Universidad Rey Juan Carlos
Facultad de Ciencias de la Comunicación
Universidad Rey Juan Carlos

Reflexiones Teóricas sobre el *Cine de Autor* en Europa

El cine de Isabel Coixet

Resumen:

En el presente trabajo se realizará un repaso del uso y definición del término *autor* llevado a cabo por los críticos de *Cahiers du Cinéma* y su *política de los autores.*
Además, a través del análisis fílmico de las películas de Isabel Coixet se determinará si la cineasta podría ser considerada un *autora* tal y como se entendía en el entorno de la famosa revista de cine.

TRABAJO FIN DE GRADO

Autor: Noemí Aranda Gamboa

Director: Ramón Luque Cózar

Grado en Comunicación Audiovisual

Curso: 2013/2014 – convocatoria: octubre/noviembre

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN 3

2. OBJETIVOS 4

3. METODOLOGÍA 4

4. *CAHIERS DU CINÉMA*, *NOUVELLE VAGUE* Y *LA POLÍTICA DE LOS AUTORES* 9

5. ISABEL COIXET 23

6. EL CINE DE ISABEL COIXET. ANÁLISIS FÍLMICO 25

6.1. *Demasiado viejo para morir joven* (1989) 25
- 6.1.1. Análisis del ambiente y de los personajes 26
- 6.1.2. Análisis de las acciones 27
- 6.1.3. Análisis de las transformaciones 28

6.2. *Cosas que nunca te dije* (1995) 28
- 6.2.1. Análisis del ambiente y de los personajes 29
- 6.2.2. Análisis de las acciones 30
- 6.2.3. Análisis de las transformaciones 31

6.3. *A los que aman* (1998) 32
- 6.3.1. Análisis del ambiente y de los personajes 32
- 6.3.2. Análisis de las acciones 33
- 6.3.3. Análisis de las transformaciones 34

6.4. *Mi vida sin mí* (2003) 35
- 6.4.1. Análisis del ambiente y de los personajes 35
- 6.4.2. Análisis de las acciones 36
- 6.4.3. Análisis de las transformaciones 37

6.5. *La vida secreta de las palabras* (2005) 38
- 6.5.1. Análisis del ambiente y de los personajes 39
- 6.5.2. Análisis de las acciones 40
- 6.5.3. Análisis de las transformaciones 41

6.6. *Elegy* (2008) 42
- 6.6.1. Análisis del ambiente y de los personajes 42
- 6.6.2. Análisis de las acciones 43
- 6.6.3. Análisis de las transformaciones 44

6.7. *Mapa de los sonidos de Tokio* (2009) 45
- 6.7.1. Análisis del ambiente y de los personajes 45
- 6.7.2. Análisis de las acciones 46
- 6.7.3. Análisis de las transformaciones 47

6.8. *Ayer no termina nunca* (2013) 48
- 6.8.1. Análisis del ambiente y de los personajes 48
- 6.8.2. Análisis de las acciones 49
- 6.8.3. Análisis de las transformaciones 50

7. CONCLUSIONES 51

8. BLIBIOGRAFÍA 54

1. INTRODUCCIÓN

En la Historia del Cine han visto la luz numerosas teorías, o mejor dicho, diferentes formas de entender el cine y su "lenguaje". Podemos hablar de diferentes fórmulas de escritura: clásica, moderna, vanguardista, etc. Cada una de estas escrituras ha sido interpretada desde su comienzo hasta nuestros días. No se puede decir, no obstante, que un tipo de escritura siempre vaya acompañado de su respectiva teoría. A veces existen diferentes modos de entender el cine que confluyen en una misma época, otras veces solo hay una forma de interpretación y en muchas ocasiones el estudio de cierto "estilo" surge tiempo después a su edad dorada.

Las diferentes teorías, diferentes formas de entender y ver al cine y a los cineastas, no siempre se sustentan sobre unas bases compartidas por todos los teóricos. Las diferentes teorías se contradicen, se contraponen y a la vez, puede decirse, se complementan.

El hecho es que el cine, desde su nacimiento en 1895, ha sufrido una evolución en su técnica y formas de expresión. Y dada la importancia que tiene, tanto como expresión artística o elemento social y cultural, ha sido consecuentemente analizado, estudiado e interpretado a lo largo de toda su historia.

El presente trabajo se centra en una etapa concreta de la vida del cine, y sobre todo en la forma de entender e interpretar la forma fílmica. Es la época desde los años sesenta, cuando apareció una nueva y revolucionaria forma de interpretar el cine. Los conceptos y principios que aparecieron durante el nacimiento de *Cahiers du Cinéma* y la *Nouvelle Vague* supusieron una ruptura con los pensamientos anteriores o generaron tanta controversia en el momento que han seguido estando en el punto de mira de teóricos y críticos del cine durante muchos años después.

Y siguiendo los conceptos acuñados por los *Cahiers*, la segunda parte del trabajo se concentrará en el cine de Isabel Coixet. A través de un análisis de sus ocho largometrajes se rastrearán las marcas propias de su expresión fílmica con la intención de etiquetarla como una *autora* de cine.

2. OBJETIVOS

En el presente trabajo se procederá a realizar un repaso del término *autor* tal y como era entendido por los escritores de *Cahiers du cinéma* y su aplicación en los artículos que dieron lugar a la *política de los autores*. Siguiendo este concepto se buscará las marcas de estilo propias del cine de Isabel Coixet para determinar si a esta cineasta se le podría otorgar la etiqueta de *autora*. Es decir, se intentará apreciar a lo largo de toda la *obra* de la directora los rasgos característicos que hacen que su cine sea una obra personal, en la que se refleja la personalidad de su creadora y, que además, esas marcas personales sean comunes o se mantengan a lo largo de todas sus películas. Igualmente, siguiendo la estela de los *Cahiers*, se pretende examinar si en el caso de la obra de Coixet se ha producido una evolución desde su primera película. En el caso de que así sea, se observará si a pesar de esta evolución todos sus films mantienen elementos que los identifican como productos de la misma persona.

3. METODOLOGÍA

La metodología del presente trabajo se basa en el libro *Cómo analizar un film* de Francesco Casetti y Federico Di Chio (1991). Es, por tanto, una metodología cualitativa basada en el *análisis textual del film*. Más concretamente, el análisis se basará en la parte narrativa de las diferentes películas siguiendo el capítulo *El análisis de la narración,* así como las especificaciones referentes al propio *análisis textual* del film. El motivo por el que el análisis se centra en la narración de las películas es porque objetivamente el cine de Isabel Coixet destaca por las historias que cuenta y la forma, a través de la narración y los personajes, que utiliza para contarlas.

En primer lugar, es necesario definir el método de *análisis textual* de film según los autores anteriormente citados. Así pues, esta metodología se basa en la aplicación de unas determinadas *operaciones* sobre el objeto a analizar para conseguir su *descomposición* y así poder llegar a la identificación de sus elementos principales. Posteriormente se debe realizar una *recomposición* de los componentes identificados y de nuevo volver a la forma original del objeto. De esta manera se puede llegar a entender y comprender de una manera más exacta el funcionamiento y la construcción del propio objeto de estudio. Este conjunto de

operaciones es común en todos los tipos de análisis. Para concretar en lo que, según estos autores, se basa un *análisis textual* del film es necesario especificar que en este caso el objeto de estudio, el film, es considerado un *texto*, es decir, "un objeto lingüístico unitario, delimitado y comunicativo" (Casetti y Di Chio, 1991: 18). Como consecuencia de la aplicación de esta metodología se intenta llegar a analizar, reconocer y comprender los elementos que forman parte del film para ser capaz de describir e interpretar el propio texto fílmico en profundidad.

En lo referente al *análisis de la narración* hay que descifrar los elementos que consiguen que un texto asuma una *dimensión narrativa*, que en el caso de un texto fílmico se trata de imágenes y sonidos. Por lo tanto, se basa en la búsqueda de esos elementos y en la compresión de su funcionamiento dentro del film. Es necesario, por tanto, tener en cuenta que "la narración es, de hecho, una concatenación de situaciones, en la que tienen lugar acontecimientos y en la que operan personajes situados en ambientes específicos" (Casetti y Di Chio, 1991:154). Es decir, en el ámbito de la narración los elementos que hay que analizar dentro del texto fílmico son los *existentes*, divididos a su vez en *personajes* y *ambientes*; los *acontecimientos*, que pueden producirse como *acciones* o *sucesos*; y, por último, las *transformaciones* que se producen dentro de la narración. Para concretar aún más, en el caso de las diferentes formas que pueden tomar los existentes dentro del texto fílmico el análisis se centrará en los *personajes*, de la misma manera que en el caso de los acontecimientos será sobre las *acciones*.

A su vez, estos diferentes elementos se pueden analizar desde tres *perspectivas* complementarias, que marcarían tres niveles de análisis diferenciados del texto fílmico. Así pues, tendríamos:

> La *fenomenológica*, que se basa en el análisis y la interpretación de las manifestaciones más evidentes, puntuales y concretas de los elementos; la *formal*, más atenta a los tipos, a los géneros y a las clases, a la vez dedicada a reconducir los elementos en juego a frentes más generales; y la *abstracta*, dirigida a la captación de los nexos estructurales y lógicos que los distintos elementos, más allá de su manifestación concreta o de su inscripción en una clase, mantienen recíprocamente. (Casetti y Di Chio, 1991: 185)

La recomendación por parte de los autores del libro utilizado como manual para el presente trabajo dice que lo correcto es mantenerse en el mismo nivel de análisis para los tres componentes de la narración (personajes, acciones y transformaciones). Por lo tanto, para construir una base sólida de análisis y de interpretación para cada película se realizará un análisis según cada una de las tres perspectivas con el fin de garantizar el examen más exhaustivo posible de la narración de cada película. De esta manera, el análisis recorrerá los tres diferentes niveles teniendo en cuenta cada elemento según proceda para cada uno. Así pues, tendríamos el siguiente esquema de análisis:

Según el nivel fenomenológico se estudiará:

- al personaje como *persona*, es decir, "como un individuo dotado de un perfil intelectual, emotivo y actitudinal, así como de una gama propia de comportamientos, reacciones, gestos, etc." (Casetti y Di Chio, 1991:159). Según esta concepción podemos diferenciar entre personaje *plano* y personaje *redondo*, dependiendo de si es simple y unidimensional o complejo y variado; personaje *lineal* y personaje *contrastado,* uniforme y bien calibrado el primero e inestable y contradictorio el segundo; y personaje *estático* y personaje *dinámico*, donde el primero se muestra estable y constante mientras que el segundo está en constante evolución.
- la acción como *comportamiento*, esto es, "como una actuación atribuible a una fuente concreta y precisa, e inscribible en circunstancias determinadas: el comportamiento es, de hecho, principalmente, la manifestación de la actividad de <<alguien>>, su respuesta explícita a una situación o a un estímulo" (Casetti y Di Chio, 1991:169). A su vez, este comportamiento puede ser dividido en comportamiento *voluntario* o *involuntario* (dependiendo de si hay una verdadera intención en la acción o por el contrario ésta surge de manera automática), *consciente* o *inconsciente* (depende de si el personaje mantiene en su mente la acción o no), *individual* o *colectivo* (según si la acción sea realizada por un único individuo o varios), *transitivo* o *intransitivo* (si la acción genera nexos con otros existentes o no), *singular* o *plural* (depende de si es una acción aislada del personaje o se repite en el relato); *único* o *repetitivo* (según si la acción es un hecho aislado o si es constante); etc.
- la transformación como *cambio*, o lo que es lo mismo, "los grandes cambios que afectan a la narración partiendo de los elementos más evidentes que los caracterizan, es

decir, la forma exterior, la modalidad concreta de la manifestación, la relevancia psicológica y social, el tipo de suceso a través del que se expresan, etc." (Casetti y Di Chio, 1991:177). Los cambios pueden ser observados desde dos puntos de vista: desde el del personaje (cambios de *carácter* y cambios de *actitud*) y podrían ser cambios *individuales* o *colectivos* (si afectan a un personaje o a varios), *explícitos* o *implícitos* (si se muestran a lo largo del relato o no), *uniformes* o *complejos* (si afectan a un rasgo del personaje o varios), etc.; y desde el punto de vista de la acción encontraríamos cambios *lineales* o *quebrados* (si la transformación es uniforme y continua o lo contrario), *efectivos* o *aparentes* (si incide directamente en la situación o por el contrario no supone ninguna transformación verdadera), *de necesidad* o *de sucesión* (si proceden de una cadena causal o son resultado de una situación temporal), *lógicas* o *cronológicas* (si son fruto de un diseño preciso y reconstruible o de un proceso evolutivo cuyo origen es el fluir temporal), etc.

Desde la perspectiva formal se analiza:

- al personaje como *rol*, poniendo "de relieve los géneros de gestos que asume y las clases de acciones que lleva a cabo" (Casetti y Di Chio, 1991:160). Desde este punto de vista encontramos al personaje *activo* (opera en primera persona y se sitúa como fuente directa de la acción) o *pasivo* (es objeto de las iniciativas de otros y se presenta más como terminal de la acción que como fuente), personaje *influenciador* (se dedica a provocar acciones sucesivas, es un personaje que <<hace hacer>>) o *autónomo* (opera directamente, sin causas y sin mediaciones, es un personaje que <<hace>>), personaje *modificador* (trabaja para modificar la situación, positiva o negativamente) o *conservador* (intenta conservar la situación existente) y personaje *protagonista* (mantiene la orientación del relato) o *antagonista* (opera para cambiar la orientación del relato). En este sentido, se pueden encontrar los grandes roles estandarizados como el *oficial hero*, que expresa valores colectivos, y el *outlaw hero,* que representa las aspiraciones individuales.
- la acción como *función*, que vendría a ser "un tipo estandarizado de acciones que, a pesar de sus infinitas variantes, los personajes cumplen y continúan cumpliendo de relato en relato" (Casetti y Di Chio, 1991:170). Las funciones se engloban, así, en las siguientes acciones generales: la *privación* (sucede al comienzo de la historia, cuando algo muy querido le es robado al personaje), el *alejamiento* (confirma la pérdida del objeto querido y la

búsqueda de la solución para recuperarlo), el *viaje* (se concreta como una *transferencia* o como un *viaje psicológico* a lo largo de diferentes etapas que el personaje debe superar), la *prohibición* (refuerza el hecho de la pérdida del objeto que se le extrajo al personaje), la *obligación* (puede ser una *tarea* o una *misión* que el personaje ha de cumplir para recuperar su objeto), el *engaño* (una misión encubierta en una *trampa* para el personaje), la *prueba* (incluye tanto las *pruebas preliminares* como la *prueba definitiva* a la que el personaje se debe someter y que dará lugar a la victoria del héroe o por el contrario a su derrota), la *reparación de la falta* (si el personaje consigue superar las pruebas se procede a la *restauración* de la situación inicial o a la *reintegración* de los objetos perdidos), el *retorno* (como contraposición al alejamiento, es decir, el personaje regresa al lugar desde el que partió) y la *celebración* (el personaje es considerado victorioso por lo que se le recompensa).

- la transformación como *proceso*, que tendría en cuenta las transformaciones como "formas canónicas de cambio, recorridos evolutivos recurrentes, clases de modificaciones" (Casetti y Di Chio, 1991:179). Así, tendríamos procesos de *mejoramiento* o *empeoramiento*, que en cualquier caso dependen de la presencia de un personaje *orientador,* desde cuya perspectiva se valoraría ese proceso y su repercusión.

