

EL SIMULACRO DE LA COTIDIANEIDAD: LA SOLEDAD, DE JAIME ROSALES.

José Luis Bellón Aguilera
Universidad de Ostrava

jose.bellon@osu.cz

Resumen. El artículo analiza la película del director español Jaime Rosales, *La soledad* (2007). Se trata de una película que tematiza la soledad y la incomunicación en la vida cotidiana contemporánea, pero también los efectos del terrorismo y del individualismo propietario competitivo. Lo importante, sin embargo, no es el tema o temas, sino la forma *hiperrealista* como Rosales los trata, equilibrada con el recurso a la *polivisión*. El presente trabajo plantea que ese supuesto *hiperrealismo* encuadra perfectamente dentro del imaginario e ideología del capitalismo tardío y sus contradicciones internas. Plantea asimismo que lo crucial, además de la forma (un exceso de realidad y opacidad que tensa al máximo la reflexión), es el silenciamiento sintomático del tejido real del texto: el mercado flexible y la atomización.

Palabras clave. Hiperrealismo. Polivisión. Soledad. Capitalismo tardío o flexible.

Abstract. The *simulacrum of Everyday Life: Jaime Rosales' La soledad*. This article analyses J. Rosales' *La soledad* (2007). The main theme of this film is *solitude, loneliness* and the incommunication of individuals in everyday life, but also the effects of terrorism and competitive proprietary individualism. The important point here, nonetheless, is not the main theme or themes, but the *hyperrealistic* form adopted by Rosales, a form balanced with the device of *polyvision*. The present essay points out that this taken for granted *hyperrealism* fits perfectly within the imaginary and ideology of late capitalism and its internal contradictions. It maintains that the key aspect here is, as well as the form (an excess of reality and opacity that tenses reflection to the maximum), is the symptomatic silencing of the real fabric of the text: the flexible market and atomization.

Keywords. Hyperrealism. Polyvision. Solitude. Late or flexible capitalism.

Be water, my friend! (Bruce Lee)

La soledad (2007) (*LS*) de Jaime Rosales es un filme tan original como desconcertante¹. El director, algo desconocido hasta esta película, rodó en el 2003 *Las horas del día*, que le valió el premio Fipresci². *Las horas del día*, encuadrable en el género de los filmes de psicópatas, cuenta la historia de Abel, dueño de una tienda de ropa, a quien, a pesar de la candidez bíblica de su nombre, le da por matar personas de cuando en cuando. Difiere, sin embargo, de los productos hollywoodienses e imitaciones de otros países por su estilo frío y liberado de espectacularidad (no hay

¹ Película distribuida por Wanda Visión; guión: Jaime Rosales (director) y Enric Rufas. Fotografía de Óscar Durán. Reparto: Sonia Almarcha (Adela), Petra Martínez (Antonia), Miriam Correa (Inés), Nuria Mencía (Nieves), María Bazán (Helena), Jesús Cracio (Manolo), Lluís Villanueva (Carlos), Luis Bermejo (Alberto), Juan Margallo (Padre), José Luis Torrijo (Pedro).

² FIPRESCI - Fédération Internationale de la Presse Cinématographique (International Federation of Film Critics; ver <http://www.fipresci.org/default.htm>). Premio en Cannes (Francia, 14-25 mayo, 2003): «Prize, Parallel Sections: *Las horas del día* (*The Hours of the Day*) by Jaime Rosales (Spain, 2003): “for using very subtle ways of cinematic expression in order to observe the behaviour of a mediocre man whose only distinguishing feature is that he kills”». In: http://www.fipresci.org/awards/awards/awards_2003.htm [consultado 18/09/2009].

banda sonora, predominan los planos fijos). Por su falta de emotividad con relación a la muerte y la locura, *Las horas del día* inquieta efectivamente al espectador, cuya capacidad de juicio queda en suspenso, ya que no hay reflexión, ni moralina, ni estudio psico-sociográfico. El filme carece de afectos y de gesto hermenéutico, lo que recuerda las reflexiones de Fredric Jameson³ a propósito de los artefactos artísticos posmodernos. Esta suspensión tanto de la emotividad como de la reflexión sucede similarmente en *LS*, la cual recibió tres premios Goya, dos de ellos a la mejor dirección y a la mejor película. A *LS* está dedicado el presente trabajo⁴.

