3D
Tipología: Cámara en mano
Descripción: El choque final de la ola. La tipografía tiene un efecto sumergido.
Audio: La música funde sin desaparecer.
Tiempo: 0:01: 11



Plano: 4A
Tipología: Cámara en mano
Descripción: Bajo el mar. Objetos y personas empiezan a sumergirse. La cámara sale a la superficie y vuelve a hundirse.
Audio: Vuelve poco a poco la música dramática.
Tiempo: 0:01: 13



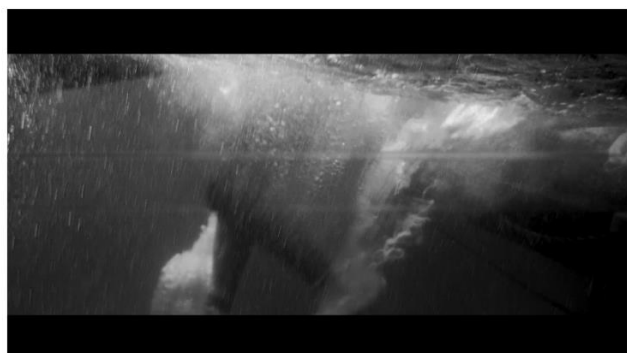
Plano: 4B
Tipología: Cámara en mano
Descripción: Bajo el mar. Hombre lucha contra la marea.
Audio: La música dramática se mantiene.
Tiempo: 0:01: 18



Plano: 5A
Tipología: Cámara en mano | Plano sostenido
Descripción: El oleaje, de nuevo, revuelto y agitado.
Audio: La música dramática se mantiene.
Tiempo: 0:01: 22



Plano: 5B
Tipología: Cámara en mano | Plano sostenido
Descripción: El oleaje sigue revuelto y agitado.
Audio: La música dramática se mantiene.
Tiempo: 0:01: 27



Plano: 6A
Tipología: Cámara en mano
Descripción: La cámara está sumergida, de nuevo. Unos pies vuelven al mar. Una valsa puede verse. Dos barras grisáceas empiezan a aparecer lentamente cortando la imagen por la mitad.
Audio: La música dramática se mantiene.
Tiempo: 0:01: 32



Plano: 6B
Tipología: Cámara en mano
Descripción: La cámara está sumergida. Aparece el cuerpo de un hombre marino, con la ropa destrozada. Las barras son negras y separan la imagen que cada vez está más oscura.
Audio: La música dramática se mantiene.
Tiempo: 0:01: 34



Plano: 6C
Tipología: Cámara en mano
Descripción: La cámara sigue sumergida siguiendo al hombre hundido, ascendiendo hacia la superficie del mar. Las barras muestran un reflejo oscuro.
Audio: La música dramática se mantiene.
Tiempo: 0:01: 39



Plano: 6D
Tipología: Cámara en mano
Descripción: La cámara sigue al hombre hundido cuya camisa muestra un baile de tela, burbujas y oscuridad. La imagen queda dividida en tres partes.
Audio: La música dramática se mantiene.
Tiempo: 0:01: 44



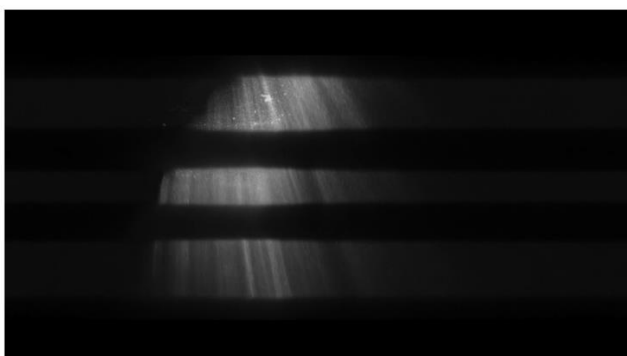
Plano: 6E
Tipología: Cámara en mano
Descripción: La cámara sigue el baile marino entre la tela blanca, el hombre y las burbujas.
Audio: La música dramática se mantiene.
Tiempo: 0:01: 48



Plano: 7A
Tipología: Cámara en mano
Descripción: Bajo el mar, cerca de la superficie. Al fondo cuerpos y objetos casi indescritibles.
Audio: La música dramática se mantiene.
Tiempo: 0:01: 50



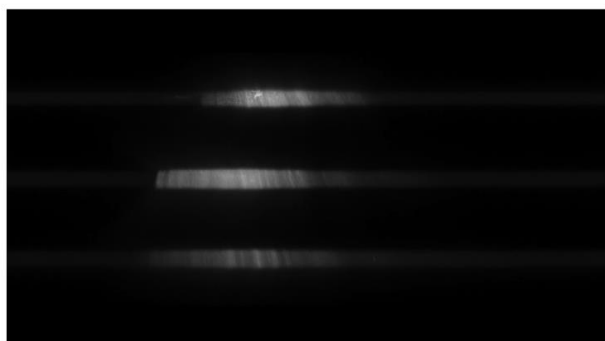
Plano: 7B
Tipología: Cámara en mano
Descripción: Bajo el mar, cerca de la superficie. Unas manos luchan por sobrevivir al oleaje.
Audio: La música dramática se mantiene.
Tiempo: 0:01: 55



Plano: 8A
Tipología: Fundido | Plano general | Sostenido
Descripción: En el vientre del mar, con una luz jugando con las olas y adentrándose en el interior del océano. Aparecen dos barras más que poco a poco cierran la mirada de la cámara.
Audio: La música dramática se mantiene y empieza a fundir lentamente.
Tiempo: 0:01: 58



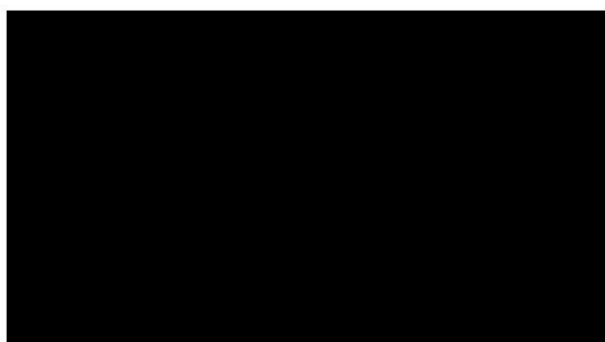
Plano: 8B
Tipologia: Plano general | Sostenido
Descripción: El vientre del mar poco a poco se cierra, como la prisión del naufrago. La luz sigue tambaleándose.
Audio: La música dramática empieza a fundir lentamente.
Tiempo: 0:02: 00



Plano: 8C
Tipologia: Plano general | Sostenido
Descripción: Las barras terminan oscureciendo por completo la imagen.
Audio: La música funde.
Tiempo: 0:02: 03



Plano: 8D
Tipologia: Plano general | Sostenido
Descripción: Todo oscuro. La última línea de luz da paso a la autoría de la película.
Audio: La música funde.
Tiempo: 0:02: 05



Plano: 90
Tipologia: -
Descripción: Todo oscuro. Fundido a negro.
Audio: La música termina.
Tiempo: 0:02: 09