Y, en última instancia, en el nivel abstracto se considera:

- al personaje como *actante*, que se define como "un elemento válido por el lugar que ocupa en la narración y en la contribución que realiza para que esta avance "(Casetti y Di Chio, 1991:164). Aquí hay que distinguir la relación que se establece entre el *Sujeto* y *Objeto*, donde el Sujeto es "aquel que se mueve hacia el Objeto para conquistarlo (dimensión de deseo), y a la vez como aquel que, moviéndose hacia el Objeto, actúa sobre él y sobre el mundo que lo rodea (dimensión de la manipulación)" (Casetti y Di Chio, 1991:164). Además, cada uno de los actantes puede definirse en relación con los demás actantes. Dicha relación puede ser *de estado* (nexo de unión) o *de acción* (nexo de transformación), *pragmático* (la acción es una actuación directa sobre las cosas) o *cognitivo* (la acción es algo mental) y *orientador* (si la actuación se coloca en la perspectiva que orienta el discurso narrativo, de la modalidad de articulación y exposición) o *no orientadora* (contraria a la anterior).

- la acción como *acto*, es decir, se observa a la acción "en cuanto a pura y simple estructura relacional, o mejor aún, en cuanto realización de una relación de actantes" (Casetti y Di Chio, 1991:173). Por lo tanto, tendremos relaciones entre actantes (Sujeto y Objeto) que pueden ser *enunciados de estado* (reflejan una interacción entre el Sujeto y el Objeto) y que puede ser a su vez de *conjunción* (sería la posesión del Objeto por parte del Sujeto) o de *disyunción* (representado por la pérdida o el encuentro fallido del Objeto por parte del Sujeto); y los *enunciados de actuación* (señalan el paso de un estado a otro, a través de las operaciones ejecutadas por el Sujeto). Hay una convalidación entre esta clasificación y la de la acción según una perspectiva formal, esto es, entendida como función.
- la transformación como *variación estructural*, esto es, *"*como operación lógica que están en la base de las modificaciones del relato*"* (Casetti y Di Chio, 1991:182). Desde esta perspectiva estas variaciones pueden tomar forma de cinco maneras diferentes: la *saturación* (la situación de llegada puede definirse como un resultado lógico del planteamiento de la situación de partida), la *inversión* (la meta final es el estadio inicial invertido) la *sustitución* (no hay relación entre el estadio de partida y el de llegada), la *suspensión* (no se encuentra ninguna resolución) y el *estancamiento* (los datos de la situación de partida se repiten y no se sufre ninguna variación).

Al margen de todas estas clasificaciones hay que tener en cuenta, de la misma manera, el *ambiente* que envuelve a los personajes y por el cual se mueven y se desarrollan las situaciones. El ambiente, por lo tanto, nos remite al *entorno* en que los personajes se mueven y actúan y, además, nos evoca una determinada *situación* que lo dota de unas coordenadas espaciotemporales. Es decir, dentro del film el ambiente nos *amuebla* y nos *sitúa* la escena.

4. *CAHIERS DU CINÉMA, NOUVELLE VAGUE* Y *LA POLÍTICA DE LOS AUTORES*

La revista *Cahiers du Cinéma* nació en Francia en el año 1951 de la mano de André Bazin y Jacques Doniol-Valcroze. Bajo el amparo de Bazin surgieron numerosos críticos que participaban en la revista con diferentes artículos y reflexiones. Entre ellos se encontraban Jacques Rivette, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer; a los que

posteriormente se unieron Claude Chabrol, Jean Domarchi, Claude Beylie. Algunos de estos críticos, como Truffaut y Godard, comenzaron su andadura en el mundo cinematográfico escribiendo sobre las películas y acabaron haciendo las suyas propias, en las que, en algunos casos, llevaron a la práctica los principios y elementos de sus escritos en *Cahiers*. De esta manera, de la mano de estos nuevos cineastas, surgió el grupo que se conoció popularmente como la *Nouvelle Vague*. Durante el estreno del film de François Truffaut, *Los cuatrocientos golpes*, en el Festival de Cannes en el año 1959, Godard manifestó que se acababa de inaugurar el nacimiento oficial de la *Nouvelle Vague*, y con ella, un nuevo cine veía la luz.

> 'El rostro del nuevo cine se ha transformado' anunció Jean-Luc Godard antes del estreno del primer largometraje de Truffaut, *Les quatre cents coups,* el 4 de mayo de 1959 en Cannes. Este film mostraría 'al mundo el verdadero rostro del cine francés' (Paech, 1995: 419)

La película de Truffaut consiguió un triunfo absoluto en el festival y puso de manifiesto que los principios e ideales que los jóvenes críticos de *Cahiers* habían escrito durante años se podían plasmar en una película. Por este motivo, *Los cuatrocientos golpes* y Truffaut pasaron a formar parte de la historia de la *Nouvelle Vague*, que además, fue creciendo por las siguientes películas de este director y de otros muchos.

> El efecto de la película de Truffaut *Les quatre cents coups* en el éxito de la *nouvelle vague* se pude atribuir no solamente al film mismo sino también a su aparición en el lugar (en Cannes) y momento precisos, el comienzo de la *nouvelle vague*, cuando una generación entera de jóvenes directores se presentaron en público con sus primeros trabajos y a los que el éxito de Truffaut en Cannes, les allanó el camino. (Paech, 1995: 425)

Pero lo más destacable de los textos escritos por los jóvenes críticos, así como por Bazin, es su nueva interpretación del cine. Porque empezaron a entender el cine desde un punto de vista diferente al que se tenía en la industria cinematográfica francesa y a la vez observaron lo que se estaba realizando en Hollywood para otorgar un nuevo significado al cine de estudio que se producía allí.

Para este grupo de nuevos críticos con mirada renovada, el cine que se producía en Francia era aborrecible por estar sujeto a unas normas y pautas impuestas por la propia industria que no dejaban al director o cineasta expresarse con libertad y hacer productos que pudieran ser considerados aceptables. Era el llamado "cine de papá". Y sin embargo, veían en ciertos directores la maestría de marcar con su personalidad o su manera de entender el mundo en sus películas. Es el caso de Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Nicholas Ray, entre otros.

En su artículo *Una cierta tendencia del cine francés* (1954) Truffaut realiza un ataque directo sobre el cine francés de la época reprochando, en primer lugar, que las películas francesas son puramente una adaptación de la parte literaria y que están dirigidas, por lo tanto, por meros escenógrafos que no aportan nada nuevo en el film; en segundo lugar, que todas las películas son hechas siguiendo los mismos patrones que dejan fuera la peculiaridad de la novela original; y en tercer y último lugar, que el *realismo* que las películas francesas intentan mostrar no es más que una máscara bajo la que se esconden películas comerciales. De esta manera, Truffaut pretende hacer una distinción y crear una ruptura con lo que en Francia se consideraba "buen cine" y el cine que verdaderamente es Arte y debe ser considerado como tal. De la misma manera, se creó a partir de los textos de *Cahiers* una nueva forma de entender el cine y de construir críticas sobre las películas, que no se basaba en unos principios totalmente consolidados y compartidos por todos los críticos de la revista, sino más bien en unas concepciones o líneas de interpretación que eran seguidos por la mayoría de ellos.

Son numerosos los términos y conceptos que surgieron de los textos de *Cahiers*, y que, a pesar de no haber sido desarrollados en un *corpus teórico*, han sido utilizadas y reivindicadas a lo largo de muchos artículos de la revista. Lo que hacía especiales a los críticos de *Cahiers du Cinéma* era su modo de vivir, más que de interpretar, el cine. De aquí se extrae el término *cinefilia*, que hace referencia a la forma de vivir y entender la vida a través del cine y que, por tanto, influirá en la manera de visionar las películas así como en su posterior crítica.

> Los críticos de cine se inscribían entonces en una historia: unos intelectuales que vivían, de generación en generación desde finales de los años diez, una verdadera

> "pasión" en Francia, sin duda el único país en el mundo donde la crítica había adquirido una presencia y un reconocimiento notables. <<Ser crítico>> vino a ser entonces vivir en un mundo aparte (una "orden", decía Bazin, apelando a una metáfora monacal), situado entre dos espacios, el del comentario y el del aprendizaje. […] Este universo es el de la cinefilia […] (De Baecque, 2005: 206)
>
> La cinefilia es ante todo una pasión o, como bien dice Carlos Losilla, "una cuestión de fe". Pero es también una cultura, una manera de *vivir* el cine y también de hablar de él, de escribir sobre él: o, según De Baecque, una *ceremonia* e incluso una *contracultura* que "toma de *cursus honorum* universitario sus criterios de aprendizaje (la erudición, la acumulación de saberes) y de juicio (la escritura y el gusto por el clasicismo) y, de la militancia política, su compromiso (el fervor y la devoción), para transferirlo hacia otro universos de referencias (el amor por el cine). En definitiva y para simplificar: la cinefilia es una pasión que se manifiesta en su discurso. (Fecé, 2005:20)

No es, por lo tanto, extraño que la gran mayoría de los críticos que escribían en *Cahiers* sobre cine acabaran haciendo precisamente sus propias películas. Y, además, películas muy personales en su gran mayoría, a veces en la propia historia, otras en su forma.

Del término *cinefilia*, cuya esencia recorre todos los artículos de los primeros años de *Cahiers*, proviene otro concepto que mantiene su importancia hasta la actualidad, debido a la controversia que generó en su día así como a las numerosas interpretaciones que se realizaron posteriormente sobre la misma: se trata de la *Política del Autor*. Hay diferentes formas de entender y definir esta política incluso entre los propios escritores de *Cahiers*.

> La expresión se ha hecho célebre, pero conserva sus ambigüedades. Explicarla a través de los textos de los *Cahiers du Cinéma* es trazar el retrato de una génesis, de un triunfo, al tiempo que medir sus efectos, evaluar sus planteamientos y sacar a la luz sus contradicciones, en el seno mismo de la revista. Es, en primer lugar, volver al origen, ir por tanto al encuentro de la personalidad crítica de François Truffaut, el creador genuino del concepto, entre 1954 y 1955, forjado tal y como un arma dirigida contra la crítica y contra el cine francés establecido en los años cincuenta. (De Baecque, 2003:20)

Es complicado definir una fecha de inicio de la aparición de la denominación *autor* o referencias a la *Política del autor*. Esto se debe a que en los primeros artículos que se publicaron en la revista *Cahiers*, aunque no aparecía el término exacto, se comenzaba a perfilar las líneas que posteriormente se utilizaban para definirlo y defenderlo.

> La política de los autores iba a ser desarrollada por el grupo sumamente heterogéneo de críticos que escribía en los *Cahiers du Cinéma*, de forma bastante fortuita, siguiendo métodos no siempre compatibles, frecuentemente divergentes, antes de ser elaborada de modo programático, en un manifiesto común, o una declaración colectiva. (Pellejero, 2011:4)

Hay que tener en cuenta que, en un principio, la *política de los autores* fue creándose a partir del estudio y análisis de determinados directores y de toda su obra. Desde ahí, se pasó a definir el término y sus características.

> […]la revista francesa *Cahiers du Cinéma* en los años 50, una época en la que el medio cinematográfico era aún considerado menor con respecto a las grandes disciplinas canónicas artísticas que sí merecían la atención de las cátedras universitarias. El conjunto de críticos y cineastas que escribían en las páginas de esta revista reconocían elementos recurrentes en la filmografía de unos determinados directores, se afanaban en elaborar teorías sobre ellos y se atribuían la capacidad de elaborar un panteón de los elegidos, igual que se hacía en otras manifestaciones. (Sanderson, 2005: 8)

La primera vez que apareció la expresión *política de los autores* escrita fue en un artículo de Truffaut en *Cahiers*, en 1954, dedicado al director de cine Abel Gance. En este texto, titulado *Sir Abel Gance,* Truffaut no definía literalmente a que se refería dicha política sino que desarrollaba una minuciosa argumentación sobre el por qué Gance era considerado un *autor* y, además, defendía que toda la filmografía de este director poseía el mismo valor y calidad.

> […] Ahora bien, sostiene Truffaut, los filmes hablados de Gance proceden exactamente del mismo genio visionario que realizó los mudos, y no se puede, sin contradecirse, elogiar unos y repudiar los otros. […] así, Truffaut se oponía a dos de los prejuicios cítricos más instaurados en su época para afirmar con firmeza: hay que

> amar todos los filmes de Abel Gance, tanto los considerados menores como los proclamados mayores. (De Baecque, 2003:20)

Aunque es cierto que Truffaut tenía en mente la intención de escribir un artículo para *Cahiers* titulado *La política de los autores*, éste no llego a escribirse nunca. En él se habrían definido los parámetros que habría que tener en cuenta para poder considerar a un director de cine un verdadero *autor*.

> <<La política de los autores>> es el título de un artículo que François Truffaut se propuso escribir hace tiempo. Pero lo que se ha pensado correctamente basta con enunciarlo. El título mencionado discurre entre nosotros del mismo modo que en el campo contrario: como eslogan cogido al vuelo, proporciona un nuevo armazón al sistema de quienes nos contradicen. (Rohmer, 2003:106)

A pesar de que este artículo no fue escrito, tanto Truffaut como Rohmel, Godard, Rivette y el mismísimo Bazin escribieron numerosos artículos donde la *política de los autores* se nombraba, se atacaba, se defendía y, por tanto, se definía; además de varios artículos referidos a la obra de un director concreto para ensalzarlo con la etiqueta de *autor*.

> La política de los autores es esta manera de apreciar y de defender el trabajo de ciertos cineastas en virtud de una visión y de una comprensión de su talento como realizadores. Los *Cahiers* constituyen así un panteón de autores a lo largo de los años cincuenta, <<todos realizadores>>, escribe Rohmer a propósito de ello, que la revista ira apreciando, defendiendo, conociendo, dando la palabra; un pedestal convertido en un clásico de la crítica cinematográfica: Becker, Renoir, Gance, Rossellini, Buñuel, Ophuls, Bergman, Mizoguchi, Hitchcock, Hawks, Lang, Nicholas Ray…. (De Baecque, 2003:20)

> Me doy cuenta de los peligros que encierra mi iniciativa. Los *Cahiers du cinéma* son conocidos por practicar una <<política de los autores>>. Esta opinión, si bien no está justificada por la totalidad de los artículos contenidos en los *Cahiers,* encuentra, sobre todo, su fundamento en la mayoría de ellos. […] No obstante, nuestros lectores habrán tenido evidentemente la oportunidad de observar que este postulado crítico –implícito o proclamando- no era adoptado con la misma constancia por parte de todos los colaboradores habituales de los *Cahiers*, y que incluso se podían producir serias

> divergencias en cuanto a la admiración, o más exactamente en cuanto a los diferentes niveles de ésta. (Bazin, 2003:91)

En definitiva, la *política de los autores* es la guía en la que se basaban los críticos de *Cahiers du cinéma* para clasificar a un determinado director de cine como *autor*. Para ello se tenía en cuenta, sobre todo, que las películas de dicho director fueran el reflejo de su vida interior, de su concepción del mundo. Es decir, que toda la filmografía de ese director estuviera impregnada de su personalidad y su propio universo. Porque si un director era considerado por los *Cahiers* un *autor*, era porque todas y cada una de sus películas eran una pieza clave en su carrera, cada una de ellas contenía y reflejaba su mundo interior, y por lo tanto, eran igualmente buenas y alabables.