En un estilo que parece remedar un documental, con la única “originalidad” del recurso a la *polivisión* (la pantalla se parte en dos mitades, en cada una de las cuales hay un personaje, o un vacío), sin banda sonora (sólo las conversaciones, los objetos, los ruidos de la calle) y con unos diálogos aparentemente anodinos y “normales” (las comillas, como veremos, no son gratuitas) pero ricos en elipsis, *LS* narra dos fragmentos de las vidas de Adela y Antonia, dos mujeres situadas en la encrucijada de distintos umbrales vitales: Adela, de edad alrededor de los treinta, divorciada y madre de un bebé, y Antonia, alrededor de los sesenta, viuda y madre de tres hijas de edades entre los veinte y los treinta y algo. De estas tres hijas, dos están solteras y viven, digamos, en precario (Inés alquila un piso de la familia en Madrid y Nieves, enferma de cáncer, no parece tener trabajo) y la última, Helena, la mayor, está casada y tiene un bebé. Los personajes centrales son mujeres, si bien hay una presencia destacada de los hombres: Pedro (ex marido de Adela), Carlos (compañero de piso de Adela cuando ésta se muda a Madrid), Manolo (nuevo compañero de Antonia) y Alberto (marido de Helena).

La película organiza su narrativa en cinco capítulos («Adela y Antonia», «La ciudad», «La tierra firme», «El ruido de fondo» y un «Epílogo»), algo a lo que el espectador está acostumbrado, pues el recurso a la organización en capítulos, aunque de larga historia, viene sucediendo con bastante regularidad en los últimos años.

Importante —me parece— es un hecho que no pasa desapercibido si se presta un poco de atención. La apariencia física de los personajes no suscita *deseo*. Adela, Pedro, Manolo, Antonia... ninguno de ellos es especialmente atractivo o espectacular físicamente, lo que contribuye a potenciar ese “efecto realidad” del que hablamos. Si Adela —una joven de mediana edad con un cierto atractivo pero “del montón”— en vez de Adela fuera Scarlett Johanson o Penélope Cruz, creo que la interpretación de la película por parte del espectador variaría un tanto, porque no veríamos a Adela, sino los cuerpos de Scarlett o Penélope. Esta cuestión, los excesivos encantos naturales o *belleza fatal* que trastoca el orden de las cosas, de alguna forma complica la cuestión del cine, del deseo y la dialéctica presencia / ausencia de la que hablaremos más abajo. Rosales la elimina directamente, porque no le interesa un retrato superficial de cuerpos hermosos que se convierten en estampas e imposibilitan (con más frecuencia de la que se cree), el distanciamiento reflexivo o el acercamiento real al personaje. Igualmente, la sexualidad está ausente. Esto resulta interesante ya que se tiende hoy a equivaler la identidad subjetiva con la autorrepresentación sexual o la vida sexual, algo que no es tratado en *LS*. La mirada del espectador no es, de esta forma, enfocada hacia el deseo, sino hacia otras cuestiones.

³ Fredric Jameson (1991: 10)

⁴ *Las horas del día* será objeto de un próximo artículo.

