

**IDEAS ANTROPOLÓGICAS SUBYACENTES A LA METÁFORA DEL VIAJE  
COMO EXPERIENCIA FORMATIVA EN LOS FILMES DE ANIMACIÓN  
"EL EXTRAÑO MUNDO DE JACK" Y "JAMES Y EL MELOCOTÓN GIGANTE"<sup>1</sup>**

**CAROLINA OSPINA SIERRA**

**Director**

**ANDRÉS KLAUS RUNGE PEÑA  
PhD Ciencia de la Educación**

**UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA  
FACULTAD DE EDUCACIÓN  
LICENCIATURA EN PEDAGOGÍA INFANTIL  
MEDELLÍN  
2007**

---

<sup>1</sup> Estas son las traducciones de los títulos de las películas como llegaron a las carteleras locales. En su versión de origen son: "The nightmare before Christmas" y "James and the giant peach", respectivamente.

“Todo lector es, cuando lee [mira], el propio lector de sí mismo.  
La obra del escritor [o cineasta]  
no es más que una especie de instrumento óptico que ofrece al lector  
para permitirle discernir aquello que,  
sin ese libro [o film],  
él no podría ver de sí mismo.  
El hecho de que el lector reconozca en sí mismo lo que dice el libro  
es la prueba de la verdad de éste...”  
(Proust en: Kundera, 2005, p. 119)

## CONTENIDOS

	Página
<b>0. INTRODUCCIÓN</b>	7
<b>1. LA NARRATIVA</b>	10
1.1. TEMPORALIDAD EN LA NARRATIVA	11
1.2. ESPACIALIDAD EN LA NARRATIVA	13
1.3. SUJETOS IMPLICADOS EN LA NARRATIVA	14
1.3.1. Lector empírico	15
1.3.2. Lector modelo	15
1.3.3. Autor modelo	15
1.4. MOVIMIENTOS QUE IMPLICA LA NARRATIVA: ACTIVIDAD INFERENCIAL Y PACTO FICCIONAL	16
1.5. FUNCIONES DE LA NARRATIVA	17
<b>2. NARRATIVAS DE FORMACIÓN:</b>	
<b>DE LAS NOVELAS DE FORMACIÓN AL CINE DE FORMACIÓN</b>	20
2.1. RELATO LITERARIO DE EXPERIENCIAS FORMATIVAS: LAS NOVELAS DE FORMACIÓN	20
2.1.1. Antecedentes a la emergencia de las novelas de formación	20
2.1.2. Cronología de las novelas de formación	21
2.1.3. Novelas de formación en el siglo XVIII	22
2.1.4. Novelas de formación en el siglo XIX	27
2.1.5. Novelas de formación en el siglo XX	28

2.1.6. La metáfora del viaje como experiencia formativa en las novelas de formación	29
2.2. RELATO CINEMATOGRAFICO DE EXPERIENCIAS FORMATIVAS	30
• Estudios a la metáfora del viaje como experiencia formativa en los relatos cinematográficos	31
<b>3. EL CINE COMO DISCURSO NARRATIVO</b>	<b>34</b>
3.1. EL FILM	34
3.2. CÓDIGOS EN EL CINE	35
3.3. EXPRESIÓN EN EL CINE	37
3.4. ANÁLISIS TEXTUAL	39
<b>4. RELATOS CINEMATOGRAFICOS DE ANIMACIÓN</b>	<b>42</b>
4.1. HENRY SELICK	45
4.2. TIM BURTON	46
<b>5. EL EXTRAÑO MUNDO DE JACK</b>	<b>49</b>
5.1. FICHA TÉCNICA	49
5.2. EL FILME DE ANIMACIÓN: EL EXTRAÑO MUNDO DE JACK	49
5.3. EL VIAJE DE JACK	52
5.3.1. Jack	53
5.3.2. La insatisfacción	54
5.3.3. El viaje	59
5.3.4. Intentar darle sentido a lo encontrado	61
5.3.5. La nueva aventura	67
5.3.6. Desastre y reflexión	69
5.3.7. Reencontrarse con quien se es	71