> […] desde el momento en el que se reconocía como autor a tal o cual cineasta, sus películas adquirían un valor recíproco, y cada próximo filme de ese <<autor>> era, si no cada vez más excelente, al menos, sin duda alguna, interesante. Es decir, que reconocíamos una cierta *fidelidad* del autor a sí mismo, ciertas constantes en la inspiración, en los temas, en la expresión, etc., que no sólo caracterizaban al cineasta y a cada una de sus películas, sino que constituían la parte esencial de su interés. (Fieschi; Comolli; Madore; Téchiné; Guégan Y Ollier, 2003:113)

> La política de los autores es esa manera de apreciar en su totalidad a Renoir, así como todo Becker, todo Rossellini, todo Lang, todo Hitchcock, todo Hawks, de igual modo que Gance fue apreciado y defendido en su totalidad por Truffaut. Es también la manera de justificar esta pasión: los textos fundadores de los *Cahiers du cinéma* asocian de un modo irreversible la adhesión a un cineasta y la comprensión de su universo formal, personal; para decirlo en pocas palabras: su visión del mundo. Los primeros reciben el título de los <<autores>>, la segunda adopta el nombre de <<puesta en escena>>. (De Baecque, 2003:20)

> *La Tour de Nesle* es, si se quiere, el menos bueno de los filmes de Abel Gance. Pero como resulta que Abel Gance es un genio, *La Tour de Nesle* es un filme genial. Siendo un genio, Abel Gance, no posee genio: esta poseído por el genio, es decir, que si se le facilitara una pequeña cámara y se le colocase entre veinte operadores de informativos a la salida del Palacio Bourbon, o a la entrada del Parque de los Príncipes, nos obsequiaría, solamente él, con una obra de arte, con unos metros de película donde

> cada plano, cada imagen, cada dieciseisavo o vigesimocuarto de segundo llevarían la misma marca del genio, invisible y presente, visible y omnipresente. (Truffaut, 2003:37)
>
> Cuando un hombre, desde hace treinta años, a través de cincuenta películas, explica más o menos siempre la misma historia –la de un alma en lucha contra el mal-, y a lo largo de esta línea única mantiene el mismo estilo, que consiste esencialmente en una manera ejemplar de desnudar a los personajes y sumergirlos en el universo abstracto de sus pasiones, me parece difícil no admitir que nos encontramos por una vez frente a lo que es más raro, después de todo, en esta industria : un autor de películas. (Astruc, 2003:43)

Como pasaba con el término *cinefilia,* la *política de los autores* tenían como pilares fundamentales los principios teóricos de André Bazin. Éstos eran, fundamentalmente, el *realismo* en el cine, la *puesta en escena* y, por último, el *montaje*. Para Bazin estos conceptos eran básicos y dedicó gran parte de sus textos a analizarlos y explicarlos. Para los críticos de los primeros años de *Cahiers*, que consideraban a Bazin prácticamente como un mentor, era lógico recuperar esos términos y volver a ellos una y otra vez además de utilizarlos como base fundamental para sus propias teorías.

> Pero Bazin ha ejercido una influencia determinante, concretamente sobre un grupo de <<discípulos>> que escriben en los *Cahiers* con, en la mente y en la mirada, esa <<impresión de realidad>> que ordena el conjunto de la técnica cinematográfica y da sentido al arte del siglo XX. No resulta, pues, indiferente que las tres principales cuestiones teóricas planteadas, entre 1951 y 1956, por Eric Rohmer, Jacques Rivette y Jean-Luc Godard, se deriven de los principios bazinianos. […] Realismo, puesta en escena y montaje son desde entonces los tres pilares de la reflexión teórica de los *Cahiers du cinéma.* (De Baecque, 2005:30)

Y es que estos tres conceptos planteados por Bazin resultan de fundamental importancia a la hora de entender la *política de los autores* y de su aplicación por parte de los escritores de *Cahiers*. En primer lugar, el *realismo*, entendido como la máxima expresión a la que puede y debe aspirar el cine, se entiende como la representación en pantalla del mundo del propio cineasta: es un deber para el *autor* de cine que sus películas estén dotadas del mayor *realismo*

posible. En segundo lugar, para que ese *realismo* impregne la imagen cinematográfica es imprescindible que se haga de una manera concreta, basado en la *puesta en escena* (*mise en scène*): la forma en la que la personalidad del *autor* se dispone dentro de la imagen cinematográfica, donde juega un papel importantísimo, según Bazin, la *profundidad de campo*, ya que ésta favorece que los elementos se dispongan libremente por el espacio fílmico sin la necesidad de cambiar de plano. Y en tercer y último lugar, relacionado estrechamente con la *puesta en escena* y la *profundidad de campo*, es muy importante el *montaje* y más concretamente el interno. Éste se consigue a través de una buena *puesta en escena* y además favorece la sensación de un mayor *realismo* en la imagen cinematográfica.

> […], la moral de un filme (su contenido, su mensaje político, si se prefiere) está íntimamente relacionada con la forma cinematográfica desplegada por el autor (encuadres, movimientos de cámara, montaje, o sea la realización). No se trata de otra cosa que de desligar el juicio y las sentencias escritas sobre las películas de cualquier noción de contenido (ya no existe una jerarquía entre grandes y pequeños temas, buenos y malos mensajes) y de continente (las condiciones económicas, políticas, técnicas, históricas de producción y de realización de los filmes son soberbiamente ignoradas por la política de los autores). Lo que define a un gran filme, lo que impone un gran tema, lo que hace que llegue un mensaje, es la veracidad de su puesta en escena. (De Baecque, 2003:21)

> Añadiría que, al ver y volver a ver las obras de Alfred Hitchcock, puedo sentir –por momentos- esa impresión que se experimenta con la lectura de autores como, pongamos, Dostoievski o Faulkner, de encontrarnos en un universo a la vez estético y moral donde el blanco y el negro, la sombra y la luz y hasta ese arte común a la novela y al cine, quiero decir la puesta en escena, expresan, mucho más que la misma narración, el desgarrador secreto que los personajes llevan en el fondo de su corazón. (Astruc, 2003:43)

A un nivel más profundo, en la base de esta *política de los autores* se encontraba el dilema, existente prácticamente desde que comenzó su historia, de si el cine es un Arte. Para los críticos de *Cahiers* no había ninguna duda de que así era y que, incluso, era la síntesis de todas las Artes. Por tanto, si el cine era un Arte, el cineasta era no solo un artista, sino un *autor* equiparable a la concepción que se tenía en las Artes tradicionales. Y la respuesta

sobre quién sería realmente el *autor* en el cine, los escritores de *Cahiers* defendían que era el director (el cineasta).

> La noción de <<autor>>, tal y como ha sido defendida por los *Cahiers*, se hallaba en un principio, según me parece, bastante cerca de la del autor en literatura o en pintura: un hombre que gobierna su obra a su arbitrio, que se manifiesta en ella por completo. De lo que se trataba, para los críticos y futuros cineastas de los *Cahiers*, era de afirmar que en el cine, un <<arte colectivo>>, existía para los artistas la posibilidad de proponer su propia <<visión del mundo>>, de expresar sus preocupaciones personales, incluso íntimas, en fin, que el individuo, el creador inmerso en la colectividad de la creación, no se desvanecía, sino más bien al contrario… (Fieschi; Comolli; Madore; Téchiné; Guégan Y Ollier, 2003:112)

> La política de los autores y el cine norteamericano han sido, y lo son todavía, los trances más difíciles en la historia y geografía de la cinefilia. La defensa y la ilustración de una y otro, llevadas a cabo paralelamente por los *Cahiers* desde sus primeros números hasta la fecha, los han convertido en opciones fundamentales, previas y necesarias para toda voluntad de un reconocimiento pleno del cine como arte mayor. (Fieschi; Comolli; Madore; Téchiné; Guégan Y Ollier, 2003:110)

> La política de los autores es una afirmación ambiciosa, pues había que reconocer en el cine todos los prestigios de un arte de pleno derecho, y a la vez muy humilde, pues ese autor cinematográfico era nada menos que el equivalente del escritor, del pintor, del músico frente a su obra, igual que éstos frente a la suya. (Fieschi; Comolli; Madore; Téchiné; Guégan Y Ollier, 2003:113)

Esta consideración sobre el *autor* en el cine supuso alguna discrepancia entre los propios escritores de *Cahiers* debido a que no se tenía claro la cantidad de participación que debía tener el director en la película para que pudiese ser considerado un *autor*. Truffaut mantenía que para que la película de un *autor* reflejara su personalidad y su mundo interior, éste tendría que haber participado en ella desde el momento de su concepción, es decir, desde el desarrollo del guión hasta el montaje final. Esto suponía, entonces, una gran dificultad para poder denominar *autor* a ciertos directores, sobre todo los que trabajaban en Hollywood, debido a que el sistema de producción cinematográfica allí era un perfecto engranaje en el que el director no era nada más que una simple pieza al que los estudios contrataban para

dirigir determinada película, pero no le pedían participar en el guión (el cual probablemente ya estuviera escrito) y mucho menos en el montaje. Ante este hecho, Truffaut mantenía que esos directores que trabajan en Hollywood eran posiblemente los *autores* más geniales, debido a que tenían que lidiar con todas las restricciones e imposiciones del estudio que les contratara y además ser capaces de crear su propio estilo y reflejarlo en cada una de sus películas.

> Otra leyenda pretende que el realizador norteamericano es un <<astuto artesano>>, que <<salva como puede>> temas que se le <<imponen>>. En este caso, ¿no es extraño que todas las películas norteamericanas de Fritz Lang, aunque escritas por distintos guionistas y rodadas para las productoras más diversas, expliquen prácticamente la *misma* historia? (Truffaut, 2003:30)

De la misma manera que los críticos de *Cahiers* se enfrentaban con cualquier detractor de la *política de los autores* había muchos otros, incluso dentro de las propias filas de *Cahiers*, que sostenían que dicha política tenía varios puntos flacos y que en muchas ocasiones sus propios defensores se contradecían. Lo que para unos era un dogma de fe en el que se amparaban para glorificar a determinados cineastas, para otros era una mera forma de escudarse en unos argumentos, no siempre ciertos y aplicables, para poder decir que éste o aquel director es un gran *autor*.

> […] El primero de estos malentendidos se refiere a lo que podríamos calificar de sacralización abusiva del cine norteamericano en su conjunto, un cine más o menos considerado por una gran parte de los aficionados como un objeto no solamente esencial y privilegiado, sino incluso mágico. […], ha sido, pues, necesario rendirse a la evidencia de que para nosotros, jóvenes europeos que queremos hacer películas, el cine norteamericano no es un cine ejemplar, tal y como se ha afirmado con tanta ligereza. Es un cine que, dejando aparte algunas notables excepciones (Sternberg, Wlees, Hitchcock, Lang, y todos nuestros <<autores>>), *nos concierne menos*, si no es como simples aficionados o consumidores, que las películas actuales italianas, polacas, francesas o brasileñas. Y que la calificación de autor, en la medida en que implica un juicio de valor (volveremos sobre este punto), no es aplicable ni aun centenar de

> cineastas, sino a un numero mucho más restringido que es necesario delimitar lo más exactamente posible. (Fieschi; Comolli; Madore; Téchiné; Guégan Y Ollier, 2003:112)

Incluso André Bazin mantenía que la *política de los autores* no era infalible y que los argumentos de los jóvenes críticos de *Cahiers* en algunas ocasiones se contradecían entre sí. No es que Bazin estuviera completamente en contra de esta política y de su aplicación hacia todos los cineastas que en *Cahiers* eran considerados *autores*, sino que entendía que la manera en la que se aplicaba el concepto no siempre estaba justificada y, por tanto, podía ser errónea. En su artículo *De la política de los autores,* Bazin somete a su crítica más intransigente dicha política y revela los puntos en los que los críticos de *Cahiers* fallan al aplicarla y defenderla:

- La mayor parte del conjunto de críticos de *Cahiers* supone que una obra pertenece a un *autor*, el cual estará siempre por encima de ésta y será alabada sobre todo por pertenecer a dicho director. Bazin sostiene que una obra es importante, si ha de serlo, por sí misma, independientemente de su *autor* y tendrá valor por encima de éste.

> Es cierto que participo en menor medida de sus posiciones negativas, es decir, de su severidad con aquellos filmes que muchas veces encuentro defendibles; pero incluso entonces, y ocurre muy a menudo, es porque considero que la obra supera a su autor (fenómenos que ellos ponen en duda y consideran como una contradicción crítica). En otros términos, no diferimos, más que en la apreciación de las relaciones entre la obra y el creador, pero no ha habido ningún autor cuya defensa emprendida en su conjunto por los *Cahiers* haya yo lamentado, aunque no siempre este de acuerdo sobre las películas que han servido para ilustrar tal defensa. (Bazin, 2003: 92)

- Bazin mantiene que en ocasiones los críticos de *Cahiers* defienden a un *autor* y a sus películas alabándolos en sus artículos y, sin embargo, a otros cineastas los someten a críticas demasiado negativas. Además, Bazin sostiene que los argumentos empleados para una cosa y la otra no están siempre justificados sino que provienen en mayor medida por una "fidelidad", o animadversión, hacia ese *autor* y su obra. Por este motivo, algunos films considerados como grandes películas por los *Cahiers*, para Bazin solamente son el empeño de éstos por engrandecer cualquier obra de uno de sus *autores*.

> Pero fuera como fuese, este ejemplo no es más que un pretexto, y en otras muchas ocasiones se me ha colocado en una situación incómoda por la sutileza de una argumentación que no podía prevalecer frente a la ingenuidad del postulado, concediendo por ejemplo a pequeños filmes de segundo orden las intenciones y la coherencia de una obra querida y meditada. Y, por supuesto, desde el momento en que se afirma que un cineasta es el hijo de sus obras, ya no hay films menores, puesto que el más pequeño de entre ellos sigue ostentando la imagen de su creador. (Bazin, 2003: 93)

- François Truffaut mantenía que lo importante era el *autor*, más que su obra, y que además todas y cada una de las películas de dicho *autor* tenían la misma importancia. Bazin sostiene que un *autor*, un artista al fin y al cabo, tiene obras mejores y obras peores, ya que, como ser humano que es, puede equivocarse. Además, Bazin constata que como los demás artistas, el cineasta tiene un talento que madura a lo largo de su vida: puede empeorar o mejorar, pero en cualquier caso evoluciona, al igual que su obra.

> Podemos admitir la permanencia del talento sin identificarlo con una determinada infalibilidad artística, una determinada seguridad contra el error que no podría ser más que un atributo divino. Pero Sartre ya nos lo dijo: ¡Dios no es un artista!! Aunque le concediéramos al creador, en contra de de toda verosimilitud psicológica, una imperturbable generosidad de inspiración, habría que admitir que ésta se enfrenta cada vez con todo un complejo de circunstancias particulares que conducen a un resultado mil veces más arriesgado en el cine que en la pintura o en la literatura. (Bazin, 2003: 97)

Pero también, el mismo artículo, y como no podía ser de otra manera, Bazin define su propia concepción del *autor* y de lo que realmente es la *política de los autores*:

> Al menos en cierta medida, el autor es siempre, para él mismo, su propio tema. Sea cual sea el guión, es la misma historia la que nos cuenta, o, por cuanto la palabra <<historia>> puede prestarse a confusión, digamos que es siempre la misma mirada y el mismo juicio moral vertidos sobre la acción y los personajes. Jaques Rivette dice que el autor es aquel que habla en primera persona. La definición es buena, así que por nuestra parte la adoptamos.

> La <<política de los autores>> consiste, en resumidas cuentas, en elegir dentro de la creación artística el factor personal como criterio de referencia, para después postular su permanencia e incluso su progreso de una obra a la siguiente. (Bazin, 2003: 101)

La *política de los autores* de *Cahiers* obtuvo tanta repercusión que incluso en América se estudió y se profundizó en ella. En la década de los sesenta y setenta, Andrew Sarris, adoptó su propia *política de los autores* y la reformuló en la *Author Theory*. Al igual que los críticos de *Cahiers*, Sarris colaboraba en diferentes revistas especializadas en cine donde iba escribiendo su diferentes postulados: las grandes películas deben ser consideradas obras de arte y deben formar parte indiscutible de la Historia del Cine; se tiene que tener en cuenta las peculiaridades de la industria cinematográfica bajo las que el *autor* de cine opera y crea su obra; y, por último, el elenco de directores considerados *autores* debe estar sujeto a transformaciones futuras y dejar cabida a la posible admisión de nuevos cineastas. Después de esta nueva revisión por parte de Sarris, "la noción de autor queda salvada y reforzada." (Casetti, 1994:99). A partir de aquí, el concepto de *autor* se utilizaría masivamente en Norteamérica en el análisis y crítica de las películas de ese continente.