Vidas paralelas

Las vidas de Adela y Antonia son contadas en paralelo. En el plano inicial de la película, vemos un idílico pueblo montañoso, donde vive Adela. Divorciada y con un bebé, decide cambiar radicalmente de lugar, empezar de cero. Busca algo nuevo, reinventar su vida; encuentra trabajo de azafata de congresos en Madrid y comparte piso con Inés (su casera) y Carlos. Antonia es propietaria de un supermercado de barrio, pequeño, en el que emplea a un trabajador joven. Básicamente, no sucede nada hasta más o menos la mitad de la película (minuto 45): hasta entonces, vemos los problemas cotidianos entre Adela y su ex marido, al que no le van bien las cosas en el trabajo (y que no le pasa la manutención del bebé); entre Adela y su padre, que se queja de su soledad en el pueblo; el cáncer de Nieves, la hija de Antonia, y la relación entre ésta y su nuevo compañero. Alrededor de la mitad de la película, sucede algo terrible: Adela pierde en un atentado (una bomba en un autobús) a su bebé. Antonia, por su parte (en el inicio del capítulo 3), sufre los embates psicológicos de su hija Helena para que venda el piso de forma que ella pueda pedir una hipoteca y comprarse un piso en la playa, lo que genera una atmósfera continua de tensión en la familia. Finalmente Antonia muere, al parecer de un infarto, sola, en su casa (la escena de su muerte solitaria y anónima, en un plano fijo en una habitación mientras hace la cama, por su larga duración, se hace inquietante, angustiada, durísima en su aparente “normalidad”). Adela, en la escena final, tiene una cita con alguien. La película finaliza en un plano que nos muestra la ciudad, sus sonidos, sin que haya ningún sobreentendido, ningún plano definitorio con un mensaje subliminal, únicamente la ciudad, sus ruidos.

Los capítulos y la polivisión atemperan el exceso de literalidad o realismo directo que pueden producir aburrimiento en el espectador (de hecho, lo suelen producir, como revelan las críticas tanto especializadas como no especializadas en internet). *LS* es, para muchos, por su literalidad directa, por su duración, un filme aburrido: demasiada vida, demasiada cotidianeidad⁵. A pesar de haber sido más un éxito de crítica que de público, hay espectadores que se han sentido identificados o tocados por *LS*. En una crítica anónima de internet (en *Filmaffinity*, ver “Bibliografía”), los comentarios de un usuario dan una idea de una serie de puntos que aparecerán en nuestro análisis: «Si uno lee cualquier periódico español verá que asuntos como el terrorismo, la especulación inmobiliaria en el litoral, las familias desestructuradas o la enfermedad ocupan un espacio grande de la información. Si uno ve las teleseries o las películas [...] todo es falso y generalmente mediocre. Cuando estos asuntos que tomo como ejemplo (terrorismo, construcción, familias monoparentales, cáncer) aparecen, casi es peor, porque siempre lo hacen de forma desafortunada y ridícula. Yo no digo que el cine deba ser un espejo de la realidad, pero no está mal que de vez en cuando hablen de mí y de mi mundo. [...] Esta película habla de una España y de unas personas que sí reconozco, y lo hace con naturalidad, emoción e inteligencia».

⁵ *La soledad* formó parte de una asignatura de cine español en la Universidad de Ostrava, visionada por los estudiantes con subtítulos en castellano para ayudar a la comprensión del español coloquial. Las reacciones de los alumnos fueron varias, pero oscilaban entre el interés por la originalidad estilística y el aburrimiento. La discusión posterior, de hecho, despertó más interés que el visionado. Igual sucede con las críticas que leímos para el presente trabajo. Todo ello tiene que ver, claro, con el cine que se está acostumbrado a ver (mayormente el de Hollywood, estilo en franca globalización), porque bastantes alumnos (no todos) tampoco eran capaces de degustar a Berlanga, Buñuel, Ferreri, Saura o Erice, pero sí (y muy bien) a Amenábar o Almodóvar.

Vacío y lleno del espejo. La “polivisión”

Elena García (ver “Bibliografía”) cataloga *LS* como «Bocados de hiperrealismo», pero señala, igual que otros críticos, el acierto del director en el uso de la *polivisión*.

