

REALISMO Y HUMOR EN EL CINE ACTUAL

Autor: Margarita Schmidt Noguera

RESUMEN: El postmodernismo ha constituido la tendencia dominante en el cine de los ochenta y la primera mitad de los noventa. Sin embargo, a partir de mediados de esta última década, una nueva tendencia ha ido emergiendo, caracterizada por un enfoque realista y la utilización del humor. Ambas características presentan formas peculiares en cada filme en función de las finalidades buscadas por su autor. En este contexto, el presente artículo pretende facilitar el análisis de los filmes incluidos en la referida tendencia, así como el estudio de la evolución de esta última. Para ello se aportan los siguientes elementos: un análisis de la significación del término "realismo" en el contexto del arte del siglo XX; un análisis del humor como recurso expresivo con una función de "distanciación"; y, la aplicación de estos conceptos al estudio de filmes representativos de la tendencia mencionada.

ABSTRACT: In contrast with postmodernism, prevailing throughout the eighties and the first half of the nineties, a distinct tendency is emerging in film making since the middle of the past decade. Relevant features of this tendency are realism and use of humour, both features being used creatively by filmmakers, in accordance with the specific film purposes. In this context, this paper is aimed at facilitating both the analysis of the corresponding films and the study of the future evolution of this tendency. To this purpose, the following elements are provided: an analysis of the meaning of "realism" in the 20th century context; an analysis of humour as an expressive resource with a "distanciation" function; and, the application of these concepts to the study of two relevant films within the aforementioned tendency.



Introducción

El presente artículo tiene su origen en la Ponencia presentada en el III Congreso de Investigadores Audiovisuales organizado en octubre de 1999 por el Departamento CAP II de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid. La consideración de la vigencia de sus propuestas, como se podrá observar mas adelante, ha motivado la presente revisión.

El enfoque de este trabajo parte de la observación de que el fenómeno cinematográfico está inmerso en la compleja trama socio-cultural de cada época, generando y representando contenidos y formas expresivas en constante interacción con el medio. En algunos casos, estos contenidos y formas expresivas presentan una tendencia dominante; en otros, coexisten varias o la dominancia no aparece claramente definida.

Así, en la década de los ochenta, y todavía en el principio de los noventa, el pensamiento "postmoderno", plasmado en el denominado por Calabrese (1) estilo neobarroco, representó una de las tendencias de mayor relieve en las filmografías occidentales. Recordemos, por ejemplo, los filmes de Quentin Tarantino, Oliver Stone, Martin Scorsese, Joel y Ethan Coen, David Lynch o Steven Soderbergh, por citar algunos de los autores más representativos, en cuyos filmes, características tales como lo excesivo en alguna manifestación, la fragmentación y la transtextualidad como herramientas deconstructoras - en términos postestructuralistas- impregnan discursos donde prevalece una visión del mundo desencantada e, incluso, manifiestamente pesimista.

En la década de los noventa se siguen observando temas representativos de nuestro tiempo complejo y de incierto futuro, pero los tratamientos formales neobarrocos ya han perdido su anterior vigor, comenzando a despuntar con bastante claridad procedimientos formales

menos deconstructivos, más austeros y, en muchos de los casos, de intencionalidad realista. Este nuevo realismo, ha estado frecuentemente impregnado todavía, de una visión del mundo postmoderna y desesperanzada. Sin embargo, en la segunda mitad de los años noventa comienzan a aflorar filmes que, junto a una intencionalidad descriptiva y crítica de la sociedad actual, infieren una visión del mundo más positiva: frente al discurso de "no es posible transformar", el de "otro mundo es posible". A su vez, muchos de estos filmes han recuperado uno de los recursos más apreciados y eficaces del estilo realista; el humor en sus diferentes facetas.

En la actualidad se puede observar como se solapan diferentes tendencias y estilos cinematográficos, la puramente comercial, la de reconstrucción de ambientes históricos cultos o románticos, o la de grandes superproducciones, sin que sea posible definir con precisión una tendencia dominante.