Lo cierto es que la *política de los autores* y el concepto de *autor* siguen siendo referentes para hablar de cine y de cineastas desde que fueron recogidos en el texto de Truffaut sobre Abel Gance. Han sido tanto atacados como elogiados por numerosas teóricos y críticos pertenecientes a diferentes épocas y corrientes intelectuales y se debe fundamentalmente a que la *política del autor* supuso una revolución a la hora de entender y de valorar al cine en su conjunto y a cada película en particular. Hoy en día la etiqueta *autor* se utiliza como un sinónimo de *cine independiente* o de una *película personal* de cara a la taquilla y a la promoción del film en su distribución.

> Sólo que, veinte años más tarde, su impulso no ha podido suscitar un verdadero relevo y ello a pesar de la instauración de esa institución esencial del cine actual que es el <<anticipo sobre taquilla>>. Paradójico destino el de una teoría destinada a otorgar valor, entre los cineastas, a las individualidades más potentes y que finalmente no ha dado lugar más que a esa entidad colectiva y total, en resumidas cuentas bastante uniforme, que es el *cine de autor*. (Assayas, 2003: 159)

La esencia de la *política de los autores*, tal y como fue entendida por *Cahiers,* se ha quedado un poco en el olvido. Parece que hoy en día una película publicitada bajo la etiqueta de *cine de autor* proviene más de una intención del propio cineasta o simplemente de la distribuidora, en vez de ser una obra analizada a posteriori a la que se le otorga tal denominación por unos criterios justificados.

Por lo tanto, se observa una evolución de la importancia del término que va en ascendente hasta el momento en el que los intereses comerciales entran en juego, y ahí es donde el concepto *autor* se desvirtúa, pierde parte de su sentido para sólo formas parte de una estrategia promocional.

5. ISABEL COIXET

Isabel Coixet i Castillo nació en Saint Adrià de Besòs (Barcelona) en el año 1962. Aunque es licenciada en Historia por la Universidad de Barcelona, su interés por el cine comenzó muy temprano en su vida ya que su abuela, que trabajaba en una sala de cine de la ciudad, le supo transmitir la pasión por las películas.

Comenzó su relación con el cine escribiendo artículos y realizando entrevistas para la revista *Fotogramas*. Esto le permitía acercarse a directores a los que admiraba como Wong Kar Wai. Al mismo tiempo comenzó su andadura en el ámbito práctico del cine y realizó su primer cortometraje titulado *Mira y verás* (1984) con el que consiguió su primer premio.

Además creó una productora llamada *Eddie Saeta* dedicada principalmente a la realización de publicidad, campo al cual se sigue dedicando en la actualidad y que le aporta un enorme reconocimiento. Tiempo después, en el año 2000, fundó una nueva productora, *Miss Wassabi Films*, dedicada más hacia el ámbito cinematográfico y a la producción de documentales y videoclips.

Su primer film, *Demasiado viejo para morir joven*, data del año 1989. Esta película, a pesar de pasar prácticamente inadvertida para el público mayoritario, deja una clara huella del "estilo" que Coixet seguirá manteniendo en sus siguientes films.

> *En Cosas que nunca te dije* rueda una comedia romántica en inglés con actores norteamericanos. Caparrós Lera cita esta película en su momento y destaca a Isabel Coixet entre otros cineastas como Gracia Querejeta. El académico ya se autocuestiona sobre si estos cineastas conformarán el cine que disfrutamos hoy en día: '¿Será ese el futuro del cine español?'. Con los hechos la catalana irá contestando a esta pregunta que, en efecto, así es, en lo que se refiere a ella, se está cumpliendo. (Peña Acuña y Conesa Nieto, 2009:5)

Hasta la actualidad ha dirigido ocho largometrajes, tres documentales, varios cortometrajes e infinidad de spots publicitarios:

TÍTULO	**AÑO**
Mira y verás (Cortometraje)	1984
Demasiado viejo para morir joven	1989
Cosas que nunca te dije	1995
XII premios Goya (Televisión)	1998
A los que aman	1998
Mi vida sin mí	2003
Viaje al corazón de la tortura (Documental)	2003
¡Hay motivo¡ (segmento de *La insoportable levedad del carrito de la compra*)	2004
Marlango (videoclip)	2004
La vida secreta de las palabras	2005
Paris, je t'aime (segmento *Bastille)*	2006
Invisibles (Documental. Segmento *Cartas a Nora*)	2007
Elegy	2008
Mapa de los sonidos de Tokio	2009
50 años de (Serie de televisión) *-La mujer, cosas de hombre*	2009
Aral. El mar perdido (Cortometraje)	2010
Escuchando al juez Garzón (Documental)	2011
Marea Blanca (Cortometraje)	2012
Ayer no termina nunca	2013
Panda Eyes (postproducción)	
Nadie quiere la noche (preproducción)	2014

Filmografía como director de Isabel Coixet. Fuente: IMDB

Sus trabajos suelen ser alabados por la crítica y ha conseguido numerosas nominaciones y premios entre los que destacan, por ejemplo, el Goya al Mejor Guión Adaptado por *Mi vida sin mí* en el año 2004, los Goya a Mejor Película, Mejor Guión Original y Mejor Director en el año 2006 por *La vida secreta de las palabras* y una nominación a la Palma de Oro del Festival de Cannes en el año 2009 por la película *Mapa de los sonidos de Tokio.*

Su última película, *Ayer no termina nunca*, ha sido estrenada en España en abril del 2013. En la actualidad está trabajando en dos proyectos: *Panda Eyes* (fase de post-producción) y *Nadie quiere la noche* (fase de pre-producción).

Si hay algo que destaca en el cine de Isabel Coixet, y de lo que ella hace alarde autodefiniéndose como la "*queen drama*", es la fuerte carga emocional de las historias de sus películas. Su cine está lleno de drama, al igual que de inconformismo y crítica política y social en muchos casos. Para bien o para mal, el cine de Coixet es fácilmente reconocible para mucha gente; adorado por muchos y evitado por otros tantos, lo que es cierto es que sus películas nunca dejan indiferente a nadie.

6. EL CINE DE ISABEL COIXET. ANÁLISIS FÍLMICO.

6.1. *Demasiado viejo para morir joven* (1989)

La película cuenta la historia de Equis (Gerardo Arenas), un chico desencantado de la vida que vive en Barcelona. Trabaja de camarero en una discoteca pero decide cambiar de trabajo y, de esta manera, comienza a trabajar de mensajero para la empresa de un siniestro hombre (Fernando Guillén), que le concederá el "favor" de pasarse al turno de noche. En este nuevo horario de trabajo conocerá a Evax (Emma Suárez), mensajera como él y una inconformista con grandes sueños. La noche le pondrá en contacto con otros personajes un tanto oscuros, como El Chico (David Sust) y Amalia (Carmen Elías). Mientras tanto, su amigo Taxi (Emilio Lain) se irá volviendo loco por su trabajo de taxista y el abandono de su novia. Envuelto en todo este paisaje caótico, Equis irá dejándose llevar por los acontecimientos mientras busca su lugar en el mundo.

6.1.1. El análisis del ambiente y los personajes

Los personajes están inmersos en un *ambiente* caótico, con mucho ruido y sin especificar un dónde y cuándo. Se sabe por la estética de la película que la historia transcurre a finales de la década de los ochenta o principios de los noventa, pero a rasgos generales los escenarios no son posicionados en un lugar geográfico específico. El *ambiente* envuelve a los personajes como si de su personalidad nos hablara: no hay sentimientos, la gente viene y va y lo que importa es donde está el personaje en ese momento.

El personaje *protagonista* de la película es Equis, sobre el que recae el peso del relato. Es un chico joven y atractivo, sin formación y que trabaja de noche. Desde el nivel fenomenológico destaca que el personaje protagonista es una persona compleja, al igual que los otros dos personajes que tienen cierta relevancia en la historia, Taxi y Evax. Pero, sin embargo, mientras éstos mantienen una *unidad psicológica contrastada* y *dinámica* el protagonista se mantiene *lineal* y *estático* a lo largo de la película. Es éste choque de psicologías el que hace que Equis evolucione, aunque lo haga de una manera lenta. También es importante la oposición que plantean otros personajes menos relevantes en la historia: El Chico, por ejemplo, se mantiene como un personaje bastante *lineal*, su comportamiento no varía, pero su personalidad, que en cierta manera encarna el mal (en su relación con el jefe de Equis y con Amanda), chocará con los intereses del protagonista y le planteara algunas contradicciones, que también harán posible la evolución de Equis.

Según la perspectiva formal lo principal que se puede destacar, y está bastante relacionado con el nivel anterior, es el *rol pasivo* de Equis. En cierto modo, el protagonista encarna al *tipo duro* de la historia, pero no por sus acciones, sino por su *actitud*. Como se ha dicho mantiene una *pasividad* a lo largo del film que se fractura con la interacción con personajes más *activos*, como Evax y Taxi. El protagonista de esta película se mueve por ella sin hacer y sin decidir por sí mismo, es a través del hacer y las decisiones del resto de personajes como se crearán modificaciones en su *carácter* y su forma de actuar. Llegado el final es él quien, después de todo, estará preparado para decidir y ejecutar sus propias acciones (volver a encontrarse con Evax para hacer realidad el sueño de ésta).

Por último, según el nivel abstracto de análisis, encontramos a un protagonista sin objetivo en un principio. Y es que es el encontrar ese *Objeto* su propia meta. Para ello es necesaria su relación con el resto de personajes, que son los que verdaderamente impulsan una evolución en él. En este punto es fundamental Evax, ya que es quien consigue, después de todo, entregarle un objetivo en la vida, el suyo propio: tener un negocio de discoteca. Esto viene remarcado por el *nexo orientador* que el protagonista mantiene con Evax.

6.1.2. Análisis de las acciones

En este sentido, es importante destacar que el entramado de acciones de los personajes crea un tejido bastante complejo de relaciones de causa-efecto en muchos casos, o de llamadas y reenvíos entre acciones de personajes que ni siquiera tienen relación entre ellos. La importancia reside en que todas las acciones llevadas a cabo por diferentes personajes tienen como afectado siempre, en última instancia, a Equis.

Entendiendo las acciones como el comportamiento de los personajes, se observa que todos son fundamentalmente *transitivos*, ya que repercuten en otro personaje. Al final de cada historia independiente de la principal siempre hay una repercusión en el comportamiento del protagonista.

En el nivel formal observamos que la historia no sigue el esquema canónico, pero sí se pueden encontrar diferentes etapas del mismo. En primer lugar, el inicio de la historia comienza con una *privación* de metas en la vida para Equis. Su objetivo es encontrar esa meta que le haga actuar y ser él mismo de verdad. La historia, a la vez, funciona como un *viaje* desde el momento en el que cambia de trabajo para hacerse mensajero. A partir de este momento, sufrirá varias fases de *alejamiento*, como por ejemplo la visión del cadáver de Amalia o el hecho de quedarse primero sin moto y luego sin trabajo. Estos acontecimientos provocarán que el protagonista vuelva a sumirse de nuevo en una falta de esperanza, y por tanto, de metas en la vida. En este sentido, podría decirse que en el personaje de El Chico se esconde, aunque de una manera sutil y no consciente, el *antagonista* de la historia, debido a que sus acciones impiden en varias ocasiones que Equis alcance su meta. Solamente cuando El Chico muere sucede la *reparación de la falta*, en la que Equis asume su capacidad

de acción y decide volver con Evax y de esta manera tener una meta en la vida. Es decir, en ese momento, el protagonista consigue su objetivo.

Según la perspectiva abstracta se observa a Equis (Sujeto) en su búsqueda de metas en la vida (*Objeto*). Y así, se encuentra, al igual que en el nivel anterior, que existen diferentes acciones de los personajes que alejan a Equis de su objetivo (*enunciados de estado disyuntivo*). Y, de la misma manera, encontramos actos que le acercan a su objetivo (e*nunciados de estado conjuntivo*): comenzar la relación de amistad con Evax y su afianzamiento cuando recogen la mercancía del puerto, la conversación sobre el sueño de Evax o el ver el cadáver de El Chico.

6.1.3. Análisis de las transformaciones

Desde el punto de vista de un análisis fenomenológico se observa que todas las acciones, de cualquier personaje, acaban provocando *cambios de carácter* en Equis que serán fundamentales para que tenga lugar el *cambio de actitud* final en él y que, de esa manera, consiga su objetivo. También hay que destacar que en la historia funciona frecuentemente una sucesión causa-efecto que desemboca en *cambios de necesidad*. Esto facilita que se puedan entretejer las relaciones entre todas las historias y que finalmente desemboquen en la propia historia de Equis.

Las transformaciones vistas desde la perspectiva formal aportan una visión similar a la anterior: los *alejamientos* provocan *procesos de empeoramiento* para Equis, y sin embargo, su relación con Evax y todo lo que conlleva le aporta un *mejoramiento* en su historia.

En último lugar, en el nivel abstracto del análisis encontramos que la mayoría de las variaciones estructurales de la narración vienen activadas por una *saturación* en los actos de los personajes. Desde este punto de vista se refuerza el proceso causa-efecto que se apuntaba al comienzo del análisis de las transformaciones.

6.2. *Cosas que nunca te dije* (1995)

La historia de la película habla de Ann (Lili Taylor), una dependienta de una tienda de fotografía, que un día ve como su mundo se desploma cuando su novio le deja a través de

una llamada telefónica. A partir de ese momento, Ann intenta suicidarse y posteriormente emprende un duro camino para superar su pérdida. De esta manera, contactará con Don (Andrew McCarthy) que trabaja como voluntario en el teléfono de la esperanza y comenzará con él una breve pero intensa historia de amor. Don se enamora de Ann y por mucho que intenta acercarse a ella no lo consigue. Don es herido accidentalmente y Ann, preocupada, acude al hospital para asegurarse de que está a salvo. Pero una vez que sabe que Don se va a recuperar se marcha. Un tiempo más tarde, Don, después de buscar a Ann durante mucho tiempo, se muda a otra ciudad y de repente se encuentra de nuevo con ella.

6.2.1. El análisis del ambiente y los personajes

Los diferentes ambientes que se muestran en la película actúan como un envolvente de los personajes. Los exteriores tienen una calidez grisácea y están en muchas secuencias salpicados por la lluvia. Los interiores también son muy oscuros y mantienen una clave lumínica cálida. Los ambientes en general mantienen un aspecto en consonancia con la historia y la forma de ser y actuar de los personajes. De la misma manera ocurre con la escena final de la película, en la que por primera vez hay un ambiente soleado. En ella el personaje de Don se reencuentra con Ann, es decir, se produce un momento feliz en la historia.

En lo referente a los personajes se observa que existen dos sobre los que el relato se mueve constantemente: Don y Ann. Lo más importante es el contraste que existe entre ellos desde una perspectiva fenomenológica: aunque ambos personajes mantienen un *carácter* tranquilo y un *gesto* amable, en el caso de Don destaca su estabilidad a lo largo del film que choca con el dinamismo de Ann. Hay que tener en cuenta que lo que provoca la evolución constante en Ann es el abandono por parte de su novio. Esto hará que el propio personaje de Ann se desestabilice y actúe en consonancia. Pero en el caso de Don es necesario que Ann aparezca en su vida para que éste sufra modificaciones, al igual que ocurre con su relación con personajes como Stuart.

En el nivel formal se puede observar una evolución en cadena que pasa de un personaje a otro: Ann se convierte en un personaje *activo* desde el abandono de su novio, que a su vez,

cuando conoce a Don, causará que éste pase a ser *activo* también. Es decir, Ann comenzará a actuar para poder recuperar su situación anterior a la llamada de su novio. En este punto choca con las acciones de Paul, su vecino, que operará justamente para que eso no se produzca y por lo que podría considerarse como un personaje *antagonista*. En el caso de Don, desde el momento en el que conoce a Ann pasa a actuar con la intención de tener una relación con ella, pero se ve frustrado por la desaparición de ésta. De nuevo se puede observar que el personaje de Don está supeditado a las acciones de Ann.