5.3.8.	Asumir el error	72
5.4.	ANÁLISIS DE "EL EXTRAÑO MUNDO DE JACK" COMO <i>BILDUNGSFILM</i>	75
5.5.	LA METÁFORA DEL VIAJE COMO EXPERIENCIA FORMATIVA, EN "EL EXTRAÑO MUNDO DE JACK"	80
<b>6.</b>	<b>JAMES Y EL MELOCOTÓN GIGANTE</b>	<b>83</b>
6.1.	FICHA TÉCNICA	83
6.2.	EL FILME DE ANIMACIÓN: "JAMES Y EL MELOCOTÓN GIGANTE"	83
6.3.	EL VIAJE DE JAMES	87
6.3.1.	James	88
6.3.2.	La insatisfacción de James	89
6.3.3.	Para ponerse en movimiento	90
6.3.4.	El melocotón gigante	91
6.3.5.	Encontrar o re-encontrar el rumbo	93
6.3.6.	Puestas a prueba de James	94
6.3.7.	Encuentro del propio lugar	95
6.4.	ANÁLISIS DE "JAMES Y EL MELOCOTÓN GIGANTE" COMO <i>BILDUNGSFILM</i>	96
6.5.	LA METÁFORA DEL VIAJE COMO EXPERIENCIA FORMATIVA, EN "JAMES Y EL MELOCOTÓN GIGANTE"	100
<b>7.</b>	<b>IDEAS ANTROPOLÓGICAS SUBYACENTES A LA METÁFORA DEL VIAJE COMO EXPERIENCIA FORMATIVA</b>	<b>103</b>
<b>8.</b>	<b>IMPLICACIONES PEDAGÓGICO-FORMATIVAS</b>	<b>113</b>

### **APÉNDICES: DVD**

- EL EXTRAÑO MUNDO DE JACK
  - La insatisfacción de Jack
  - El viaje de Jack
  - Hallazgo
  - Intenta darle sentido a lo encontrado
  - Desastre
  - Reflexibilidad
  - Reinventarse
- JAMES Y EL MELOCOTÓN GIGANTE
  - Cambio de circunstancias
  - La insatisfacción de James
  - Para ponerse en movimiento
  - Caracterizaciones
  - Rumbo del melocotón
  - Círculo de relaciones de James
  - Caída
  - Encuentro del propio lugar

## **0. INTRODUCCIÓN**

A continuación el lector encontrará un informe que da cuenta de la realización del Proyecto Pedagógico correspondiente al tercer ciclo de formación de la Licenciatura en Pedagogía Infantil de la Universidad de Antioquia. Es el resultado de una investigación de corte teórico, acogida por el Semillero del Grupo de Investigación sobre Formación y Antropología Pedagógica e Histórica (Formaph), cuya pregunta orientadora fue: ¿Cuáles son las ideas antropológicas subyacentes a la metáfora del viaje como experiencia formativa, en los filmes de animación “El Extraño Mundo De Jack y “James y El Melocotón Gigante”?

El espacio de reflexión consolidado en Sem-FORMAPH, me permitió fortalecer la consideración de que pensar pedagógicamente las formas narrativas –como el cine– significa prestarle atención a las situaciones, momentos, entornos, espacios, escenarios en los que los procesos educativos y formativos –de aprendizaje, de socialización, de subjetivación– tienen lugar –por dentro y también por fuera de la escuela–; lo que se traduce en que en una época en que la imagen sirve extensiva e intensamente como vehículo para la producción cultural y que produce experiencias formativas, sea necesario fomentar una inquietud pedagógica abierta a reflexionar sobre lo que afecta la configuración de las subjetividades –más allá de la escuela–, e introducir la pregunta por el tratamiento pedagógico que puede dársele al mundo cinematográfico y a la representación allí de modelos de deseo, posiciones del sujeto y formas de identificación.

El primer capítulo entonces, recoge elementos claves acerca de la Narrativa, los cuales aportan un marco desde el cual comprender la inserción de las formas fílmicas como objetos de estudio literario, semiótico e incluso, pedagógico. Seguidamente la concentración en las Narrativas de Formación, en especial en la *Bildungsroman*, un subgénero de la novela "caracterizado como el relato de la trayectoria vital del héroe en su proceso de llegar a ser, y en relación a un mundo que va siendo interpretado y dotado de sentido por el protagonista en función de su propia experiencia"<sup>2</sup>; amplía desde una perspectiva histórica la teoría literaria específica que servirá extensivamente para el análisis de los filmes en cuestión. La inaplazable profundización en el Cine como discurso narrativo es procedida por el abordaje del Cine de animación, condición estética en la que se cifran las producciones estudiadas, y allí mismo aludo brevemente a los realizadores Henry Selick y Tim Burton, creadores de Jack y de James, protagonistas de los viajes que permitirán tejer la relación interpretativa con los filmes.