LS se expande en forma horizontal, aprovechando al máximo el *scope*, pero Rosales, con frecuencia, «parte la pantalla en dos mitades, en una decisión formal normalmente asociada con cierto barroquismo o manierismo (el *split screen* tan caro a Brian de Palma) en las antípodas de los planteamientos estéticos del film. El recurso, aquí llamado *polivisión*, ofrece dos puntos de vista, dos ángulos de una misma escena o situación. Una forma de compartimentar personajes, movimientos y acciones que permite crear cierto distanciamiento emocional al revelar la condición articial del relato, operación no tan distinta en el fondo a la llevada a cabo por Lars von Trier al prescindir de decorados en *Dogville* (2003) y *Manderlay* (2005). De hecho, incluso las escenas que no utilizan esta *polivisión* aparecen dominadas por líneas verticales (postes, marcos, etc.) que dividen explícitamente el encuadre» (Casau 2007). Los comentarios de Casau sitúan a Rosales entre los directores más intelectuales (Lars von Trier), pero también entre los clásicos (Brian de Palma); Elena García equipara *LS* al *nouveau roman* y a la *nouvelle vague* (casi nada), pero también, al final de su crítica, a ¡*El Jarama!* (¿en qué quedamos? ¿En la experimentación o en el «realismo» hiper o no?).⁶ Estas comparaciones suponen una perspectiva que dice mucho del desconcierto generado por el filme. Sin la *polivisión*, ¿habría despertado *LS* el mismo interés?

Como el propio título de la película parece indicarnos, *La soledad* nos habla de la incomunicación y el aislamiento, destacado por el recurso a la *polivisión*. En una entrevista, el director destacó este hecho: «Es un método [la *polivisión*] muy interesante para trabajar el espacio, que junto al tiempo es uno de los dos grandes bloques que componen el cine. La *polivisión* añade expresividad a las escenas en las que los personajes, pese a quererlo, no consiguen estar juntos. Comparten plano, fotograma, pero la pantalla partida les divide: muestra el dolor que produce el saber que es imposible seguir amándose por mucho que uno lo intente» (entrevista con R. Vidiella, 2008).

En *LS* lo que vemos es (como señalan todos los críticos) no una «imitación de la vida» (Casau 2007) «sino una ficción manifiesta en la que muchos podremos reconocernos y definirnos». Para Elena García (2007) *LS* presenta un espectáculo «engañosamente parecido a la vida. *Esta suerte de hiperrealidad* está tan llevada al extremo que la única banda sonora que se permite la película son sonidos de fondo del ambiente» [cursiva nuestra]. ¿Cómo puede ser un artefacto artístico «igual a la vida» y «ficción» al mismo tiempo? *LS* es una imitación de la vida, de la misma forma que la vida es una imitación del cine (muchas personas son las que se visten como actores de cine). Remedando la famosa cita de Oscar Wilde, en *LS* «la naturaleza imita al arte».

Las cosas, sin embargo, no son tan simples (ojalá lo fueran). El hiperrealismo de la película es, en realidad, falso. *LS* constituye un claro ejemplo de falsa realidad, o (dicho de otra forma) de ilusión realista, rozando en ocasiones la sociografía e incluso el costumbrismo. Pero la fascinación que producen las imágenes no sucede gratuitamente. En primer lugar, el espectador es un *voyeur* que mira la imagen desde fuera (es el sentido de la primera aparición de la *polivisión* al inicio del film), como un intruso (y dado el supuesto *hiperrealismo*, el espectador mira *LS* de la misma forma que esos

⁶ Curiosamente, el criticante anónimo citado más arriba comenta: «Es una película tan buena que parece francesa» (*Filmaffinity*, ver “Bibliografía”).