Desde la perspectiva abstracta destaca un *Objeto* común para todos los personajes: el amor. Tanto si es para recuperar o mantener el que tenían como si es para encontrar uno nuevo, en el caso de Don y Ann como en el resto de los personajes secundarios de la trama, se mueven y actúan por el amor. Al final de la película todos los personajes consiguen ese *Objeto* deseado de diferentes maneras. Solo que en el caso de Don y Ann resulta que no se cierra su historia, se da a entender que así es cuando se encuentran pero en la película no se muestra explícitamente qué ocurre con ellos dos.

6.2.2. Análisis de las acciones

El comportamiento de los personajes de esta película siempre es *individual* y *consciente*, es decir, cada personaje se comporta según sus propias circunstancias y sus intereses. Lo importante es que el comportamiento de cada personaje en un momento determinado de la película dependerá o influenciará en el de otro. Es decir, son comportamientos *transitivos*. De esta manera aunque sean comportamientos aislados crean entre sí una red de relaciones entre los personajes.

Las acciones de los personajes, entendidas desde el nivel formal dentro de la narración muestran una analogía entre los estos. Todos comienzan con una *privación*, en este caso del amor, que se produce antes de que comience el relato o dentro de él. Por lo que a partir de aquí, en el intento de los personajes de recuperarlo, se produce en todos los casos un *alejamiento* del objeto deseado aunque finalmente se recupera. En el caso de Don y Ann se complica un poco, porque aunque en un determinado momento parece que llegan a

recuperarlo, después se vuelve a producir un nuevo *alejamiento* que se mantiene hasta el plano final de la película en el que se *repara la falta*.

De una manera paralela, en la perspectiva abstracta, se observa que los actos de los personajes funcionan como *enunciados de estado disyuntivos* (equiparables al alejamiento) y finalmente producen *enunciados de estado conjuntivos* (que son comparables a la recuperación de la falta).

6.2.3. Análisis de las transformaciones

Las transformaciones producidas en la narración, vistas desde un punto de vista fenomenológico, se producen en la mayor parte como *cambios de actitud* en los personajes. Es decir, se producen cambios en su forma de hacer las cosas. En el caso de Ann, se produce un *cambio* apreciable *de carácter y de actitud* provocado por el abandono de su novio. De esta manera Ann comienza a experimentar su transformación en el relato. Igualmente cuando Don conoce a Ann y mantiene una relación con ella sufre un *cambio* en su *forma de ser* y *de hacer* las cosas: intenta continuar la relación con Ann y se hace más *activo* en ese sentido. Por otro lado, hay que destacar que los cambios a lo largo de la narración se muestran en la película, esto es, son *explícitos*. Sin embargo la película termina con un cambio *implícito*, que aunque no muestra su continuación da a entender que al encontrarse los personajes se produce.

En el nivel formal las transformaciones se muestran como procesos de *empeoramiento* causados por la pérdida del amor de los personajes y los *alejamientos* que se producen. De nuevo en el caso concreto de la relación entre Ann y Don a mitad del relato se produce un *mejoramiento* momentáneo que acaba en un nuevo *empeoramiento*. En el final de la película se produce el *mejoramiento* para ambos personajes cuando se encuentran de nuevo, al igual que para el resto de los personajes cuando recuperan el amor.

Según la perspectiva abstracta, las actuaciones de los personajes dentro de la narración provocan variaciones estructurales que en la mayor parte resultan *lógicas*, es decir, producen *saturaciones*. Sin embargo, en la relación de Ann y Don se produce una *inversión* que devuelve a los personajes de nuevo a su situación anterior, esto es, a su recuperación del amor. E

incluso, al final de la película la narración sufre otra *inversión* en cuanto a estos personajes. Esto se debe a que aunque Ann se ha alejado de Don y éste además ha cambiado de ciudad, cuando todo apunta a que la historia de ambos personajes continúa por separado, se produce el encuentro entre ellos.

6.3. *A los que aman* (1998)

La película cuenta la historia de una noche en la que un Joven va en busca de un viejo Maestro (Julio Núñez) que antes ejercía la medicina. Después de que el Maestro atiende a la esposa del Joven, comienza a contarle su propia historia de amor: cuando era niño conoció a Matilde (Olalla Moreno), de la que se quedó totalmente prendado. Pero por causas del destino y de las manipulaciones que ejerció Armancia (Amanda García), la hermana de Matilde, el Maestro no tuvo posibilidad de cumplir sus deseos. Matilde se enamoró de León (Christopher Thompson) y finalmente se casó con él. Posteriormente León conoció a Valeria (Mónica Bellucci), la hija del instructor de esgrima de la casa, de la que se enamoró perdidamente haciendo incluso que su mujer enfermase por la tristeza. Finalmente, Matilde muere en los brazos del Maestro, reconociéndole que conocía su amor por ella y dejándole profundamente herido. El Maestro se venga de León causándole la muerte, pero también abandona la medicina para siempre.

6.3.1. El análisis del ambiente y los personajes

Los ambientes de la película en general pueden dividirse en dos grandes grupos: los interiores nocturnos iluminados por velas, lo que confiere a la imagen una tonalidad cálida; y los exteriores nubosos en los que predomina los tonos grisáceos y fríos. A través de estos dos ambientes se diferencian claramente las dos historias que suceden en la película. Lo que se podría entender como el presente de la vida del Maestro, enmarcado por los interiores cálidos, y la historia que cuenta el propio Maestro con referencia a su pasado, que transcurre generalmente en los exteriores grisáceos. En el segundo caso es más evidente como el ambiente y las tonalidades que lo componen reflejan el dramatismo de los acontecimientos.

En lo referente a los personajes destaca la dominancia del Maestro sobre el resto de los personajes, al fin y al cabo él está contando su propia historia en la película. Este personaje le da una consistencia al relato porque, según una perspectiva fenomenológica, se mantiene *lineal* en su *forma de ser* y hacer mientras que el resto de los personajes varían en mayor o menos medida. Esto se reafirma si se observa desde un nivel formal ya que el Maestro ejerce claramente como personaje *protagonista*, que además asume un claro rol *conservador*: desde que conoce a Matilde siente amor por ella, la quiere proteger y que sea feliz. Así lo hace, por ejemplo en el momento en el que Matilde le pide que la lleve al pabellón de caza para ver lo que allí ocurre y el Maestro se niega en rotundo porque sabe que eso le haría mucho daño. En este ejemplo emergen, además, las figuras de dos personajes clave en la historia: Armancia y León. Ellos encarnan los personajes *antagonistas* que impiden que el Maestro consiga el amor de Matilde. Además, como personajes *degradadores* que son ambos, llevan la situación al extremo contrario cuando Matilde muere en los brazos del Maestro.

Según el nivel abstracto, es decir, observando que objetivos mueven a cada personaje a lo largo del relato se entiende el desenlace de la película: todos los personajes aman a otro personaje que a su vez ama a otro personaje. Es decir, todos tienen un *Objeto* común, el amor, pero que a la vez hace que los intereses de cada personaje choquen con los de otro y de esta manera se llegue al dramático final de la película.

6.3.2. Análisis de las acciones

Las acciones entendidas como el comportamiento de los personajes de manera general en la película son *voluntarias* y se ejercen de manera *consciente* e *individualmente*. Lo más destacable en este aspecto es que el comportamiento de personajes como Armancia o León tendrá mucha influencia sobre el del Maestro y Matilde.

A través del nivel formal del análisis se observa como el protagonista no solo no repara su *falta inicial*, sino que, por culpa de diferentes acciones de Armancia, sufre varios *alejamientos* que le impiden conseguir el amor de Matilde. Un punto importante en la historia es el *engaño* que lleva a cabo Armancia cuando esconde las cartas que el Maestro escribe para Matilde porque realzará la importancia de la aparición de León en la vida de Matilde. Este

hecho, aunque beneficioso para Matilde, aleja más al Maestro de conseguir su objetivo. Solamente cuando Matilde, enferma de amor por culpa de las infidelidades de León, le confiesa al Maestro que está enterada del amor que tiene hacia ella puede considerarse como la *reparación de la falta*. Pero esta reparación no llegará a materializarse totalmente porque al morir Matilde la pérdida para el Maestro es total sin posibilidad ninguna de conseguir su amor.

Siguiendo la perspectiva abstracta se observa el paralelismo con el nivel anterior, es decir, a lo largo de la película el Maestro (*Sujeto*) no consigue nunca el amor de Matilde (*Objeto*). Esta no consecución se fundamenta en varios *enunciados de estado disyuntivos* que provocan un *alejamiento* del Maestro hacia su objetivo. También, hacia el final de la película, el Maestro sufre un *enunciado de estado conjuntivo* pero que no implicará que éste consiga su *Objeto*, sino más bien todo lo contrario porque lo perderá para siempre.

6.3.3. Análisis de las transformaciones

Desde el punto de vista fenomenológico y entendiendo las transformaciones como cambios se observa que éstos tienen su origen fundamental en el paso del tiempo. También se producen *cambios de necesidad*, es decir, que tienen una procedencia *causal*, como el hecho de que Armancia robe las cartas del Maestro y el envenenamiento del florete por parte de éste. Respectivamente, esto provocará que Matilde no se entere de quien le envía las flores cada día y que León muera mientras practica esgrima. Es importante también señalar como se producen principalmente *cambios de actitud* en los personajes: desde el Maestro, que comienza entregándose a la conquista del amor de Matilde para ir pasando poco a poco a mantenerse en un segundo plano viendo cómo se le escapa, hasta Armancia, una niña dulce que a lo largo de la historia será determinante en el fatídico final de Matilde.

Las transformaciones que se producen en la película desde el nivel formal son, en general, procesos de *empeoramiento* que tienen su causa en los *alejamientos*. Hay que remarcar de nuevo los *empeoramientos* que sufre el Maestro respecto a su intención de que Matilde le ame. Hacia el final del film, cuando Matilde le confiesa que sabía que él la amaba, parece que se va

producir un *mejoramiento* pero, sin embargo, todo se resuelve en un último *empeoramiento* (la muerte de Matilde) que fulminará las posibles esperanzas del Maestro.

En último lugar, siguiendo un nivel de análisis abstracto, se observa como las modificaciones del relato fundamentalmente se llevan a cabo por *saturaciones*. Es decir, el relato sufre variaciones estructurales que derivan en situaciones lógicas. Solo al final de la película se produce una *suspensión* (no se sabe qué fue de personajes como Valeria o Armancia) y en lo referente al Maestro se origina una *sustitución* al cambiar de profesión. Lo importante es que, a rasgos generales, aunque el interior del relato este dominado por las *saturaciones*, las variaciones que engloban toda la película son una *sustitución* y una *suspensión* de los elementos de la historia.

6.4. *Mi vida sin mí* (2003)

La película cuenta la historia de Ann (Sarah Polley), una chica de veintitrés años que vive en un remolque en el jardín de su madre (Deborah Harry) con su marido Don (Scott Speedman) y sus dos hijas. Ann tiene un trabajo nocturno limpiando en una universidad y cada noche recoge a su madre y sufre sus quejas durante el viaje a casa. Un día le diagnostican cáncer y le dicen que le quedan dos meses de vida. A partir de ese momento Ann elabora una lista de cosas que hacer antes de morir y se dedica a cumplirla punto por punto. A la vez conseguirá vivir una vida que hasta entonces no había tenido y experimentar sueños que no sabía que tenía: vivirá una nueva historia de amor con Lee (Mark Ruffalo), encontrará una nueva madre y esposa para su familia, dirá a su madre que la quiere y dejará mensajes de voz felicitando los futuros cumpleaños de sus hijas.

6.4.1. El análisis del ambiente y los personajes

El ambiente en la película se caracteriza por ser *armónico* con la historia que se cuenta. A rasgos generales se puede englobar como un ambiente urbano típico que envuelve a una familia de clase media-baja. Hay que resaltar que esto, junto a la oscuridad y los cielos nublados, refuerza el drama de la historia que cuenta el film.

En el caso de los personajes, analizados en primer lugar desde una perspectiva fenomenológica, se puede observar una clara tendencia al *estatismo* menos en el caso de los personajes principales, Ann y Lee. De la misma manera, el resto de los personajes se muestran *lineales* durante toda la película mientras que los dos principales varían y muestran diferentes facetas de sí mismos. El personaje de Ann es evidente que guía el relato a lo largo de la película y con la aparición de Lee consigue dar un giro a la historia.

Si se analizan los personajes desde un nivel formal se observa de una manera análoga que también hay dos grandes grupos: Ann y Lee, ambos *protagonistas* de la historia y *activos* dentro de la misma, y el resto de los personajes, que se dejan envolver por lo que pasa a su alrededor. En el caso de Ann se produce un gran cambio al pasar de ser un personaje *pasivo* a un personaje *activo* en el momento en el que recibe la noticia de su enfermedad. El hecho de que conozca a Lee, un personaje *activo* desde el principio, hace que se refuerce mucho más su *dinamismo* dentro de la película.

Al analizar los personajes como actantes dentro del film se puede observar que Ann en un principio carece de *Objeto* dentro del film. Cuando se detecta su enfermedad se activa su *performance*, que se basa en los puntos de la lista que ella misma elabora. Por lo tanto, su propio *Objeto* dentro del film son una serie de metas que uno por uno se encargará de cumplir. Además, hay que destacar que muchos de estos objetivos de Ann están relacionados con el amor hacia otros personajes de la película. Por lo tanto, los *Destinatarios* finales del *Objeto* de Ann serán el resto de personajes que se relacionan con ella dentro de la película, pero que serán conscientes de ello una vez que Ann muere. En este sentido, también hay que destacar la existencia de otros actantes que funcionan como *Adyuvantes* de Ann. Es el caso de personajes como Lee o Ann, la nueva vecina, que con su presencia en la historia ayudan y favorecen que la protagonista consiga alcanzar su *Objeto*.

6.4.2. Análisis de las acciones

Las acciones en el film, entendidas como el comportamiento que los personajes tienen dentro de él, se muestran como *voluntarias* y ejercidas siempre de manera *individual* y *singular*. Pero lo más importante es que a rasgos generales los personajes, exceptuando a la

protagonista, tienen un comportamiento *inconsciente* debido a que no son conocedores de la realidad a la que se deberán enfrentar en un futuro. Por lo tanto, Ann es el único personaje que permanece enterada de todos los detalles y que actúa verdaderamente de una manera *consciente*. Un ejemplo sería cuando conoce a Lee e inician una relación sentimental: él la vive como una nueva oportunidad para enamorarse y, sin embargo, Ann la vive como la última que tiene antes de morir. Además, el comportamiento de los personajes es *transitivo* ya que permiten que la historia avance, aunque es concretamente el de Ann el que enlaza unos con otros y le da sentido.

Según un análisis formal de las acciones se observa que en la película se produce una paradoja: aunque la *privación* para la protagonista se anuncia al principio de la historia no se llevará a cabo hasta el final de la misma y no existirá la posibilidad de *reparación de la falta*. De esta manera, se entiende que el anuncio de la enfermedad de Ann es la *privación* que desatará una serie de *pruebas* que la propia protagonista se propone y que irá llevando a cabo durante la película. De nuevo, la paradoja implica que aunque Ann consigue alzarse con la *victoria* no será ella quien disfrute de ese triunfo, sino que simplemente se produce un *retorno* en la vida de los demás personajes. Es decir, aunque Ann haya muerto el hecho de que haya conseguido todos los objetivos de su lista hace posible que el resto de los personajes puedan seguir hacia delante.

De la misma manera, se puede ver a través de la perspectiva abstracta de análisis, que los actos en la película vienen a confirmar el nivel anterior. El momento en el que el Doctor desvela a Ann su enfermedad se considera un *enunciado de estado disyuntivo* que conducirá a la protagonista a redactar la lista de objetivos. De esta manera, aparecen una serie de puntos que Ann tiene que cumplir, es decir, tiene que realizar unos *enunciados de acción* para conseguir su *Objeto*. Al realizar estas actuaciones con éxito se da lugar a los e*nunciados de estado conjuntivo* que harán posible el disfrute del *Objeto* por parte del resto de los personajes.