Es pronto para saber si los filmes con el enfoque antes referido, mezcla de realismo y humor distanciador, lograrán hacerse camino y conformar una tendencia con cierta predominancia en esta sociedad tan desencantada. A su favor tienen innumerables ejemplos en la historia del modo de representación cinematográfico que nos muestran lo eficaz que resulta la interacción entre humor y realismo como dispositivo "desfamiliarizador" (2).

El presente trabajo pretende facilitar el análisis de los filmes correspondientes a la tendencia antes referida, así como el estudio de la evolución futura de dicha tendencia aportando los siguientes elementos: un análisis de la significación del término "realismo" en el arte; un análisis del humor como recurso expresivo de carácter distanciador; y, la aplicación de estos conceptos al estudio de dos filmes representativos de la tendencia considerada: *Nubes pasajeras* (1996) de Aki Kaurismäki y *Full Monty* (1997) de Peter Cattaneo, ambos realizados en la segunda mitad de la década de los noventa con tradiciones realistas de referencia formal diferentes.

El término realismo en el arte del siglo XX

El término "realismo" aplicado al arte, ha sido objeto de un amplio debate a lo largo del siglo XX. Esto es debido a que, dependiendo del referente -temático, constructivo, intencional-, se ha dado a este término diferentes significaciones. En una parte, éstas han dependido de qué es lo que se ha venido entendiendo como la realidad, lo cual necesariamente introduce un punto de vista ideológico. Por otra parte, si el arte, sea pintura, literatura o cine, supone una construcción formal; surge la pregunta: ¿cuáles serán, entonces, los procedimientos constructivos que codifiquen con más precisión el estilo realista? Finalmente, nos encontramos con la práctica frecuente de definir este término en contraposición a otro, como ha sido normal en pintura al oponer abstracción a realismo, o, en cine, expresionismo a realismo.

Anteriores a estas controversias, ya en el siglo XVII, los pintores holandeses tuvieron la clara intención de describir la realidad, entendiendo ésta como los temas cotidianos que importaban a los ciudadanos en su entorno. Esta intención, por parte de los artistas, de describir y analizar la realidad recorre la historia del arte hasta nuestros días. Sin embargo, resulta curioso que frecuentemente una nueva corriente artística haya criticado a la anterior por su falta de realismo. Así, señala Tomachevski (3) cómo los enciclopedistas defendían los géneros burgueses frente a los viejos cánones, de igual forma que años después, en el siglo XIX, las tendencias naturalistas en literatura defendían su realismo frente a los cánones del tardo-clasicismo. Es decir, la intencionalidad realista estaba presente en los artistas, pero los temas elegidos y las técnicas utilizadas se han ido transformando en correspondencia con el momento histórico.

El problema se complicó todavía más cuando a principios del siglo XX las vanguardias plantearon la renovación de las artes. Es en este contexto, como analizan, tanto Jakobson (4), desde el punto de vista de la literatura, como Paul Wood (5) desde el punto de vista de la historia del arte, donde surgieron dos posturas antagónicas. Por un lado, una más academicista, que asociaba el término realismo a la literatura del siglo XIX y a la pintura figurativa. Por otro, la corriente, más ligada a las vanguardias, que consideraba que, ya que la realidad cambia, el arte debe transformarse y describir los temas de preocupación social de cada época con las técnicas apropiadas a las inquietudes estéticas de los artistas del momento histórico correspondiente.

La corriente más academicista estuvo representada, especialmente, por pensadores como Louis Aragon, antiguo surrealista, y Georg Lukács, marxista, quienes animaron el Realismo Socialista, encontrando éste su máxima expresión en la antigua Unión Soviética. Esta corriente artística, de estructuras lineales en literatura y figurativa en pintura, dio frutos excepcionales (Fig.1), pero pronto derivó penosamente en una rigidez estética, advertida desde sus inicios por la corriente más vanguardista.