programas televisivos tipo *Big Brother*, de tanto éxito global). Suturado a la imagen, el espectador ve su vida a través de la vida de los otros. Muchos de los planos de *LS* suceden a través de puertas o ventanas, como si se mirara desde fuera. Si la narrativa de ficción fuera clara, quizás el *voyeur* sería otro, pues habría una especie de «contrato implícito» con el artefacto filmico, en el que se aceptaría la «ficcionalidad» del mismo. Y ese “contrato”, a pesar del *hiperrealismo*, está. Esta aparente *hiperrealidad*, este cine *simulacro* —como lo plantea Jean Baudrillard (1993)— en el que contemplamos un universo extraña y excesivamente parecido al original, escamotea al lector la capacidad de reflexión: como en *Las horas del día* puede decidir, pensar lo que quiera. O quizás al contrario: hay un exceso en la posibilidad reflexiva, como si la mejor máscara del filme fuera parecer mostrarnos que no la tiene. Por un momento, realidad y ficción parecen, paradójicamente, igualarse y separarse al mismo tiempo; la máscara oculta una realidad, a su vez falsa, lo que deja una especie de resto, un hueco o un vacío.

Uno se siente tentado a comparar este exceso de realidad, esta máscara, con la libertad absoluta de elección en un supermercado (este es el producto, depende de usted juzgarlo). Opacidad absoluta. Sin embargo, otra lectura de esta absoluta *opacidad* de la textura del filme puede deberse a que, en la realidad contemporánea, la misma realidad es ilegible: no sabemos qué hay detrás de las apariencias. Con todo, tampoco este argumento de la *opacidad* es del todo aceptable. Esto sería así si no hubiera una tensión interna, pero sucede “como si” Rosales quisiera denunciar: uno, el problema de la vivienda en España, el mercado flexible y la atomización cotidiana, y dos, el terrorismo, además de otras cuestiones como la especulación inmobiliaria (los campos de golf) o el trabajo precario (la inseguridad de las azafatas) (y las comillas del “como si” no están por nada, como veremos). *LS*, según Elena García (2007), «pese a su aparente plegamiento al tedioso devenir de la vida, es capaz de narrar con interés unas existencias tan corrientes como las de cualquiera de nosotros y unas dosis de denuncia tan alejadas del efectismo demagogo de otros directores españoles.»

Sin embargo, hay un elemento añadido, una especie de *plusvalor* o *suplemento*, legible de dos formas. Primero, el hecho de ser un artefacto artístico le hace obtener un estatus de *valor*. Esto no contaría, porque de hecho podría aburrir (algunos estudiantes se aburren, Casau se aburre los cuarenta primeros minutos) aunque fuera una “gran” obra de arte. Pero *LS* fascina, ¿por qué?

Como la “vida” misma

Nos serviremos aquí de las tesis de Juan Carlos Rodríguez, expuestas en su trabajo *Pensar/leer históricamente [entre el cine y la literatura]* (2005), algunos de cuyos planteamientos pueden leerse de través junto a Baudrillard (y su teoría de los *simulacra*) y de Fredric Jameson, Peter Brooks u otros.

Para Juan Carlos Rodríguez (JCR), la clave del cine es la filosofía de la presencia. La dialéctica presencia / ausencia en la pantalla de cine, en el encadenamiento de las imágenes, es apabullante. Presencia y ausencia de rostros, cuerpos, objetos (menciona como ejemplo JCR los famosos planos de los zapatos de *Strangers on a Train*, de Alfred Hitchcock). Presencias y ausencias que nos subyugan, quizás porque la pantalla de cine es como un espejo en el que, con frecuencia, vemos un “doble” (los espejos de Borges) con el que creemos o queremos identificarnos (la primera imagen de *Las horas del día* es un plano del protagonista afeitándose y mirándose al espejo, *pero nada más*). Somos doble del cine. Y esta dialéctica, además, coloca en la pantalla la vida cotidiana, o la historia, o la fantasía. Pero sobre todo la vida cotidiana: «La filosofía de la presencia no es nunca altanera. Es tan cotidiana, insisto,

que se ha convertido en el único fundamento que da sentido a nuestra vida cotidiana» (2005: 93). El cine —plantea JCR (id. 89)— es nuestra filosofía cotidiana hoy, «si no lo fue siempre». ¿Por qué? Para dar sentido a esa vida, *sublimándola*.