Los capítulos que se ocupan del análisis tanto de "El Extraño Mundo De Jack" como de "James y El Melocotón Gigante" están subdivididos en los aspectos más formales y descriptivos. Luego está el análisis de ambos como *Bildungsfilm* (categoría que me atrevo a referir, en honor a la herencia de las novelas de formación) y finalmente me concentro en los aportes particulares que permitirán trazar la metáfora del viaje, gracias a las experiencias de los personajes principales: Jack y James. La lectura audiovisual de los fragmentos referidos surge como una invitación anexa, pero que indudablemente dinamiza y enriquece la lectura misma del texto.

---

<sup>2</sup> Caracterización hecha por Batjín en "El bildungsroman y su importancia en la historia del realismo", a propósito del cual sólo se conservan unas páginas iniciales según nos cuenta Larrosa (Larrosa, 2003, p. 60).



Las ideas antropológicas que subyacen al viaje como metáfora formativa configuran un capítulo aparte, el cual he pretendido erigir más allá de los filmes estudiados; y quizá contenga el mayor tono subjetivo, pues deja entrever mi inquietud primordial y hallazgos personales al emprender esta aventura intelectual. Para cerrar el informe desarrollo unas Implicaciones pedagógico formativas que pretenden dar luces en cuanto a la pertinencia de preguntarse pedagógicamente por las narrativas cinematográficas de formación, principalmente en los términos de la *Identidad narrativa*.

Vale por último agregar que lo que he querido es escuchar, leer, observar estos filmes, entrar en resonancia con ellos para suspender el flujo continuo de preinterpretaciones y dejarme decir, mostrar por ellos. Respetando la lógica misma de los viajes y recuperando continuamente una postura de escucha y mirada pedagógica, me introduje en ellos y aquí presento lo que a fuertes voces, con susurros o silencios, *me* fueron diciendo.

## 1. LA NARRATIVA

“Leer relatos significa hacer un juego a partir del cual se aprende a dar sentido al mundo y a explicar nuestra posición en el” (Gramsci (cd 1986) citado por Eco en: Contursi y Ferro, 2000, p. 39)

La aceptación de la narrativa como campo de estudio es reciente. Si bien a lo largo de la historia se han desarrollado algunas hipótesis para intentar comprender como se constituyen y operan los relatos<sup>3</sup>, éstas fueron dejadas a la sombra por la enseñanza cotidiana, en su afán por privilegiar otros saberes. Sin embargo, el tratamiento en extremo despersonalizado que caracterizó a las ciencias sociales durante la mayor parte del pasado siglo, conjugado al sufrimiento y desconsuelo padecidos por la humanidad; condujeron a volver la mirada sobre la singular capacidad que les sirve a los hombres para intentar comprender, transformar y darle sentido a sus experiencias: La narrativa.

En las estructuras narrativas “Los tipos textuales, en tanto normas ideales para la estructuración textual, sirven al hablante como matrices preexistentes para su producción lingüística frente a su experiencia.” (Werlich, 1975. En: Contursi y Ferro, 2000, p. 26). Independiente del contenido de un texto, el esquema abstracto o estructura global que lo caracteriza y al cual se adapta, es concebida

---

<sup>3</sup> Para ampliar éste recorrido véase el pie de página uno del capítulo 1. Los usos del relato (pp. 11 – 16) En: BRUNER, Jerome. *La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.. 2003. (pp. 11 – 58).

por Teun van Dijk como *superestructura*; así, las mismas superestructuras – esquemas– se pueden manifestar en diferentes sistemas semióticos –texto, film, etc.–. (1978. En: Contursi y Ferro, 2000, p. 30). Para Eco la trama –o forma del contenido–a, y la fábula –sustancia del contenido–, son estructuras casi siempre traducibles a otros sistemas semióticos (Eco, 1996, p. 45); la expresión de la trama y de la fábula dan lugar al discurso narrativo, el cual es construido por el autor con estrategias de dilación<sup>4</sup> y de moderación del ritmo, para permitirle paseos inferenciales<sup>5</sup> al lector (Eco, 1996, p. 60).

Describiré a continuación las propiedades de la Narrativa, como discurso traducible en diferentes sistemas semióticos:

### 1.1. TEMPORALIDAD EN LA NARRATIVA

En la temporalidad de la narración, el tiempo aparece tres veces (Eco, 1996, p. 63), como:

- Tiempo de la fábula: Forma parte del contenido de la historia.
- Tiempo del discurso: Efecto de una estrategia textual en interacción con la respuesta del lector, al que impone un tiempo de lectura (Eco, 1996, p. 68)
- Tiempo de la lectura.