FIG. 1



Los planteamientos vanguardistas, fragmentadores y distanciadores en el plano formal, representados desde un punto de vista teórico por el dramaturgo Bertolt Brecht y el filósofo Walter Benjamin, se opusieron de forma radical y desde la izquierda a las propuestas del Realismo Socialista. Es en este sentido en el que Fernand Léger evolucionó desde el constructivismo, o en el que, desde posiciones críticas a los excesos individualistas del expresionismo, la Neue Sachlichkeit (Nueva Objetividad), encabezada por George Grosz (Fig.2) y Otto Dix (Fig.3), hizo sus propuestas. Con estos ejemplos se pretende destacar, por un lado, que realismo no es sinónimo de naturalismo y, por otro, que en la corriente del realismo defendida por las vanguardias de los años veinte se entrecruzaron influencias estéticas, diluyendo la antigua oposición de realismo/expresionismo o realismo/abstracción.



FIG. 2 y 3



En el caso del modo de representación cinematográfico hay que añadir lo siguiente. En primer lugar, que este modo de representación es heredero de la literatura del siglo XIX, en especial, en sus estructuras narrativas y en su afán de esconder los mecanismos de la construcción de su verosimilitud. La forma de expresión que se derivó de esta herencia del naturalismo, pronto cristalizó en las formas canónicas de la construcción filmica. Fue en Estados Unidos donde alcanzó su máximo desarrollo, y fue utilizada en filmes, tanto de enfoque realista, como alejados de esta intencionalidad.

En segundo lugar, que el florecimiento del modo de representación cinematográfico está estrechamente ligado a las vanguardias europeas, de las que también toma su concepción de realismo. Desde sus postulados se comprende la intención del artista de describir los temas sociales de un contexto determinado, para lo cual y a partir de la tecnología disponible, articula los procedimientos constructivos más adecuados a sus fines.

Así pues, al igual que en el resto del arte del siglo XX, ambas tendencias -la heredera del naturalismo y la generada por las vanguardias- están presentes en las concepciones de los filmes de carácter realista. Eso sí, al igual que en el resto de las artes, dentro del realismo cinematográfico conviven estilos particulares, que obligan a matizar y relativizar aún más este controvertido término.

Desde los primeros teóricos generalistas del cine, como Kracauer, Eisenstein o Bazin, y a partir de las posiciones de documentalistas como Flaherty o Grierson, o de los neorealistas italianos, se han ido desarrollando diferentes consideraciones acerca del realismo cinematográfico. Sus parámetros de partida coinciden con los referentes que se han presentado al principio de este epígrafe. Es decir, sus distintas consideraciones acerca del realismo en el cine han variado en función de su interpretación de la realidad, a partir de su valoración de las posibilidades tecnológicas existentes en cada momento histórico -sonido, color, lentes, etc.-, y de su evaluación de la supuesta eficacia realista de los procedimientos constructivos seleccionados, tales como la profundidad de campo o la puesta en escena. Las diferentes apreciaciones del término, y en muchos casos su extraordinaria ambigüedad,

han conducido a frecuentes confusiones terminológicas, tal como muestra Christopher Williams (6) en su minucioso trabajo sobre el realismo en el cine.

Por ello, proponemos analizar el fenómeno cinematográfico integrado dentro del marco general del arte en el siglo XX. Con ello se logra una más amplia perspectiva y un mayor rigor en cuanto a la valoración del término y la necesaria matización de su significación.

Desde este enfoque, encontramos en la historia del cine aportaciones de carácter realista por parte de autores como Vertov, Stroheim, Renoir, Rossellini, Wyler, Rohmer, Ozu o Tati, y en géneros como el documental, o movimientos como el free cinema, el neorealismo, la *nouvelle vague* o el realismo británico. En este último caso, es de destacar que tras unos años de falta de creatividad, el realismo británico vuelve a mostrar, recientemente, su vitalidad con autores como, Clarke, Loach, Frears o Leigh. Todos ellos, autores, géneros y movimientos, presentan en común la intención de describir la realidad de su tiempo de forma crítica, empleando para ello diferentes procedimientos expresivos según su tradición de referencia y su particular estilo.