A parte de otros planteamientos de interés para comprender el cine (la nostalgia estética, la nostalgia de ser arte⁷, el cine como mercancía real y simbólica), nos quedaremos con la idea fundamental, por lo que concierne al texto que leemos, *LS*: el cine lleva dentro ideología, hoy la del pragmatismo y experiencialismo dominantes (en formaciones sociales distintas habrá otras ideologías), el “individualismo” propietario y el subjetivismo experiencial.

Teniendo en cuenta estos planteamientos, no sorprende la confusión o no-visión en las catalogaciones de *LS* como «hiperrealismo». Se podría hablar no de “confusión”, sino incluso de lectura errónea o des-lectura, en el sentido lacaniano de *méconnaissance*. El filme estetiza una realidad que no necesita ser estetizada porque, de alguna forma, en la realidad contemporánea, desde la posmodernidad, todo es estético (Jameson 1991: 4). El resultado es de una ambigüedad perturbadora: *LS* es, al mismo tiempo, realidad y ficción. el espectador sabe que lo que está viendo es una película, una *ilusión* o *ficción*, pero lo inquietante es que se parece demasiado a la vida. “Demasiado”, como un exceso, como si se quisiera estetizar la vida y, a la vez, “inyectar” vida al cine. Cabe preguntarse, en conclusión, qué es más *simulacro*, *mimesis*: ¿la película o la vida? El único elemento que, al mismo tiempo quiere provocar un distanciamiento que pueda mantener la *illusio* artística es la *polivisión*. Sin ella, el choque, la colusión con la vida sería excesivo, se desbordaría y la película no se sostendría, *LS* no podría llegar al espectador. Capturada su atención, a partir del minuto 45 el filme plantea una narrativa fictiva, hay una historia (esto es, dos o más historias) que contar (el atentado, la venta del piso).

La soledad del “jogger” y el Mercado de fondo

Ahora bien, ¿existe de verdad la vida? ¿Por qué damos por sentado que hay una “vida” fuera del cine? ¿No dijimos que el cine dotaba de sentido la vida? En otras palabras: ¿no *produce* el cine la ilusión ideológica de la “vida” (“mi” vida)? Los temas fundamentales —se dice— de *LS* son la soledad contemporánea (evidentemente el título) y la presencia constante de la muerte. Esto parece demasiado claro. El telón de fondo, el soporte real de la narrativa es, con todo, el mercado flexible del capitalismo tardío. Me explico: la soledad es tematizada, porque es parte del imaginario cotidiano, es un ideograma. Este tema ha sido y es tratado de distinta forma por el existencialismo, el neorromanticismo, los posmodernos; todos lo reinventan o re-presentan sin romper el núcleo. Pero lo que la película dice sin decirlo directamente, lo que *LS* silencia pero mostrándolo al mismo tiempo en sus efectos, es el tejido que sostiene el dibujo del tema, la *pictura* de esa soledad.

Adela sufre los efectos, totalmente inesperados tanto para ella como para el espectador, del terrorismo. En el mundo del capitalismo flexibilizado, domina la paranoia: sociedad flexible, dinámica y en constante cambio; competencia de las multinacionales, ritmo desenfrenado del ciclo producción-reproducción-consumo, guerras generalizadas de “baja” intensidad (esto es, constantes) y el terrorismo

⁷ El cine es un negocio. Uno de los primeros directores plenamente consciente de ello fue Hitchcock, quien, al mismo tiempo, también quiso ser reconocido como artista, como *auteur* (ver a este respecto el libro de Donald Spoto, incluido en la “Bibliografía”); Truffaut lo consagró.

ultranacionalista o ultraislámico⁸. El hecho de la bomba sorprende y no sorprende. Adela, como el espectador, probablemente piensa: ¿por qué a mí?, pero lo acepta. Los efectos son devastadores. El punto aquí es que Adela se enfrenta sola a estos efectos. *LS* es una película sobre la atomización de los cuerpos en el mercado flexible⁹.