---

<sup>4</sup> “La dilación sobre lo *déjà vu* sirve para permitirle al lector que se identifique con el personaje y sueñe ser como él [...] Otras veces la dilación descriptiva tiene otra función. Existe también el tiempo de la insinuación” (Eco, 1996, p. 76 y 77)

<sup>5</sup> Esta noción será ampliada en el apartado 6.1.4.

La secuencia temporal en doble sentido de la narrativa (Contursi y Ferro, 2000, p. 45) hace alusión a que en el discurso narrativo, conviven el tiempo de la historia narrada y el tiempo específico del relato, lo que da lugar a tres tipos de relaciones entre ellos:

A. De orden: Relación, con formas de discordancia, entre el orden temporal de sucesión de los acontecimientos en la historia, y el orden pseudotemporal de su disposición en el relato. La discordancia genera anacronías narrativas, a saber:

- Prolepsis o anticipaciones: Evocación anticipada de un acontecimiento ulterior.
- Analepsis o retrospecciones: Evocación de un acontecimiento anterior.

“Como dice Genette, la analepsis parece reparar un olvido del narrador, la prolepsis es una manifestación de impaciencia narrativa” (Eco, 1996, p. 40).

B. De duración: Dado que el relato isocrónico no existe, lo que se presenta es una diferencia entre duración variable de los acontecimientos de la historia y la pseudoduración o longitud del texto. Las estrategias de manejo de la velocidad son:

- Escena dialogada: Supone que convencionalmente están igualados el tiempo de la historia y el del relato, pero esto es sólo un efecto.
- Relato sumario o resumen: Acelera el tiempo del relato, en relación con el de la historia.
- Pausa descriptiva: A un segmento cualquiera del relato, no le corresponde ninguna duración en la historia.

- Elipsis: Ningún segmento del relato corresponde a una duración cualquiera de la historia, por explícita anulación, por implícita recuperación de la laguna cronológica, o por alusión a retrospectivas.

C. De frecuencia: Juega con las posibilidades de repetición de acontecimientos idénticos:

- Relato repetitivo: Cuenta n veces lo que sucedió una vez. Incluye variables estilísticas o variaciones al punto de vista.
- Relato iterativo: Cuenta una vez lo que ha sucedido n veces.
- Relato singulativo: Da cuenta una sola vez de lo que paso una única vez.
- Relato singulativo anafórico: Da cuenta n veces de lo que pasó n veces.

## 1.2. ESPACIALIDAD EN LA NARRATIVA

La *hipotiposis* es una figura retórica descrita por Eco, que consiste en dilatar el tiempo del discurso y de la lectura, en relación al de la fábula, para poner bajo nuestra mirada una configuración espacial. Llama a detenerse en el texto, a perder tiempo en él, para traducir el espacio.

Las obras visuales, en especial aquellas que no tienen que ver con el tiempo del mismo modo que el discurso narrativo, requieren de "*un tiempo de circunnavegación*" (Eco, 1996, p. 69).

### 1.3. SUJETOS EN LA NARRATIVA: AUTOR, NARRADOR, NARRATARIO Y LECTOR

Para Tzvetan Todorov (1966. En: Contursi y Ferro, 2000, p. 41) la obra narrativa<sup>6</sup> es historia y discurso a la vez. Al evocar una cierta realidad, compuesta por hechos y personajes que se confunden con los de la vida real, la obra es historia, y puede ser narrada a través de otros géneros y materialidades. Al existir un narrador que relata la historia y un destinatario de la misma, es discurso, e importa la forma en que el narrador pone hechos y personajes en conocimiento del destinatario.

Mieke Baal (1998. En: Contursi y Ferro, 2000, p. 51) señala por ejemplo, que cuando se presentan acontecimientos, siempre se lo hace desde un ángulo, desde un punto de vista. La percepción, proceso psicológico que depende de la posición del cuerpo del perceptor, del grado de familiaridad con el objeto percibido, del ángulo de caída de luz, de la distancia, de la actitud psicológica hacia el objeto, etc.; estaría condicionada por la focalización variable a lo largo de una narración, que haga el narrador o sujeto lingüístico que se expresa en el texto (no es necesariamente el autor, sino quien ocupa la posiciones de voz que narra: Narrador personaje, cuando habla de sí mismo como "yo" narrativo; narrador externo, cuando habla de otros; o narrador testigo, al ser narrador personaje que también actúa). Parafraseando a Benjamín, el narrador: Hombre que da un consejo a quien lo oye, como propuesta ligada a la secuencia de una historia que se narra; en tanto estrategia discursiva, es el que asigna una coherencia global al discurso narrativo (En: Contursi y Ferro, 2000, p. 52).