En el panorama actual, como ya se apuntó en la presentación de este trabajo, tras los años ochenta en los que ha predominado el neobarroco postmoderno, aparecen nuevamente filmes con preocupaciones sociales y planteamientos en los que se buscan soluciones más allá del "sálvese quien pueda", característico de la década anterior. Esta vuelta al realismo cobra más impulso a partir de mediados de los noventa con películas como *Cyclo* (1995) de Tran Anh Hung, *Secretos y mentiras* (1996) de Mike Leigh, *De todo corazón* (1998) de Robert Guediguian, *Barrio* (1998) de Fernando León, o *Estación Central de Brasil* (1998) de Walter Salles, todas ellas galardonadas en los distintos festivales europeos, como también es el caso de *Rosetta* (1999) de los hermanos Luc y Jean Pierre Dardenne, Palma de Oro del Festival de Cannes.

Los temas que abordan son todos ellos reflejo de la sociedad actual: la vida en los barrios pobres, la situación de explotación de los emigrantes, el desempleo, el desmembramiento familiar, el desamparo de los niños. Pero es de destacar que en estos filmes no sólo está la descripción de la sórdida realidad actual, sino que se observa también la tendencia a presentar la viabilidad de una salida socialmente más positiva.

Dentro de esta tendencia centraré, como señalé anteriormente, la atención en los filmes *Nubes pasajeras* (1996), del finlandés Aki Kaurismäki, y *Full Monty* (1997), de Peter Cattaneo, al considerar ambos casos especialmente interesantes por varios motivos: por tratar el mismo tema del desempleo en sus respectivos países, Finlandia e Inglaterra, ambos europeos; por emplear ambos los recursos del humor; por representar dos enfoques formales de diferente tradición realista; y, por ser dos filmes considerados de éxito entre sus diferentes públicos.

El humor como recurso distanciador

El humor ha sido un recurso frecuentemente utilizado como elemento distanciador por el realismo en diversas manifestaciones del arte del siglo XX; observemos de nuevo, a este respecto, las imágenes de George Grosz y Otto Dix. También en la historia del cine aparece el humor y la ironía en directores considerados realistas. No olvidemos la fina ironía de filmes como *La gran ilusión* (1937), de Jean Renoir, en escenas como, por ejemplo, en la que el aristócrata Boëldieu (Pierre Fresnay) está preso e inapetente, y el carcelero alemán, apiadándose de él y para subirle la moral, le regala su armónica. Estas imágenes son metáforas en las que se condensan los trazos de "lo que no es y debería ser" de la realidad de todas las guerras, activando con gran eficacia los mecanismos de comparación del espectador de cualquier época. Los procedimientos de condensación de unos trazos dominantes provocan la comparación con el referente y evidencian la realidad por la fuerza del contraste. De nuevo, a este respecto, sirve de ejemplo el cuadro de Grosz.

En otra línea trabajan las pinceladas irónicas de *Ladrón de bicicletas* (1948) de Vittorio De Sica. Como es sabido, en el neorrealismo comienza a romperse la cadena acción-reacción de los discursos canónicos y surgen escenas que, sin estar ligadas al desarrollo directo de la trama, describen el entorno de la realidad de ese momento histórico de la posguerra. Pues bien, no deja de tener ironía la secuencia de la búsqueda de la bicicleta por las calles de Roma, cuando padre e hijo paran en una esquina debido a la lluvia e irrumpen en su espacio vital los seminaristas austriacos, hablando sin parar -en un idioma incomprensible para ellos- e ignorándoles totalmente. Si en el filme de Renoir hicimos referencia al humor de Grosz, ahora lo hacemos al de Dix, en cuyo cuadro aparece el héroe de guerra pidiendo limosna, ignorado por todos menos por el perro. En este caso es la acumulación de trazos dominantes lo que conduce al absurdo, cuyo efecto de contraste ayuda al espectador a una toma de conciencia de esa realidad.