El sentido de colectividad se ha perdido y la única solidaridad con la que cuenta Adela es la de sus compañeros de piso (Inés y Carlos), que únicamente pueden darle apoyo, nada más; lo sorprendente es que Adela tampoco busca ayuda en otros. Se aísla, no contesta a las llamadas de su ex marido, no comunica con su padre (que ha quedado “tocado” y solo quiere olvidar: «olvidé todo lo que pasó aquel día» —le dice a su hija). Adela rechaza la oferta de Carlos para pasar unos días en las Islas Canarias. Y algo más: su marido la culpa, incluso ella misma se culpa (cuando finalmente habla con Pedro). ¿No es ésta una de las estrategias finales del sistema actual, culpar al propio sujeto de sus fracasos vitales? Círculo infernal de la atomización flexible: la soledad. Nieves, enferma de cáncer en el hospital, se siente sola, ¿por qué nadie quiere hablar de sus problemas?

Corrientes subterráneas de agresividad

La *opacidad* de la que hablábamos antes es, hasta cierto punto real, porque Rosales no hace psicologismo, no elabora una ficción behaviorista más o menos sofisticada en la que veamos los procesos mentales de los personajes. Los tenemos ahí y ya está. Depende de nosotros juzgarlos, pensar sobre ellos, comentarlos. Pero, en mi opinión, no se trata de una suspensión total del sentido. La superficialidad de la película (superficialidad en el sentido de que solo vemos “superficies”) es falsa.

En *LS*, los planos fijos de la ciudad nos ofrecen un mundo en apariencia sin significado, pero la narrativa despliega personajes en conflicto y una presencia constante de la muerte. Comenta Casau (2007) a este respecto: «Sin tratar de forma tan directa con esa violencia, *La Soledad* se adentra también en esas corrientes subterráneas de agresividad, manifestadas en conversaciones amables que terminan en lluvia de reproches, llamadas que no encuentran respuesta y, sobre todo, la idea constante de la muerte, una presencia despojada de cualquier rastro de épica o romanticismo.»

El capítulo “el ruido de fondo”, como en *Las horas del día*, nos habla de una realidad invisible que transcurre como un río subterráneo pero que explica la superficie visible de las cosas. El guión de *LS* nos ofrece una ventana a esa corriente subterránea. En los diálogos hay continuas elipsis que nos permiten intuir lo que sucede pero no se dice. Entre los personajes hay malentendidos, separación, comentarios cortantes pronunciados como si nada, ataques y antagonismos velados. El caso claro de Adela y su padre, cuya comunicación ya no existe, o el de Pedro y Adela. Pero donde esta agresividad cotidiana velada se muestra (ocultándose) en toda su crudeza es en el tema del piso.

Helena, la hija de Antonia, quiere un piso en la playa, pero no tiene dinero para comprarlo. Ni corta ni perezosa, le pide dinero a su madre, cabe la posibilidad — sugiere— de pedirselo al nuevo compañero de su madre (Manolo). Negado por su

⁸ JCR (2005: 104) distingue, en cuanto a los temas, tres etapas históricas en el cine: *disociación* (hasta finales de los años 40), *esquizofrenia* (desde la Guerra Fría, desde finales de los 40 hasta la posmodernidad) y *paranoia* (tendencialmente dominante hoy).

⁹ Un mercado, por otra parte, en el que la pericia de las apariencias puede ser un valor, como lo muestra la conversación en la mesa de la familia de Antonia sobre la belleza masculina, o como la escena del inicio del capítulo 2, cuando Helena y Antonia discuten sobre si hacerse o no un tatuaje. Esta última es una de las pocas escenas un tanto cómicas.

madre este camino, claro, Helena le sugiere que venda el piso para que ella pueda pagar la entrada. Antonia accede. Tras largas discusiones, y sin que podamos entrar en la psicología de Antonia o Helena o las hijas (su interior está velado), Antonia accede, ante la indignación de Inés y la indiferencia de Nieves. La familia se ha convertido en un microuniverso hobbesiano¹⁰ de lucha moral y propietaria. Helena no parará ante nada, mentirá y —en cierto sentido— robará a su madre.