---

<sup>6</sup> Aunque el autor habla de "obra literaria narrativa" específicamente, apelo a las aportaciones de van Dijk y de Eco para llevarlas a un nivel más general.

Eco amplía la comprensión de la dimensión discursiva de la narración, al proponer una diferenciación teórica entre los conceptos de:

- 1.3.1. Lector empírico: Su actividad es interpretar, realizando razonamientos inferenciales a partir de los senderos que dibuja el narrador "El lector empírico puede leer de muchas maneras, y no existe ninguna ley que le imponga cómo leer, porque a menudo usa el texto como un recipiente para sus propias pasiones, que pueden proceder del exterior del texto, o este mismo se las puede excitar de manera casual" (Eco, 1996, p. 16)
- 1.3.2. Lector modelo: Es "un lector-tipo que el texto no sólo prevé como colaborador, sino que incluso intenta crear" (Eco, 1996, p. 17). Constituye un conjunto de instrucciones textuales que se manifiestan en la superficie del texto.
- 1.3.3. Autor modelo: "El autor modelo es una voz que habla afectuosamente (o imperiosa, o subrepticamente) con nosotros, que nos quiere a su lado, y esta voz se manifiesta como estrategia narrativa, como conjunto de instrucciones que se nos imparten a cada paso y a las que debemos obedecer cuando decidimos comportarnos como lector modelo" (Eco, 1996, p. 23) "El autor modelo actúa y se muestra [...] indiferente a las razones del arte, para decirnos que las descripciones que nos ofrece deben constituir un estímulo para nuestra imaginación y para nuestras reacciones físicas" (Eco, 1996, p. 25).

Comprendemos entonces que "Autor y lector modelo son dos imágenes que se definen recíprocamente sólo en el curso y al final de la lectura. Se construyen

mutuamente. Creo que esto es verdad no sólo para las obras de narrativa sino para cualquier tipo de texto” (Eco, 1996, p. 32), y por ello los tendré presentes al entablar la relación interpretativa a la que me aventurarán estos filmes.

#### 1.4. MOVIMIENTOS QUE IMPLICA LA NARRATIVA: ACTIVIDAD INFERENCIAL Y PACTO FICCIONAL

“La actividad de previsión por parte del lector constituye un ineliminable aspecto pasional de la lectura, que pone en juego esperanzas, y temores, y la tensión que se origina de la identificación con el destino de los personajes” (Pezzini, retomada por Eco, 1996, p 61). Eco diría: “Cuando hablaba de paseos inferenciales me refería, en los términos de nuestra metáfora forestal, a paseos imaginarios fuera del bosque: el lector para poder prever el desarrollo de la historia se remite a su experiencia de la vida, o a su experiencia de otras historias” (Eco, 1996, p.60). Inscrito en la tradición clásica griega, al apelar a la retórica como técnica literaria en la noción Aristotélica, esto se define como “el arte de persuadir que para establecer unos razonamientos creíbles, debe apoyarse en los endosa, es decir, en las cosas que piensa la mayoría de la gente” (Eco, 1995, p. 175)

Una indispensable característica en los modelos de realidad narrativos que brindan las historias es arraigarse en lo que es familiar y guarda apariencia de real, y conferirle cierta extrañeza (se necesita que suceda algo imprevisto para que el relato emerja). Es esto lo que permite crear una dialéctica entre lo que se esperaba que sucediera y lo que efectivamente sucedió, abriendo así la exploración en el terreno de lo posible (qué podría ser o haber sido si acaso...), mediante la sutil tensión entre lo canónico y las trasgresiones.



Pero en la narración se necesita además, de un *pacto tácito* por parte del receptor, pacto ficcional, para que este último suspenda su incredulidad y no piense, aunque sepa que la historia que se le cuenta es imaginada, construida, que el autor le muestra tan sólo una recreación falaz. Todo texto narrativo presupone que el lector acepta "suspender la incredulidad" (Contursi y Ferro, 2000, p. 38).

Asumir el juego del pacto ficcional, implica ser creativo de la intriga, sospechando a cada momento cuál será el próximo movimiento de la historia, bien para constatar la propia habilidad intuitiva en la predicción de efectos, o bien para sorprenderse ante las alternativas insospechadas propuestas por el autor.