6.4.3. Análisis de las transformaciones

En el análisis de las transformaciones de los personajes a lo largo de la película según la perspectiva fenomenológica hay que destacar dos cambios importantes. El primero de ellos

es el *cambio de actitud* de Ann cuando recibe la noticia de su enfermedad. Este cambio es el que impulsa el relato y hace que verdaderamente la protagonista comience a hacer las cosas de manera diferente en su vida. El segundo cambio, también *de actitud*, se produce al final de la película en el resto de los personajes que se han visto afectados por la muerte de Ann. En definitiva, se puede decir que el cambio *colectivo* del final de la película viene inducido por los cambios *causales* que provocan las acciones de Ann cuando comienza a cumplir los objetivos de la lista.

Según el análisis desde la perspectiva formal se observa que la revelación de la enfermedad de Ann supone un *empeoramiento* en su vida, ya que le llevará a la muerte, pero también es el detonante de sus futuras acciones. A partir de este momento, Ann se dispone a conseguir hacer realidad cada uno de los puntos de su lista y cada vez que consigue una *victoria* se da un *mejoramiento*, pero que, como se ha dicho anteriormente, son los demás personajes los *beneficiarios*.

Por último, las transformaciones entendidas desde el nivel abstracto de análisis, es decir, como variaciones estructurales desvelan que la estructura general de la película sufre una *sustitución*: la vida de la protagonista da un gran cambio a lo largo del film. Además, esta sustitución viene reforzada por una serie de *sustituciones* que suponen cada objetivo de la lista que Ann escribe y consigue.

6.5. *La vida secreta de las palabras* (2005)

La película trata de la historia de Hanna (Sarah Polley) una chica tímida y misteriosa que trabaja en una fábrica. Un día Hanna es obligada a coger vacaciones, por lo que emprenderá un viaje. En este momento y fruto de la casualidad consigue un puesto como enfermera en una plataforma petrolífera para cuidar de Josef (Tim Robbins). Entre ellos se irá creando un vínculo de sentimientos e irán apoyándose uno en el otro para superar el dolor de su pasado. Cuando Josef se recupera y es trasladado a un hospital, Hanna vuelve a su trabajo de siempre. Pero Josef no puede olvidarse de ella por lo que va a buscarla y le convence para que inicien una nueva vida juntos.

6.5.1. El análisis del ambiente y los personajes

El ambiente de la película se manifiesta como un elemento fundamental. La mayor parte de la historia se desarrolla en una plataforma petrolífera, es decir, un lugar perdido y aislado en la inmensidad del mar. En este sentido, este lugar juega un papel importante como si de un personaje más se tratará. Se observa como los personajes están aislados en su mundo y literalmente en un cuarto dentro de esa plataforma y se van encontrando unos con los otros hasta que progresivamente se van abriendo y relacionándose más entre ellos. Una vez más el ambiente en la película es sombrío y gris, lo que combina en gran medida con el tono de la historia. Solamente en las dos últimas secuencias la calidez del sol aparece cuando la historia gira hacia el desenlace feliz entre los protagonistas.

El análisis de los personajes entendiéndolos como personas desvela que en el caso de Hanna lo más característico es su *actitud* estricta y cerrada. Es una persona hermética, por lo que su estatismo solo puede verse roto por un impulso exterior. El hecho de que conozca a Josef es lo que le permite salir de su mundo porque él es todo lo contrario a ella. Los demás personajes se comportan de forma muy semejante a la de Hanna, lo que le hace que Josef sea el único personaje rompedor dentro de la historia y que consigue desvelar la verdadera historia de Hanna y la suya propia.

Según el análisis desde la perspectiva formal el personaje de Josef comienza encarnando al *antihéroe* de la historia para convertirse en un *héroe* que ayuda Hanna. Aunque la ayuda es recíproca en ese sentido ya que Josef, que es un personaje *activo* desde el comienzo, consigue que Hanna pase de un rol *pasivo* a otro más *activo* y le sirva de ayuda a él. Por este motivo es evidente que aunque Hanna es la *protagonista* del film necesita de la aparición de un personaje, en este caso Josef, para que la historia se desarrolle.

Los personajes analizados como actantes dentro del film dejan en evidencia la relación interna dentro de la historia que hay entre ellos. Es decir, cada uno de ellos no puede avanzar sin la ayuda del otro. Esto se puede observar atendiendo a que si Hanna es el *Sujeto* y su *Objeto* es superar su pasado necesita a Josef para llegar a conseguirlo. De la misma manera que siendo Josef el *Sujeto,* es necesaria la llegada de Hanna a su vida para que pueda conseguir su *Objeto,* superar la muerte de su amigo y rehacer su vida. Así pues, en la película

ambos personajes son *Destinatarios* de las acciones que ejerce el otro. De nuevo el amor juega un papel fundamental en historia sirviendo como herramienta que les une a ambos y les lleva a su meta.

6.5.2. Análisis de las acciones

Al analizar las acciones de los personajes desde la perspectiva fenomenológica se observa que el comportamiento de los personajes dentro de la película siempre es *individual*, es decir, cada personaje actúa por sí mismo siempre y en soledad. Pero hay que destacar que los comportamientos son *transitivos* y que en el caso concreto de Hanna y Josef tendrán mucha influencia el de uno sobre el otro. Además existe la confrontación entre ellos desde el principio, destacando que el comportamiento de Josef es *inconsciente* tanto en cuanto él no sabe que será fundamental para estrechar su relación con Hanna y que ésta le ayude a superar sus traumas.

Según el análisis de las acciones desde un nivel formal vemos como la película comienza con una doble *privación*, una explícita (la de Josef) y otra implícita (la de Hanna). La *privación* a la que se somete a Hanna queda evidente cuando le cuenta su pasado a Josef y es que dicha *privación* sucede mucho antes de que el relato comience. De la misma manera, ambos personajes sufren un *viaje* a lo largo del film, aunque en este caso el *viaje* de Hanna se subraya con un viaje literal a la plataforma petrolífera, Josef, por su lado, realiza un *viaje emocional* que es necesario para superar la muerte de su amigo. De forma casi inconsciente ambos consiguen, siempre con la ayuda del otro, *reparar la falta* que padecían en un principio.

Al realizar el análisis desde la perspectiva abstracta se puede comprobar que existe un paralelismo con el nivel anterior de análisis. Así pues, se observa que Josef y Hanna sufren un *enunciado de estado disyuntivo* que les aleja de su *Objeto* correspondiente al comienzo de la película. En el caso de Josef este acto negativo es la muerte de su amigo de la que se siente responsable, y, en cuanto a Hanna, viene marcado por los sufrimientos que en la guerra de su país tuvo que padecer. Posteriormente, y siempre en relación el uno con el otro, ejecutan *enunciados de actuación* que les acercan a la consecución de su *Objeto*, es decir, pueden llegar a

superar sus traumas y ser felices el uno con el otro. De esta manera, vuelven a pasar por otro *enunciado de estado*, pero esta vez *conjuntivo*, que se materializa en su reencuentro y su posterior vida juntos.

6.5.3. Análisis de las transformaciones

El análisis de las transformaciones que se producen en la película desde una perspectiva fenomenológica desvela los cambios progresivos que se van produciendo en los personajes de Hanna y Josef. En primer lugar Hanna, antes de que comience el relato sufre una serie de atrocidades que le hacen cambiar tanto en su *actitud* como en su *carácter*. De ahí que durante el inicio de la película se muestre como una persona tan hermética. Cuando llega a la plataforma petrolífera y a través de su relación con Josef se van produciendo cambios en su forma de hacer las cosas. De este modo llega a sincerarse con Josef y así provocará a vez un *cambio de actitud* en él que será clave para que llegue a perdonarse por la muerte de su amigo. Al final de la película es necesario que Hanna, por la influencia de Josef, vuelva a sufrir un último *cambio en su actitud* y en su forma de ser para que sea capaz de superar sus traumas y volver a ser feliz.

Las transformaciones entendidas como procesos dentro de la película comienzan a desvelarse desde el inicio de la misma. Hanna sufre un *empeoramiento* antes del comienzo de la película y lo sigue arrastrando. Josef, por su lado, sufre el *empeoramiento* que ha provocado el fuego del prólogo del film en el que muere su mejor amigo. Cuando ambos personajes se conocen y cada vez que Josef se sincera con Hanna se produce un *mejoramiento* para los dos. De esta manera se llega a su separación momentánea, que aunque es un *empeoramiento*, lleva a Josef a darse cuenta de que quiere estar con Hanna. Al final de la película se produce un *mejoramiento* para ambos al irse a vivir juntos y formar una familia.

Desde un nivel abstracto de análisis se desvela que la estructura general que domina la película es una *sustitución*: los dos protagonistas acaban al final del relato en un lugar muy diferente del que empiezan y al que, en un principio, nada señalaba como posible resultado de sus acciones. En niveles más profundos de la estructura del film se producen también algunas *sustituciones* como el hecho de que Hanna acabe trabajando en una plataforma

petrolífera cuando en realidad se debía haber ido de vacaciones o que Josef cuando sale del hospital vaya en busca de Hanna en vez de retomar su vida. La relación que hay entre ambos personajes supone una *saturación* ya que comienza siendo fría y distante para ir estrechándose poco a poco.

6.6. Elegy (2008)

El film narra la historia del profesor David Kepesh (Ben Kingsley) que dedica su vida a estudiar y hablar de cultura, además de huir de las relaciones serias y entablar cortas aventuras sexuales con sus alumnas. Un día, el profesor Kepesh conoce en una de sus clases a Consuela Castillo (Penélope Cruz), que es veinte años menor que él. Con ella empezará un romance que le llevará a enamorarse perdidamente de ella. Cuando Consuela corta con la relación, el profesor Kepesh se queda destrozado hasta que un día Consuela vuelve a su lado para contarle que sufre una enfermedad y tienen que operarla. A partir de ese momento el profesor Kepesh hará todo lo posible por estar a su lado y que ella no vuelva a abandonarle.

6.6.1. El análisis del ambiente y los personajes

El ambiente en esta película resulta ser bastante *genérico*. La historia se desarrolla en un contexto urbano cualquiera donde los personajes se desenvuelven. Es, por lo tanto, un ambiente *típico* que actúa como entorno donde se desarrolla la película pero que no aporta mucho más al relato.

Un análisis desde la perspectiva fenomenológica desvela el contraste que hay entre los diferentes personajes estudiándolos como personas. El profesor David Kepesh es el motor del relato, al que con su *gesto* impulsivo va haciendo avanzar. El resto de los personajes funcionan como elementos que adornan la vida del profesor Kepesh y fomentan que éste continúe hacia delante en la historia.

Desde un punto de vista formal de análisis el profesor Kepesh representa el rol del hombre que quiere gozar de su libertad. En este sentido este personaje permanece *activo* constantemente y siempre en evolución, o lo que podría llamarse, un personaje *modificador*.

Sin embargo, la aparición de Consuela, que representa la *pasión* (eso que el profesor Kepesh tanto adora), supone para éste un punto y aparte. Desde ese momento, el personaje de Kepesh pasará a ser *conservador* de la nueva situación que se ha creado con Consuela.

Por último, al analizar los personajes como actantes se observa que el *Objeto* del profesor Kepesh cambia a lo largo de la película. Al comienzo su mayor motivación es disfrutar de la vida sin compromisos, algo que está totalmente apoyado por su amigo George y su amante Carolyn. Sin embargo, y como se ha visto en el nivel anterior, la llegada de Consuela a su vida supone una evolución de su *Objeto*. A partir de este momento, tener una relación amorosa con Consuela se convertirá en una obsesión para el profesor Kepesh.

6.6.2. Análisis de las acciones

El análisis de las acciones como comportamiento muestra que hay similitudes en todos los personajes excepto en el protagonista. Al comienzo del film el comportamiento del profesor Kepesh es *consciente* y sobre todo *repetitivo*. Al conocer a Consuela se produce en él una modificación del *comportamiento* que se va tornando más *involuntario* cuanto más celos siente.

Desde el punto de vista formal, analizando la acción de los personajes como una función dentro del relato, se observa como a lo largo de la película el profesor Kepesh realiza un *viaje psicológico*, es decir, su concepción de la vida y de las relaciones cambia con la aparición de Consuela en su vida. Paralelamente su hijo está viviendo una historia muy semejante a la de Kepesh que servirá como refuerzo de ese *viaje*. También hay que destacar que en este film la *privación* para el protagonista se produce hacia la mitad del discurso, después de haber infringido varias *obligaciones* y *pruebas* necesarias. Desde este momento al protagonista le plantearán nuevas *pruebas* que, este vez sí, superará y así podrá recuperar a Consuela.

En el análisis de las acciones entendidas como actos se observa cómo se produce un *enunciado de estado conjuntivo* que es el momento en el que Kepesh decide conquistar a Consuela. Pero a partir del momento en el que la relación se consuma se producirán diferentes *enunciados de actuación* y *enunciados de estado disyuntivos* que conllevarán la ruptura de la pareja. Será necesario que el profesor Kepesh ejecute dos nuevos *enunciados de acción*

(llamar a Consuela por teléfono después de oír su mensaje de voz y visitarla en el hospital) para que se produzca el reencuentro de los protagonistas, esto es, el último *enunciado de estado conjuntivo.*

6.6.3. Análisis de las transformaciones

En el análisis de los cambios se observa que el profesor Kepesh sufre una gran transformación de *carácter* y de *actitud* a lo largo del film. Al comienzo de su relación con Consuela los cambios son consecuencia del devenir del tiempo, es decir, su relación avanza de una manera cronológica normal. Sin embargo esta relación ocasiona fuertes modificaciones en el personaje de Kepesh. Aunque a mitad de la película los cambios se estanquen y parezca que el personaje protagonista vuelve a ser como era al comienzo, la vuelta de Consuela a su vida consigue que la transformación de Kepesh se produzca completamente.

Desde el análisis formal se puede comprobar cómo los procesos que se producen en el comienzo de la historia de amor de Kepesh con Consuela suponen *mejoramientos* claros. Pero llega un punto, en el que el protagonista comienza a dudar y falla en las *pruebas* que le pone Consuela, en el que se produce la separación entre ambos y, por lo tanto, un *empeoramiento*. A su vez se desarrolla la relación de Kepesh con su hijo, que tras varios *empeoramientos* se produce un *mejoramiento* que servirá como trampolín en la historia para que se produzca un nuevo acercamiento entre el protagonista y Consuela. Esta vez sí, Kepesh actuará de una forma adecuada que llevará a que se produzca el *mejoramiento* final, la unión de los personajes.

Desde la perspectiva abstracta de análisis se puede observar como en el nivel superficial la película presenta una *inversión*: el personaje protagonista cambia totalmente de vida y de forma de ser. Pero en el nivel más interno del film se producen diferentes *saturaciones* que llevan de una situación a otra. Por ejemplo esto es así sobre todo durante el comienzo de la relación de Kepesh con Consuela. Sin embargo, a mitad del film se dan varias *inversiones* que implican la separación de los personajes, por lo que posteriormente es necesaria otra *inversión* para retomar la relación.

6.7. *Mapa de los sonidos de Tokio* (2009)

La película cuenta la historia de Ryu (Rinko Kikuchi) una misteriosa chica que trabaja en un mercado de pescado. Su vida se basa en ir a trabajar, volver a casa y algunos días comer con su único amigo (Min Tanaka). Un día Ryu recibe la llamada de Ishida (Hideo Sakaki) para hacerle un encargo muy especial: debe matar a David (Sergi López), el novio de la hija de su jefe, Nagara (Takeo Nakahara), la cual acaba de suicidarse. Ryu inicia su trabajo acercándose a David, pero poco a poco se va enamorando de él y le acaba siendo imposible terminar con su vida. Ryu intenta romper el trato con Ishida, pero éste no lo acepta y un día va al mercado en busca de Ryu para matarla delante de David.