LS está llena de violencia, de una violencia solapada, sumergida: el miedo, el abandono y la paranoia de la atomización flexible del individuo en el mercado cotidiano. La película de Rosales tematiza esta violencia sin grandes gestos, sin aspavientos, porque vivimos hoy tan pegados al mercado que todo esto es *cotidiano*. Creo que ésa es la denuncia fundamental de *LS*, no sé si consciente o inconsciente. ¿De verdad Rosales “denuncia”? El mundo de *LS* es un mundo desideologizado, depolitizado. Esa realidad parecer ser *la* realidad. ¿Se puede encontrar una alternativa, socavar el círculo violento del mercado cotidiano? La película no ofrece nada. Solo queda la ciudad, opaca, intraducible, en cierto sentido invisible, ilegible, vacía. Por eso el último plano del filme muestra la ciudad como un paisaje inevitable, en cierto sentido hueco, brutal en su cruda materialidad directa. No es solo el universo durkheimiano de la anomia o Bacon *magna civitas, magna solitudo*, sino el mapa de un universo incuestionado que pivota sobre la atomización flexible. Y es el mismo plano final de *Las horas del día*, una película en la que también la reflexión es puesta en suspenso. Un universo físico poblado por la soledad, la violencia y la muerte, en dos planos paralelos, en dos realidades paralelas pero invisibles la una a la otra, aunque enlazadas. ¿No es ese sentido de las realidades paralelas la clave para entender la polivisión? No pasa nada, pero pasa todo. Como la “vida” misma... o como la “no-vida”. El exceso de realidad puede cancelar su crítica. ¿No es esta mostración excesiva de *LS* un problema? ¿No sería más creativo un cine que, manteniendo una aproximación estética, insistiera en la naturaleza fictiva de la verdad y de la realidad¹¹?

Résumé. Práce se zabývá filmem Jaime Rosalese „Samota“ (*La soledad*, 2007). Analyzuje jeho hyperrealistické představy z ideologického úhlu pohledu.

¹⁰ La sociedad como un universo donde «cada hombre es enemigo de cada hombre» (T. Hobbes, *Leviatán*).

¹¹ Es lo que plantea Žižek (2001) a propósito de Kiesłowski.

Bibliografía

- BAUDRILLARD, Jean (1993), *Cultura y simulacro*, Barcelona: Kairós.
- BROOKS, P. (1993), *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge (Massachusetts): Harvard U. P.
- CASAU, Gerard (2007), “La estrategia del tedio”, In: *Contrapicado.Net – Revista de cine online*, julio / agosto 2007, [http://www.contrapicado.net/critica.php?id=212; cit. 10-05-2009].
- FILMAFFINITY (2007), “Críticas de *La soledad*”, [http://www.filmaffinity.com/es/reviews/1/545317.html; cit. 4-06-2009].
- GARCÍA, Elena (2007), “*La soledad*: Dietario de ausencias y silencios”, In: *CosasDeCine*, julio / agosto 2007, [http://www.cosasdecine.com/revista/index.php?art=157; cit. 8-05-2009].
- JAMESON, Fredric (1991), *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, London & New York: Verso.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2005). *Pensar/leer históricamente [entre el cine y la literatura]*. Granada: I&CILE Ediciones.
- SPOTO, Donald (1988), *The Dark Side of Genius. The Life of Alfred Hitchcock*. London, Plexus.
- VIDIELLA, Rafael (2008), “*La soledad* no se parece a ninguna otra película” (Entrevista con Jaime Rosales, 5/02/2008), In: *20minutos.es*, [http://www.20minutos.es/noticia/344355/0/jaime/rosales/entrevista; cit. 09-05-2009].
- ŽIŽEK, Slavoj (2001), *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieślowski Between Theory and Post-Theory*. London: BFI Publishing.

José Luis Bellón Aguilera
Katedra romanistiky
Filozofická fakulta
Ostravská univerzita v Ostravě
Reální 5
CZ-701 03 OSTRAVA
República Checa