#### 1.5. FUNCIONES DE LA NARRATIVA

Los **modelos de realidad narrativos brindados por las historias, sirven para darle forma a las experiencias cotidianas. Inscrita en ellas, la narrativa** es un medio al que puede accederse fácilmente. Ofrece una forma de tratar los inseguros resultados de las expectativas humanas, y **permite mediar los fracasos**; perfilando incluso una sabiduría para prever, o acaso llegar a dominar, los resultados desastrosos. En palabras de Bruner, "La narrativa es el relato de proyectos humanos que han fracasado, de expectativas desvanecidas. Nos ofrece el modo de domeñar el error y la sorpresa. Llega a crear formas convencionales de contratiempos humanos, convirtiéndolos en géneros..." (Bruner, 2003, p. 52). Al servirse del lenguaje, principal instrumento de la literatura, la narrativa toma el impulso metafórico simbolizante (que va más allá de las cosas específicas del mundo a las que se refiere directamente), para conjugar inseparablemente la conciencia de quien conoce y lo que va siendo conocido. **El relato modela un mundo posible, que es a la vez modelador** de la

representación de pensamientos y sentimientos **en la mente que intenta darle un significado al mismo**. Así "Relatar implica ya un modo de conocer, ya un modo de narrar, en una mezcla inextricable" (Bruner, 2003, p. 47).

**A través de una gran cantidad de relatos que crean los hombres<sup>7</sup>, crean su identidad, su Yo**; en consecuencia, la fuerza de estos relatos se unifica en una sola identidad: La propia.

Una sucesión cronológica de lo que se ha sido, y de quienes se hubiera podido ser, sirve para organizar y comunicar la experiencia; la cual, al tomar forma narrativa, contribuye al fondo común cultural y permite reconstruir los modos de producción del Yo, según épocas históricas y circunstancias personales determinadas (Bruner, 2003, p. 15). Este fondo común de mitos, cuentos, leyendas y dramas, se perfila como parte integrante de la vida cultural, vital para las interacciones sociales. A ello se asocia: La precocidad narrativa de los seres humanos, inclinados y con un conocimiento íntimo de la narrativa; y la capacidad de intersubjetividad o lectura del pensamiento de los otros. No sobra así, remarcar el papel que juega la comunidad de interpretación, útil para la cohesión y organización cultural, cuya preocupación se ancla en **los modelos de mundo posibles brindados por las historias**. Narrar es una parte fundamental de las interacciones sociales, pues es una parte integrante de la vida cultural.

Más las narraciones representadas, sustraídas de la cotidianidad que oculta ideas, operan como desencadenantes del poder de la narrativa. Al pensar y hablar acerca de las cosas, se abren mundos posibles (Bruner, 2003, p. 40); así **los relatos** se encarnan como instrumentos que más que dar lecciones (a la manera pedagógica habitual), **permiten encontrar problemas**, pues "La gran narrativa es una

---

<sup>7</sup> Relatos de lo verdadero como las autobiografías o la narrativa autorreferencial, por ejemplo.

invitación a encontrar problemas, no una lección acerca de cómo resolverlos. Es una profunda reflexión sobre la condición humana..." (Bruner, 2003, p. 38). La justificación entonces, más que operar del lado de las respuestas, se sostiene en tanto queden preguntas abiertas en un horizonte infinito para hacer siempre vigente la invención de sí mismo.

## **2. NARRATIVAS DE FORMACIÓN: DE LAS NOVELAS DE FORMACIÓN AL CINE DE FORMACIÓN**

### **2.1. RELATO LITERARIO DE EXPERIENCIAS FORMATIVAS: LAS NOVELAS DE FORMACIÓN**

A propósito de la de Cervantes, "La primera gran novela de la literatura universal se levanta en el umbral del período en que el dios cristiano comienza a abandonar el mundo, en que el hombre se vuelve solitario y no puede encontrar ya sino en su alma, en ninguna parte arraigada, el sentido y la sustancia, donde el mundo, arrancado de su paradójico anclaje en el más allá actualmente presente, está, de ahora en adelante, librado a la inmanencia de su propio sin sentido"

George Lukacs, 1971, p. 110.

#### **2.1.1. Antecedentes a la emergencia de las novelas de formación:**

Históricamente en el campo literario, los movimientos que precedieron a las novelas de formación, fueron el idealismo abstracto y el romanticismo de la desilusión. El primero estuvo caracterizado por una melancolía profunda en relación al devenir, al curso de la historia, al tiempo como arrebatador de sentido a las actitudes que parecían eternas; el idealismo abstracto tomaba forma como disposición interior que impedía todo acceso inmediato y directo a la realización del ideal (Lukacs, 1971, 103). La victoria sobre la realidad era paradójicamente

concebida como derrota, al comprometer a la esencia hasta su pérdida, en una realidad extraña; por el contrario, renunciar a una parte de la realidad conquistada constituía una victoria, pues representaba un acercamiento al yo liberado de toda ilusión (Lukacs, 1971, p. 119).