Los mecanismos del humor y del chiste y su relación con el inconsciente fueron estudiados por Sigmund Freud (6) y Ernst Kris (7). Este último escribió, con el historiador de arte, entonces alumno suyo, E. H. Gombrich, un trabajo esclarecedor en torno a la caricatura. Aquí, valga tan sólo recordar que el humor está relacionado con etapas del aprendizaje en la infancia, las cuales, una vez superadas, generan en el adulto un sentimiento de superioridad narcisista y de ahí el placer de la risa. Los procesos de identificación y proyección se producen desde la parte infantil o con la situación, pero nunca de forma total con el objeto de la risa. Si así fuera la sensación de ridículo frenaría el placer de la risa.

El humor rompe la lógica establecida en la enunciación -del discurso humorístico en general-, provocando una disyunción. Sin embargo, no contradice formalmente el enunciado inicial, sino que desvela su sentido más profundo. De este modo, provoca en el receptor un proceso de relectura que le hace posible comprender el discurso y por ello reírse. El humor es así un recurso distanciador eficaz siempre que el receptor participe de los mismos códigos culturales que el emisor. Esto parece evidente, por ejemplo, en las comedias, donde resulta imprescindible compartir los códigos culturales de un entorno para hacer efectivos los lazos de complicidad entre director y espectador .

De Nubes pasajeras a Full Monty

Nubes pasajeras (1996) de Aki Kaurismäki y *Full Monty* (1997) de Peter Cattaneo, son filmes de intención realista, aunque con enfoques formales bien distintos. No obstante, comparten un buen número de elementos, como son: el género de comedia; el contexto europeo donde el paro supone el mayor problema social; el tema; el humor en su función distanciadora; la iniciativa de los protagonistas de emprender acciones solidarias dentro de su grupo y, su convicción de que, a pesar de la presión de la realidad, lograrán vencer la inercia y generar nuevas y mejores situaciones.

Nubes pasajeras es una comedia satírica que muestra los infortunios de una pareja madura de trabajadores finlandeses en paro (Fig.4). Ella (Kati Outinen), trabajaba como encargada en un restaurante tradicional de la ciudad, el cual pasa a manos de una multinacional, siendo, así, sus empleados despedidos. Él (Kari Väänänen), conductor de tranvía, también es despedida. La saturación de desgracias acumuladas en sus vidas -la pérdida de un hijo, la sordera de él, la frustrante búsqueda de trabajo, la paliza propinada por un jefe mafioso, la pérdida de todos sus bienes en el juego y el abandono social: los bancos no dan créditos a los que no tienen avales-, les conduce a una situación límite y sin aparente salida. Pero reaccionan y forman un equipo con el resto de los empleados despedidos -un alcohólico rehabilitado y los restantes empleados, no demasiado jóvenes- y montan un nuevo restaurante con la ayuda económica de la antigua propietaria (Fig.5). Gracias a la amistad y al esfuerzo de todos el negocio irá adelante.

FIG. 4



FIG. 5



Los personajes representan estereotipos finlandeses, de caracteres introvertidos y reacciones controladas, y con una latente inclinación hacia el alcohol, debido, precisamente, al deterioro social.

Uno de los recursos de más peso en la construcción del efecto distanciador y humorístico del filme recae en la definición precisa de estos estereotipos y en el estilo no naturalista de la interpretación (Fig.6). La pareja protagonista actúa activando los mismos mecanismos que hicieron famoso a Buster Keaton: mantenerse aparentemente impasibles ante lo exagerado y absurdo de las situaciones que se van acumulando en el transcurso de la historia. La condensación de rasgos reconocibles por el espectador en los personajes y la exagerada acumulación de desgracias construyen una caricatura de la realidad social finlandesa. La comparación con la realidad se hace inevitable y por la fuerza del contraste, en términos de Gombrich (8), se evidencia con mayor agudeza la realidad y la posibilidad de analizarla. Sin embargo, ni el humor, ni la distancia producen, en este caso, un desafecto hacia los

personajes. Esto es debido, a que sus actitudes y relaciones ante tanto infortunio, están siempre llenas de dignidad y ternura.