6.7.1. El análisis del ambiente y los personajes

El ambiente de la película funciona muy bien como potenciador del *carácter* de los personajes o de las relaciones entre ellos. Por ejemplo, el mercado de pescado donde trabaja Ryu es un lugar frio, húmedo y sombrío. No es extraño que la primera vez que se ve a Ryu en la película sea trabajando, ya que existe una gran relación entre la forma de ser de la protagonista con lo que ese lugar transmite. En el otro extremo está el ambiente cálido y rico en detalles que rodea a Ryu cuando está con David, lo que también refleja bien la pasión entre ellos y sobre todo los secretos.

El análisis de los personajes desde el nivel fenomenológico desvela que en la película Ryu y David contrastan claramente con el resto. Esto se debe a que el *carácter* y la *actitud* de estos dos personajes es *redondo*, *contrastado* y *dinámico* mientras que los demás se mantienen de una forma *plana* y *lineal* a lo largo del film. En el caso concreto de Ryu, se observa la cantidad de detalles que pueblan su vida interior. Es una persona totalmente solitaria y que apenas habla con su único amigo y, sin embargo, al conocer a David se salta todas sus reglas y se muestra de una manera mucho más abierta.

Analizando el rol que encarna cada personaje se aprecia que Ryu es una c*hica perdida, solitaria y sin ambiciones*. Es un personaje *pasivo*, que no aspira a avanzar, por lo que la llegada de la pasión que encarna el personaje de David le provoca una gran ruptura con su vida cotidiana. De igual manera, aunque con un efecto totalmente negativo, actúa el personaje

de Ishida, que se sitúa como *antagonista* y, por lo tanto, *degradador* de la nueva situación en la vida de Ryu y David.

En cuanto a un análisis abstracto se observan muchas contrariedades en el caso de la protagonista, ya que Ryu nos aparece como un personaje sin *Objeto* hasta el momento en el que le encargan la muerte de David. Pero lo que parece ser su único objetivo en el film pasa al olvido cuando comienza una relación con él. Por lo que se puede decir que cambia de *Objeto*, que desde ese momento sería disfrutar de la pasión que vive junto a David. Por otro lado, tenemos personajes que desde la muerte de Midori al comienzo del film tienen un claro *Objeto*: en el caso de David y de Nagara es superar esa muerte, pero para Ishida su intención es vengarla.

6.7.2. Análisis de las acciones

El análisis desde las acciones de los personajes desde la perspectiva fenomenológica desvela que el comportamiento de los personajes en el film siempre se produce de forma *individual*. Lo más destacable es que la vida de Ryu siempre se compone de comportamientos *repetitivos*: siempre hace lo mismo en el trabajo, recorre el mismo camino para ir a casa, cena la misma comida y cuando recibe el encargo de asesinato su comportamiento también es similar al de otras veces. Su comportamiento cambia al conocer a David, pero de nuevo se torna *repetitivo* en cuanto a que siempre que se ven hacen lo mismo.

A través del análisis de las funciones dentro de film se observa que al comienzo se produce una *privación* para Ishida y Nagara. Este momento será el detonante para que se le adjudique una *obligación* a la protagonista. El conflicto viene provocado porque Ryu evade su responsabilidad e infringe la *prohibición* que supone que no debe intimar con su víctima, que en este caso es David. Cuando Ishida descubre el *engaño* por parte de Ryu tomará la determinación de asesinarla, con lo que creará una nueva *privación* que sólo afectará a David y que no se subsanará en toda la película. Además con este asesinato Ishida consigue vengar la muerte de Midori, es decir, en cierta manera se produce la *reparación de su falta.*

En el análisis desde el nivel abstracto se ve que la muerte de Midori al comienzo del film supone claramente un *enunciado de estado disyuntivo* para Nagara e Ishida. Desde este

momentos se procederá a la *activación de la performance* por parte de Ishida, que será el encargado de adjudicarle un *mandato* a Ryu: asesinar a David. De igual manera que en el nivel de análisis anterior, la protagonista evade este *mandato*, por lo que se efectúa un doble *enunciado de estado*: *conjuntivo* para David pero *disyuntivo* para Ishida. De esta manera se llega al *descubrimiento* de que Ryu no está cumpliendo su parte del trato, por lo que Ishida la asesina y, por lo tanto, se lleva a cabo una *sanción* tanto para la protagonista como para David.

6.7.3. Análisis de las transformaciones

El análisis de las transformaciones consideradas como cambios pone de manifiesto sobre todo los que se producen en el personaje protagonista. En primer lugar, vemos como se ocasiona una transformación en su forma de actuar, es decir, un *cambio de actitud* ya que Ryu pasa de realizar solamente sus actividades cotidianas de una manera idéntica día tras día a preparar de una forma fría y profesional un asesinato. En segundo lugar, se produce un *cambio de sucesión* y de nuevo *de actitud* en Ryu, debido a que el contacto directo con David hace que se comporte como una persona pasional y con ninguna intención de asesinarle. Este cambio es fundamental para que posteriormente Ishida descubra la traición de Ryu y sufra un cambio en su forma de actuar, lo que le llevará al mercado a asesinarla.

Según el análisis desde la perspectiva formal se observa que la película comienza con un *proceso* claro de *empeoramiento* para Ishida y Nagara, lo que les llevará a contratar a Ryu. Aunque esto debería desembocar en un *mejoramiento* para los personajes contratantes se producirá todo lo contrario debido a la relación íntima que mantienen Ryu y David. Por este motivo la única manera de que se provoque el *mejoramiento* para Nagara e Ishida es que éste último asesine a Ryu, que será considerado a su vez un *empeoramiento* para David y para la propia protagonista.

El análisis de las variaciones estructurales que se suceden dentro del relato pone de manifiesto que la estructura se modifica según la óptica del personaje que se escoja. Desde el punto de vista más importante, dado que es la protagonista de la película, se produce a rasgos generales una *inversión*. Viene claramente marcado por la primera escena en la que Ryu aparece en el mercado y la última, en la que muere, en el mismo lugar. Sin embargo,

desde el punto de vista de David lo que sucede es un *suspensión* debido a que no hay un final que resuelva todos los conflictos que se presentan para este personaje. Y por último, en el caso de Ishida se produce una combinación de *inversión*, debido a que su actuación final como asesino no responde a una lógica; y una *sustitución* porque consigue su objetivo de vengar la muerte de Midori de una manera improvisada.

6.8. *Ayer no termina nunca* (2013)

El film trata de un hombre (Javier Cámara) que regresa a Barcelona en el año 2017 para encontrarse con su ex pareja (Candela Peña). Cuando llega se topa con un paisaje desolado por la crisis que afecta incluso a la propia mujer. Su encuentro se produce en un vestíbulo vacío donde comienzan un diálogo lleno de rencores y resentimientos para terminar con el reproche de Ella hacia Él por haberse marchado hace cinco años, cuando el dolor por la pérdida de su hijo llenaba sus vidas.

6.8.1. El análisis del ambiente y los personajes

Los diferentes escenarios que se muestran en la película tienen en común la frialdad. El drama de la historia, por lo tanto, va apoyado claramente con los ambientes que rodean a los personajes. Son importantes los insertos que se introducen en el relato, que pasan del blanco y negro al color, según la relación entre los personajes se va destensando y hay un acercamiento entre ellos. De la misma manera, la película finaliza con un fragmento con tonalidades cálidas donde se muestra a los personajes abrazados bailando y, aunque este momento pertenezca al pasado de los personajes, refleja esa unión que se ha vuelto a crear entre ellos.

La perspectiva fenomenológica de análisis de los personajes deja ver una clara oposición entre los protagonistas de la película. Tanto en el *gesto* como en el *carácter* ambos son personas opuestas: Él correcto y equilibrado mientras que Ella es apasionada en cada sentido de su vida. En este sentido, el personaje femenino empuja y fuerza el *dinamismo* de Él para que se produzca una evolución.

Desde el nivel formal de análisis se comprueba como el contraste entre ambos personajes es igualmente evidente. Aunque ambos personajes se pueden considerar protagonistas, el personaje de Ella es el claramente *activo* e *influye* sobre el personaje masculino. Además, es un personaje *modificador*, pero de un modo un poco ambiguo, porque aunque la situación final entre los dos es mejor que al comienzo del film (por lo que sería *mejorador*), Ella consigue ese resultado a través de ataques, reproches y constantes discusiones hacia Él (por lo que se consideraría *degradados*).

En el análisis de los personajes entendiéndolos como actantes dentro de la narración se observa como el *Objeto* de Ella es claramente conseguir en Él una reacción. Ella quiere que se produzca un reencuentro para sentir que Él le acompaña en su dolor, cosa que al final consigue claramente. Sin embargo, Él tiene un *Objeto* mucho más primario como es simplemente solucionar un trámite legal. Finalmente ese *Objeto* desaparece y la película se va centrando poco a poco en el de Ella.

6.8.2. Análisis de las acciones

En el análisis de las acciones entendiéndolas como el comportamiento de los personajes se puede observar de nuevo un contraste entre los dos protagonistas. En el caso de Ella su comportamiento es siempre *voluntario* y *consciente*, además que es claramente *repetitivo* a lo largo de la película: cualquier conversación que inician los personajes acaba con el tema sobre el hijo que ambos perdieron y siempre es el personaje femenino quien propicia que sea así. También hay que destacar que en esta diferencia de comportamiento es el de Ella el que motiva un progreso en la historia, puesto que es un comportamiento *transitivo*.

En segundo lugar, el análisis desde la perspectiva formal desvela que en primer lugar la película comienza con una doble privación para Ella: la muerte de su hijo y la marcha de Él. A pesar de esto, el personaje femenino no intenta recuperar ni una cosa ni la otra, sino que su principal obsesión es que su expareja sienta la primera *privación*. Por este motivo, a partir de un *engaño* ejecutado por Ella, el personaje masculino realiza un *viaje psicológico* a lo largo del film hasta llegar a expresar el sufrimiento que ella esperaba ver en él. De una manera un

poco extraña, el hecho de que Él llore por la pérdida de su hijo representa una *celebración* para Ella.

En último lugar, desde la perspectiva abstracta se confirma la estructura del análisis de las acciones anterior. A lo largo del film se descubre que los personajes habían sufrido un *enunciado de estado disyuntivo* que viene marcado por la muerte de su hijo. Con la ayuda del personaje femenino Él ejecuta un *enunciado de acción* que le llevará a demostrar su dolor, tal y como Ella pretendía desde el principio.

6.8.3. Análisis de las transformaciones

El análisis desde la perspectiva formal muestra que los cambios que se producen en el film son generalmente *implícitos* hasta el final, donde se muestra el cambio que se ha producido en el personaje masculino. Además, los cambios son *de sucesión*, no hay una relación causa-efecto que los de lugar, sino que van apareciendo progresivamente en el personaje. En definitiva, encontramos un cambio claro en el personaje masculino, tanto en su *actitud* como en su *carácter*, que se va desarrollando a lo largo del film. Y por otro lado, el personaje femenino sufre un cambio en su comportamiento ya que según pasa el tiempo su distanciamiento hacia Él va desapareciendo.

Desde la perspectiva formal se observa que a lo largo de la película se dan lugar diferentes transformaciones que tienen una función de *mejoramiento* para el personaje femenino, que sale reforzado de cada situación. Sin embargo, en el caso de Él este *mejoramiento* no se produce hasta el final de la película, cuando es capaz de demostrar sus verdaderos sentimientos. En este caso, Ella actúa como un *agente-aliado* para él y ambos personajes son *beneficiarios* de las acciones que el personaje femenino desarrolla en el film.

Desde la perspectiva abstracta hay que destacar que la estructura que engloba la película tiene una doble interpretación. Por un lado, se puede entender que se ha producido una *sustitución*: Él vuelve a la cuidad para gestionar el traslado de la tumba de su hijo fallecido y acaba llorando delante de ésta mientras su ex pareja le consuela. Entre estos dos puntos se producen varias conversaciones que van modificando las expectativas iniciales de cada personaje. Sin embargo, esa situación final seguida por otra escena en la que aparecen

ambos protagonistas bailando bajo el sol no supone un cierre total del argumento de la película, por lo que podría decirse que en última estancia lo que se produce es una *suspensión*.

7. CONCLUSIONES

La historia de *Cahiers du Cinéma* viene unida desde su creación a la *política de los autores*. Los primeros críticos de cine que participaban en la revista fueron capaces de impulsar sus teorías y que el mundo del cine los reconociera y respetara. Sin embargo, como sucede casi siempre que en un tema interviene un grupo variado de gente, es difícil discernir unas líneas claras de actuación para poder determinar si un cineasta se puede considerar un *autor*. Quizá hubiese sido necesario que Truffaut escribiese aquel artículo donde habría puesto sobre papel las bases que un día le llevaron a definir a Abel Gance como un *autor*. De esa manera, aunque hubiesen surgido detractores, se encontraría por escrito unas directrices a las que acudir siempre que se quisiera utilizar la etiqueta. Y quizá la palabra *autor* no se utilizaría hoy en día a la ligera para dotar de cierto prestigio una película por intereses puramente comerciales.

Por lo tanto, hay que decir que el término *autor* tiene un gran valor en la historia del cine, siempre y cuando se utilice siguiendo unos argumentos coherentes. Como se ha visto a lo largo de los escritos de *Cahiers* no hay un manual que dicte qué cualidades concretas debe tener un director de cine para ser considerado *autor*. Pero sí queda claro que entre todas las reivindicaciones y todos los ataques hacia la *política de los autores* siempre sobresale una "definición": en la obra de un *autor* siempre hay una mirada subjetiva del mundo que impregna cada película y que es su marca personal. Incluso en la revisión que años después Andrew Sarris llevó a cabo este punto sigue en pie.

En definitiva, la *política de los autores* se eleva como una de las grandes teorías de la historia del cine. No obstante, el uso puramente comercial que en ocasiones se le da al concepto de *autor* puede desvirtuar su significado. Quizá no todas las películas que llevan esta etiqueta sean meritorias de ello pero en la actualidad sigue existiendo el *cine de autor* y hay un público al que le interesa.

En los ocho largometrajes dirigidos por Isabel Coixet es posible encontrar huellas que justifican su *autoría*. Algunos detalles pueden resultar obvios y resaltan al visualizar los films con detenimiento. En primer lugar, se puede decir que todos sus largometrajes tratan una temática común, aunque desde diferentes puntos de vista u ópticas: el amor. En ocasiones se conjuga con otros elementos, pero al final en las películas de Coixet lo que mueve a sus personajes es el amor. Puede ser mostrado como el que siente una persona al ser abandonada por su pareja en *Cosas que nunca te dije*, el que destroza completamente a los personajes en *A los que aman*, el que siente al volver a enamorarse una mujer que sabe que va a morir en *Mi vida sin mí*, el que nace de la intimidad que se da entre un enfermo y su cuidadora en *La vida secreta de las palabras*, el que cambia la forma de entender la vida del profesor Kepesh en *Elegy*, el que hace que alguien pague con su vida una venganza en *Mapa de los sonidos de Tokio* o, finalmente, el amor de unos padres hacia un hijo que se fue hace tiempo pero que su ausencia aún duele. Isabel Coixet combina el amor con el dolor en la mayor parte de sus películas, sus personajes no disfrutan libremente del amor, sino que más bien lo sufren. En este sentido, puede parecer que haya una pequeña excepción en la obra de Coixet y sería su primer film. Pero en realidad en determinados personajes de *Demasiado viejo para morir joven* se empiezan a vislumbrar las penalidades a las que Coixet somete a sus personajes.