El romanticismo de la desilusión por su parte, podía leerse como una inadaptación causada por la vasta amplitud del alma en relación a los destinos que la vida le ofrecía (Lukacs, 1971, p. 121), lo que desembocaba en una tendencia a la pasividad, a esquivar más que a asumir los conflictos y las luchas exteriores, a acabar en la interioridad del alma y por sus propias fuerzas con todo lo que pudiera afectarla (Lukacs, 1971, p. 122). Así, el peligro que corría este tipo de novela era disolverse en un pesimismo inconsolable (Lukacs, 1971, p. 119).

Las novelas de formación se abrieron entonces como tentativa de síntesis, pues en ellas “Lo que condiciona el tipo de hombres y la estructura de la intriga, es la necesidad formal que la reconciliación entre la interioridad y el mundo sea problemática y por lo tanto posible, que estemos obligados a buscarla al precio de difíciles combates y de penosas andanzas, pero que estemos, no obstante, en condiciones de alcanzarla” (Lukacs, 1971, p. 143).

- 2.1.2. Cronología de las novelas de formación (Pavel, 2003, p. 285 – 287 y Bajtín, 1982, p. 210): Los teóricos literarios recién citados, subrayan

*La ciropedia*, de Jenofonte (antigüedad clásica)

*Parsifal*, de Wolfram von Eschenbach (medieval)

*Gargantúa y Pantagruel*, de Rabelais  
*Simplicisimus*, de Grimmelshausen (renacimiento)  
*Las aventuras de Télémaque*, de Fénelon (neoclasicismo)  
*Emilio*, de Rousseau  
*Geschichte des Agathon*, de Christoph Martin Wieland (1766, 1794)  
*Antón Reiser*, de Kart Philipp Moritz (1785, 1790)  
*Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, de Goethe (1796)  
*El verde Heinrich*, de Gottfried Keller (1854, 1855)  
*Der Nachsommer*, de Adalber Stifter (1857)  
*David Copperfield*, de Dickens (1849, 1850)  
*Infancia, adolescencia y juventud*; *Guerra y paz*, de Tolstoi (1865, 1869)  
*Middlemarch*, de George Eliot (1871, 1872)  
*Los Buddenbrook* y *La montaña mágica*, de Thomas Mann

### 2.1.3. Novelas de formación en el siglo XVIII:

Llamadas por Pavel *novelas de aprendizaje*, plasmaban la maduración interior de los jóvenes y su descubrimiento de la individualidad; además, recogían el contraste entre apariencia y realidad. De manera similar y en sentido general Batjín las denominaba *novelas de desarrollo del hombre*, cuya característica diferencial frente a sus antecesoras estuvo dado por el ofrecimiento de “una imagen del hombre en proceso de desarrollo” (Batjín, 1982, p. 212), es decir que la transformación del héroe adquirió una importancia estructurante para el argumento, lo que era complementado con la penetración del tiempo en el interior

del hombre<sup>8</sup>. Dada su heterogeneidad, el autor las diferenciaba en cinco categorías:

- a. Rama humorística de la novela de educación: El desarrollo humano en la temporalidad de la aventura era imposible, pero si concebible dentro del tiempo cíclico, en donde la transformación del hombre podía representarse en el tiempo del idilio, "mostrando todos aquellos cambios internos esenciales en el carácter y los puntos de vista que se realizan con la sucesión de las edades" (Batjín, 1982, p. 213).
- b. Novela de formación en sentido exacto, cuyo fundador es Wieland: Concibe el "desarrollo humano desde un idealismo juvenil e iluso hacia la madurez sobria y práctica. Este camino puede complicarse en el final por diferentes grados de escepticismo y resignación. A este tipo de novela lo caracteriza la representación de la vida y del mundo como *experiencia* y *escuela* que debe pasar todo hombre sacando de ella una misma lección de sensatez y resignación" (Batjín, 1982, p. 213).
- c. Biográfica: "El desarrollo viene a ser resultado de todo un conjunto de condiciones de vida fluctuantes y de acontecimientos varios, de las acciones y del trabajo. Se está creando el destino humano, y a la vez se está forjando el hombre mismo y su carácter. La generación de una vida y de un destino se funde con el desarrollo del hombre" (Batjín, 1982, p.213).

---

<sup>8</sup> La innovación de la novela de educación yace en el hecho de que "ofrece una imagen del hombre en proceso de desarrollo... La transformación del propio héroe adquiere una importancia para el argumento, y en esta relación se reevalúa y se reconstruye todo el argumento de la novela. El tiempo penetra en el interior del hombre, forma parte de su imagen cambiando considerablemente la importancia de todos los movimientos de su vida y su destino" (Batjín, 1982, p.212).