FIG. 6



En la misma función distanciadora está elaborado el resto de la puesta en escena. Como se puede observar en las anteriores figuras, los colores -verde o azul; rojo, rosa o naranja; y amarillo- se combinan contrastados, de tal forma que denotan su intencionada presencia. Así mismo, estas imágenes ponen de relieve la composición de los planos fijos, generalmente planos medios y de conjunto alejados, alternando la frontalidad con las diagonales, recordando las construcciones minimalistas de Ozu.

Estos recursos van unidos al reiterado empleo de la elipsis y de los fundidos a negro, como factores constructivos del filme en una clara función distanciadora. El discurso se construye por acumulación de planos/escenas, produciendo una fragmentación de la fluidez narrativa y un ritmo lento, lo que está en función de potenciar la descripción.

En esta misma línea descriptiva está orientada la música, -una canción finlandesa años cincuenta, un tango, o una sinfonía, etc.-. Su función es subrayar con un humor melodramático -que no deja de recordar a los filmes de Fassbinder- las diferentes y patéticas situaciones de los personajes.

Gracias a la interacción entre estos factores constructivos, -destaca el humor en su función de activar una relectura-, el filme logra, con un enfoque realista muy estilizado, su efecto distanciador en el más puro sentido brechtiano. Resulta, pues, un discurso descriptivo de una realidad social que es puesta de relieve en toda su crudeza, pero que propone valores olvidados en años anteriores, como son la amistad, la cooperación y la esperanza.

Full Monty fue dirigida un año después (1997). Su enfoque más comercial propició un éxito de público considerable. Por ejemplo, en nuestro país, según datos del Ministerio de Educación y Cultura, en 1998 obtuvo el puesto 25 de las películas extranjeras de mayor recaudación con 640.943.487 pts. y 1.082.979 espectadores.

La historia se desarrolla en una ciudad industrial de Inglaterra, Sheffield, durante los años ochenta, con la crisis de la siderurgia y las duras condiciones sociales creadas por el gobierno de Margaret Thatcher como telón de fondo. Como consecuencia del despido de los trabajadores por las industrias, las mujeres adquieren una nueva relevancia, adoptando, en muchos casos, los tradicionales roles machistas de los hombres. Sus protagonistas son seis

obreros metalúrgicos parados. Gaz (Robert Carlyle), divorciado y con problemas para mantener la tutela de su hijo, y cinco amigos del más variado tipo, pero todos con una problemática, también, derivada del desempleo. Casualmente, ven el entusiasmo que provoca en las mujeres una compañía de striptease profesional masculino y, ante su situación de humillación, tanto laboral, como afectiva, deciden crear su propio espectáculo.

El filme muestra el proceso con un humor directo, en el cual los personajes forman el grupo, ensayan los números, se animan y desaniman. En ese devenir afloran los problemas más habituales de la realidad de un parado, como son: la tutela de los hijos, la impotencia, la incomunicación con la pareja, el suicidio; problemas que se pueden sintetizar como las consecuencias de la falta de autoestima. Y es, precisamente, la conquista de la autoestima el camino que emprenden con su original empresa.

Desde el punto de vista formal y a diferencia de *Nubes pasajeras*, los recursos expresivos se inclinan por un naturalismo dentro de la línea marcada por el realismo británico. La excelente interpretación acerca a los personajes, con sus emociones, al espectador, en una función de establecer lazos de identificación afectiva (Fig.7). El humor está dirigido hacia las situaciones, pero nunca a provocar la risa y el ridículo de los personajes.

FIG. 7



Por otro lado, la puesta en escena, los encuadres, la planificación y la música, se inclinan hacia una construcción transparente del discurso en clave de comedia. Sin embargo, el empleo de las elipsis lo fragmenta, adquiriendo así, una distancia sobre las sucesivas situaciones de los personajes, pero no sobre los personajes en sí. Esta dialéctica entre identificación y distanciamiento hace posible la explosión de la risa y pone en evidencia el sentido del filme.