A un nivel más profundo se observa que las películas de la directora catalana tienen más detalles en común. El análisis de la narración de sus films desvela que la existencia de dos personajes con casi la misma importancia en sus historias no es casual. Esto surge de la necesidad de que uno tire del otro, es decir, uno empuje al otro o directamente ejerza influencia con sus propias acciones. Por lo tanto, sus películas se construyen por la contraposición de dos personajes, a veces alguno más, que van provocando que se avance en el relato. De esta manera, sus personajes no es que consigan sus metas o evolucionen pos sí mismos, sino que necesitan la interacción o la actuación de otro personaje para que así suceda. Este contraste entre personajes es llevado hasta el límite en su último film, *Ayer no termina nunca,* donde simplemente con dos personajes totalmente opuestos construye el relato. También hay que destacar como algo común en el cine de Coixet el uso de los ambientes. Suelen ser ir claramente en consonancia con el dramatismo de la historia ya que

predominan los tonos grisáceos y lluviosos. Otro detalle importante es la estructura que sus películas adquiere: lo más importante no es una concatenación causal, sino que el devenir del tiempo adquiere toda su importancia. De aquí que la estructura general de sus películas no sea una *saturación* en la que el paso de la situación inicial a la final del film resulte lógico. En sus films se suele producir una *inversión*, *suspensión* o una *sustitución* que trae consigo o bien un final inesperado o un final abierto.

Sobre la evolución a lo largo de su carrera hay que decir que se puede apreciar cierto avance en algunos detalles, pero que no son tan significantes como para suponer una ruptura en su obra. Quizá lo más destacable haya sido en su último film, donde solo ha utilizado a los dos protagonistas para contar la historia sin la necesidad de introducir otro/s personaje/s como suele hacer en el resto de sus películas.

En definitiva, en la obra de Isabel Coixet se puede apreciar su marca de *autor*, tanto en el tema que trata en sus películas como en la forma de hacerlo. En primer lugar, independientemente de que el protagonista sea hombre o mujer, siempre va de la mano de alguien más que les ayuda o en quien se apoya para que el relato evolucione. En segundo lugar, la estructura que rige sus películas no conduce a un punto y final, sino que deja que la historia pueda continuar más allá del propio discurso fílmico. Y, por último, las historias que cuentan los diferentes films tienen un tema común, por lo que, en definitiva, nos trasladan a la visión personal que tiene Coixet sobre el amor.

Así pues, siguiendo los pasos de los críticos *Cahiers du Cinéma* y su *política de los autores*, es evidente que en el cine de Isabel Coixet existen marcas que prueban su *autoría*. Por lo tanto, tal y como decía una de las directrices de Sarris en su *Author Theory*, la lista de los *autores* debería abrirse para inscribir a esta directora.

8. BIBLIOGRAFÍA

8.1 Libros

Assayas, Olivier (2003): "¡Cuántos autores, cuántos autores! Sobre una política". En De Baecque, A. (comp.), *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos* (pp. 152-161). Barcelona: Paidós.

Astruc, Alexandre. (2003): "Cuando un hombre…". En De Baecque, A. (comp.), *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos* (pp. 43). Barcelona: Paidós

Aumont, Jacques (2004): *Las teorías de los cineastas: las concepciones del cine de los grandes directores*. Barcelona: Paidós

Bazin, A. (2001): *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp

---- (2003): "De la política de los autores". En De Baecque, A. (comp.), *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos* (pp. 91-105). Barcelona: Paidós

---- (2005): "¿Cómo se puede ser hitchcok-hawksiano?". En De Baecque, Antoine (comp.), *Teoría y crítica del cine: avatares de una cinefilia* (pp. 211-213). Barcelona: Paidós

Benet, Vicente J. (2006): *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine.* Barcelona: Paidós

Casetti, Francesco (2010): *Teorías de cine: 1945-1990*. Madrid: Cátedra, D.L.

Casetti, F. Y di Chio. F. (1991): *Cómo analizar un film.* Barcelona: Paidós

Cerrato, Rafael (2008): *Isabel Coixet*. Madrid: JC

Chabrol, Claude. (2004): *La Nouvelle Vague: sus protagonistas.* Barcelona: Paidós

Coixet, Isabel (2003): *Mi vida sin mí/ Guión cinematográfico de Isabel Coixet*. Madrid: Ocho y Medio, Libros de Cine

---- (2004): *La vida es un guión.* Barcelona: El Aleph

---- (2005): *La vida secreta de las palabras: el guión.* Barcelona: Ediciones B

---- (2009): *Mapa de los sonidos de Tokio.* Barcelona: Tusquets

De Baecque, A. (2003): "Al acecho, ¿qué queda de la política de los autores?". En De Baecque, A. (comp.), *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos* (pp. 71-75). Barcelona: Paidós.

---- (2003): "Prólogo". En De Baecque, Antoine (comp.), *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos* (pp. 19-26). Barcelona: Paidós.

---- (2004): "El gusto por América". En De Baecque, A. (comp.), *Una cinefilia a contracorriente: la Nouvelle Vague y el gusto por el cine americano* (pp. 137-146). Barcelona: Paidós.

---- (2005): "Presentación de la Crítica". En De Baecque, Antoine (comp.), *Teoría y crítica del cine: avatares de una cinefilia* (pp. 205-208). Barcelona: Paidós.

---- (2005): "Presentación de la Teoría". En De Baecque, Antoine (comp.), *Teoría y crítica del cine: avatares de una cinefilia* (pp. 29-32). Barcelona: Paidós.

---- (2005): "Retornos de cinefilia". En De Baecque, Antoine (comp.), *Teoría y crítica del cine: avatares de una cinefilia* (pp. 282-293). Barcelona: Paidós

Douchet, Jean (2005): "El arte de amar". En De Baecque, Antoine (comp.), *Teoría y crítica del cine: avatares de una cinefilia* (pp. 229-235). Barcelona: Paidós

Fecé, Josep Lluís Y Pujol, Cristina (2005): "Prólogo". En De Baecque, Antoine (comp.), *Teoría y crítica del cine: avatares de una cinefilia* (pp. 17-25). Barcelona: Paidós

Fieschi, Jean-André (2006): "Lo irreal de lo presente". En De Baecque, Antoine (comp.), *Nuevos cines, nueva crítica: el cine en la era de la globalización* (pp. 76-86). Barcelona: Paidós.

Fieschi, J.A.; Comolli, J.L.; Madore, M.; Téchiné, A.; Guégan, G. Y Ollier, C. (2003): "Veinte años después. El cine norteamericano, sus autores y nuestra política al respecto. Una mesa redonda". En De Baecque, A. (comp.), *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos* (pp. 110-126). Barcelona: Paidós.

Franco, Ricardo (1998): *Cosas que nunca te dije de Isabel Coixet/La buena estrella.* Madrid: Fundación Viridiana

Godard, Jean-Luc (2003): "Bergmanorama". En De Baecque, A. (comp.), *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos* (pp. 79-85). Barcelona: Paidós.

Jousse, Thierry (2003): "Política del cine, discreción de los autores". En De Baecque, A. (comp.), *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos* (pp. 192-165). Barcelona: Paidós.

Losilla, C. (2004): "Prólogo: una cuestión de fe". En De Baecque, A. (comp.), *Una cinefilia a contracorriente: la Nouvelle Vague y el gusto por el cine americano* (pp. 17-28). Barcelona: Paidós.

Memba, Javier (2003): *La Nouvelle Vague*. Madrid: T&B.

Narboni, Jean (2006): "Las tres edades". En De Baecque, Antoine (comp.), *Nuevos cines, nueva crítica: el cine en la era de la globalización* (pp. 71-75). Barcelona: Paidós.

Paech, Joachim (1995): "Crítica social y provocación. *Nouvelle Vague: Les quatre cents coups* (1959)". En Faulstich, W. Y Korte, H. (comp.), *Cien años de cine. Una historia de cine en cien películas. Volumen 3: 1975-196. Hacia una búsqueda de los valores* (pp. 407-431). Madrid: Siglo Veintiuno de Espala Editores, S.A.

Pasolini, Pier Paolo (2006): "El cine de poesía". En De Baecque, Antoine (comp.), *Nuevos cines, nueva crítica: el cine en la era de la globalización* (pp. 87-107). Barcelona: Paidós.

Rivette, J. (2004): "El genio de Howard Hawks". En De Baecque, A. (comp.), *Una cinefilia a contracorriente: la Nouvelle Vague y el gusto por el cine americano* (pp. 147-154). Barcelona: Paidós

---- (2004): "*Los cuatrocientos golpes*". En De Baecque, A. (comp.), *Una cinefilia a contracorriente: la Nouvelle Vague y el gusto por el cine americano* (pp. 52-55). Barcelona: Paidós

Rohmer, Eric (2003): "Eric Rohmer responde a Barthélémy Amengual". En De Baecque, A. (comp.), *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos* (pp. 106-109). Barcelona: Paidós

---- (2003): "Los maestros de la aventura". En De Baecque, A. (comp.), *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos* (pp. 71-75). Barcelona: Paidós.

Skorecki, Louis (2005): "Contra la nueva cinefilia". En De Baecque, Antoine (comp.), *Teoría y crítica del cine: avatares de una cinefilia* (pp. 257-281). Barcelona: Paidós.

Sorlin, Pierre (1996): *Cines europeos, sociedades europeas. 1939-1990.* Barcelona: Paidós

Toubiana, Serge (2003): "Sobre la <<política de los cineastas de talla>>". En De Baecque, A. (comp.), *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos* (pp. 166-169). Barcelona: Paidós.

Truffaut, F. (2003): "Abel Gance, desorden y genio". En De Baecque, A. (comp.), *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos* (pp. 36-40). Barcelona: Paidós.

---- (2003): "Ali Babá y <<la política de los autores>>". En De Baecque, A. (comp.), *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos* (pp. 32-35). Barcelona: Paidós.

---- (2003): "Pasión por Fritz Lang". En De Baecque, Antoine (comp.), *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos* (pp. 27-31). Barcelona: Paidós.

8.2. Artículos digitales

Ituarte Pérez, Leire (2012): "Melodrama y 'Cine de mujeres' español contemporáneo. El caso de *La vida secreta de las palabras*". En *Zer: Revista de estudios de comunicación,* número 32 (2012). Consultado el 6 de abril de 2013 en http://www.ehu.es/zer/hemeroteca/pdfs/zer32-08-ituarte.pdf

Montaña Ibáñez, Francisco (2007): "El autor, eslabón fosilizado: de la renovación estilística de la nueva ola del cine francés". En *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte,* volumen 1, número1 (2007). Consultado el 10 de abril de 2013 en

Ocaña, Javier (2013): "Coixet sigue bailando". En *ElPais.com,* 26 de abril. Consultado el 5 de mayo de 2013 en http://cultura.elpais.com/cultura/2013/04/25/actualidad/1366894973_386978.html

Pedrosa Calvache, Belén (----): "Nanni Moretti y el cine de autor". En *Frame. Revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Ciencias de la Información*, número 4. Consultado el 23 de marzo de 2013 en http://fama2.us.es/fco/frame/frame4/estudios/1.8.pdf

Pellejero, Eduardo (2011): "Política de autores y muerte del hombre: notas para una genealogía de la crítica cinematográfica". En *Revista de letras y ficción audiovisual,* número 2 (2012). Consultado el 29 de marzo de 2013 en dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3877156.pdf

Peña Acuña, B. Y Conesa Nieto, A. M. (2009): "Cine español: *Elegy* de Isabel Coixet". En *Vivat Acamemia*, Número 105, (mayo 2009). Consultado el 20 de abril de 2013 en http://www.vivatacademia.net/h/numeros/n105/Num105/PDFs/n105-6.pdf

Sanderson, John D. (2007): "Cine de autor. Revisión del concepto de autoría". En *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes,* ----. Consultado el 4 de abril de 2013 en http://www.cervantesvirtual.com/obra/cine-de-autor--revisin-del-concepto-de-autora-cinematogrfica-0/

Santa Eulalia, M.G. (2003): "¿Quién teme a Hollywood?". En *Cuenta y Razón*, número 129 (2003). Consultado el 18 de marzo de 2013 en http://www.cuentayrazon.org/revista/pdf/129/Num129_013.pdf

Zumalde-Arregi, Imanol (2011): "La emoción fílmica. Un análisis comparativo de las teorías cinematográficas". En *Revista Latina de la comunicación Social,* número 66 (2011). Consultado el 7 de abril de 2013 en http://www.revistalatinacs.org/11/art/936_Bilbao/15_Imanol.html

8.3. Páginas web

"A los que aman". En *IMDB*. Consultado el 12 de abril de 2013 en http://www.imdb.com/title/tt0142063/?ref_=nm_flmg_dr_20

"Ayer no termina nunca". En *IMDB*. Consultado el 30 de abril de 2013 en http://www.imdb.com/title/tt2393440/?ref_=nm_flmg_dr_6
"Cosas que nunca te dije". En *IMDB*. Consultado el 10 de abril de 2013 en http://www.imdb.com/title/tt0115950/?ref_=nm_flmg_dr_22
"Demasiado viejo para morir joven". En *IMDB*. Consultado el 8 de abril de 2013 en http://www.imdb.com/title/tt0094994/?ref_=nm_flmg_dr_23
"Elegy". En *IMDB*. Consultado el 15 de abril de 2013 en http://www.imdb.com/title/tt0974554/?ref_=nm_flmg_dr_12
"Isabel Coixet". En *IMDB*. Consultado el 1 de abril de 2013 en http://www.imdb.com/name/nm0170043/?ref_=fn_al_nm_1
"Isabel Coixet MotorHomePage". En *ClubCultura.com*. Consultado el 15 de marzo de 2013 en http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/isabelcoixet/home.htm
"La vida secreta de las palabras". En *IMDB*. Consultado el 15 de abril de 2013 en http://www.imdb.com/title/tt0430576/?ref_=nm_flmg_dr_15
"Mapa de los sonidos de Tokio". En *IMDB*. Consultado el 16 de abril de 2013 en http://www.imdb.com/title/tt1185376/?ref_=nm_flmg_dr_11
"Mi vida sin mí". En *IMDB*. Consultado el 14 de abril de 2013 en http://www.imdb.com/title/tt0314412/?ref_=nm_flmg_dr_19
"Mira y verás". En *IMDB*. Consultado el 5 de abril de 2013 en http://www.imdb.com/title/tt0765113/?ref_=nm_flmg_dr_24
Miss Wasabi. Consultado el 15 de marzo de 2013 en http://misswasabi.com/

8.4. Películas

A los que aman (1998) Película dirigida por Isabel Coixet. Lugo, Canal+ España/ Le Studio Canal/ Ministerio de Cultura/ Sociedad General de Televisión/ Sogepaq. [DVD]
Ayer no termina nunca (2013) Película dirigida por Isabel Coixet. Barcelona, A Contracorriente Films/ Miss Wasabi. [DVD]
Cosas que nunca te dije (1995) Película dirigida por Isabel Coixet. Oregon, Carbo Films Y Eddie Saeta S.A. [DVD]
Demasiado viejo para morir joven (1989) Película dirigida por Isabel Coixet. Barcelona, Aura Films. [DVD]
Elegy (2008) Película dirigida por Isabel Coixet. Canadá, Lakesshore Entertainment. [DVD]
La tour de Nesle (1955). Película dirigida por Abel Gance. Francia, Fil, Costellazione Produzione/ Les Films Fernand Rivers/ Zebra Films. [DVD]
La vida secreta de las palabras (*The secret life of words,* 2005) Película dirigida por Isabel Coixet. Reino Unido, El Deseo S.A/ Hotshot Films, Mediapro, Televisión Española. [DVD]
Los cuatrocientos golpes (*Les quatre cents coups,* 1959) Película dirigida por François Truffaut. Paris, Les Films du Carrosse/ Sédif Productions. [DVD]
Mapa de los sonidos de Tokio (*Map of the sounds of Tokio,* 2009) Película dirigida por Isabel Coixet. Tokio/Barcelona, Mediapro/ Versátil Cinema. [DVD]
Mi vida sin mí (*My Life Without Me,* 2003) Película dirigida por Isabel Coixet. España/Canadá, El Deseo S.A/ Milestone Entertainment/ Antena 3 Televisión/ Vía Digital. [DVD]
Mira y verás (1984) Cortometraje dirigido por Isabel Coixet. España, Institut del Cinema Catalá. [DVD]