Cabría aquí preguntarse acerca de qué es lo que aplauden las mujeres al final: si a unos hombres con un físico no especialmente atractivo o a su actitud de enfrentarse con valentía a su situación (Fig.8). Este final supone una metáfora sobre los sentimientos más profundos de ridículo de los personajes, que se sienten despojados de sus atributos sociales y humillados ante sus seres queridos a causa del desempleo. En la metáfora, como en la caricatura, se condensan los trazos dominantes y se provoca, por comparación, el surgimiento en el espectador de imágenes de mayor calado en la comprensión de la realidad. Aquí el efecto del humor desvela el sentido más profundo y cercano de la realidad social que presenta el filme.

FIG. 8



Conclusión

Frente al neobarroquismo predominante en los años ochenta, en la segunda mitad de los noventa se observa una convivencia de distintas tendencias cinematográficas. Entre éstas, parece despuntar una de carácter realista. Dentro de esta tendencia realista, se observa que el tratamiento formal de los filmes, lejos de estar codificado, se adecua de forma ecléctica a los objetivos de cada filme particular, a la tradición de referencia y al estilo propio de su director. Entre los procedimientos constructivos de estos discursos, el humor aparece como un recurso especialmente adecuado a los fines críticos del estilo realista. Permite al espectador distanciar situaciones y comprender con mayor claridad su realidad más profunda.

En estos filmes se observa el afloramiento de una presentación crítica de temas que preocupan a la sociedad actual; temas como el desempleo, la vida en los barrios marginales de las ciudades ricas, las condiciones de los emigrantes, etc. Estos temas están tratados, ya no con la absoluta negación de alternativas característica de los filmes de los ochenta, sino con una puesta en valor de la capacidad de respuesta de las personas, de la amistad, de la solidaridad y de la esperanza.

En los dos últimos años se puede observar en los filmes premiados en los principales festivales europeos -por ejemplo, en esta última (55ª) edición del Festival de Cannes, que ha premiado filmes como *El hombre sin pasado* de Kaurismäki-, cómo el realismo unido al humor se ha ido afirmando como tendencia en ascenso, configurando, todavía suavemente, el discurso de "transformar es posible". Está por ver, y será interesante observar con atención, si esta tendencia que ha venido apuntándose se desarrolla y consolida en el próximo futuro.

A este respecto, las consecuencias en el orden mundial de los dramáticos acontecimientos del 11 de septiembre del pasado año marcan un antes y un después que, indudablemente, están ya transformando las prioridades y la organización de nuestra sociedad, y sus expresiones culturales y estéticas. Es pronto todavía para conocer la trascendencia de los posibles cambios sociales y la influencia que ejercerán en el modo de expresión cinematográfico, pero, sin duda, el estudio y análisis de los cambios que se originen en éste nos ayudarán a comprender mejor el mundo en que nos va a tocar vivir.

Referencias

- (1) Calabrese, Omar (1994): "Neobarroco", en *Otra mirada sobre la época*: Murcia: Librería Yerba. Cajamurcia
- (2) Concepto desarrollado ampliamente por los formalistas rusos, en particular por V. Shklovski en "El arte como artificio"(1991): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Madrid: Siglo XXI
- (3) Tomachevski, Boris (1982): *Teoría de la literatura*: Madrid: Akal
- (4) Jakobson, Roman (1921): "Sobre el realismo artístico" en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Madrid: Siglo XXI
- (5) Wood, Paul (1999): "Realismo y realidades" en *Realismo, Racionalismo, Surrealismo. El arte de entreguerras*: Madrid: Akal
- (6) Williams, Christopher (1980): *Realism and the Cinema*: London: Routledge & Kegan Paul (in association with the British Film Institute)
- (7) Freud, Sigmund (1969): *El chiste y su relación con el inconsciente*: Madrid: Alianza
- (8) Kris, Ernst (1964): *Psicoanálisis de lo cómico*: Barcelona: Paidós
- (9) Gombrich, E.H.(1988) : "El arsenal de la caricatura" en *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Madrid: Debate



Nº de Registro: AA3.0207.14