- d. Didáctico-pedagógica: "Muestra un proceso educativo en el sentido propio de la palabra" (Batjín, 1982, p. 214).
- e. Novela de desarrollo tipo realista (el más importante para Batjín, cuyos temas principales de trabajo son el tiempo-espacio y la imagen del hombre en la novela; en concreto, la asimilación del tiempo histórico real y del hombre histórico por la novela): Concibe el desarrollo humano en una intrincada relación con el devenir histórico; de esta manera la transformación del hombre se realiza dentro del tiempo histórico real, aspecto necesario y cronotópico<sup>9</sup>" (Batjín, 1928, p. 214), en otras palabras:

"El hombre se transforma *junto con el mundo*, refleja en sí el desarrollo histórico del mundo. El hombre no se ubica dentro de una época, sino sobre el límite entre dos épocas, en el punto de transición entre ambas. La transición se da dentro del hombre y a través del hombre. El héroe se ve obligado a ser un nuevo tipo de hombre, antes inexistente... Se están cambiando precisamente los *fundamentos* del mundo, y el hombre es forzado a transformarse junto con ellos. Está claro que en una novela semejante aparecerán, en toda su dimensión, los problemas de la realidad y de las posibilidades del hombre, los problemas de la libertad y de la necesidad y el de la iniciativa creadora. La imagen del hombre en el proceso de desarrollo empieza a superar su carácter privado (desde

---

<sup>9</sup> "En el mundo de Goethe todo es *tiempo-espacio*, el auténtico *cronotopo* [...] De ahí, el irrepitiblemente concreto y visible mundo del espacio humano y de la historia humana, a los cuales se refieren todas las imágenes de la imaginación creadora de Goethe; este mundo es el fondo móvil y la fuente inagotable de la visión artística y de la representación. Todo es visible, todo es concreto, todo es corporal, todo es material en este mundo, y al mismo tiempo todo es intensivo, razonado y creativamente necesario" (Batjín, 1982, p. 235), Batjín) p235



luego, solo hasta ciertos límites) y trasciende hacia una esfera totalmente distinta, hacia el espacio de la existencia histórica. Éste es el último tipo de la novela de desarrollo, el tipo realista.” (Batjín, 1982, p. 215).

Ejemplificaciones del aprendizaje de la sabiduría en las novelas formativas del siglo XVIII son los personajes de Moritz y de Goethe, que se mueven por el mundo tranquilamente acumulando experiencias y saber, como si dispusieran de todo el tiempo del mundo y la resistencia que les opusiera el medio fuera poco importante. Wilhmen Meinster, héroe de la icónica novela de formación goetheana “Los años de aprendizaje de Wilhem Meinster” en cuya búsqueda y en cuyo descubrimiento se manifiesta más claramente la totalidad del mundo (Lukacs, 1971, p. 145), elabora una solución a la oposición dialéctica entre individuo y mundo, ya que “El ideal que vive en el corazón de ese hombre y que determina su acción tiene, pues, por contenido y por fin descubrir en las estructuras sociales, lazos y realizaciones para la parte más íntima de su alma” (Lukacs, 1971, p. 144). Lukacs caracteriza con base en el análisis de dicha novela, las *novelas de educación*, en las cuales: El alma, que sólo toma apoyo sobre sí misma, lleva en sí la nostalgia de un ideal que permanece oscuro en lo que aporta de positivo, aunque sepa sin equívoco lo que rechaza. Aspira a vivir no en la contemplación sino en la acción, ejerciendo una influencia sobre la realidad; pero la humanidad (disposición de espíritu fundamental de este tipo de estructuración) exige equilibrio entre la acción –voluntad de intervenir eficazmente en el mundo– y la contemplación –aptitud receptora con respecto al mundo– (Lukacs, 1971, p. 146).

Tratar la reconciliación del hombre problemático con la realidad como asunto tortuoso pero siempre posible, obliga al hombre a buscarla al precio de combates y

de penosas andanzas. De este modo los individuos solitarios y egoístamente limitados a sí mismos, tras un proceso educativo que envuelve alta lucha y resignación enriquecedora, que está plagado de ironía y ambigüedad pues de cada acción y reacción frente a las estructuras sociales, se hace imposible afirmar que reflejen adecuación o inadecuación, victoria, fracaso o juicios del individuo contra ellas (Lukacs, 1971, p. 150); conquistan una madurez que se traduce en un ajustamiento mutuo, o acostumbramiento recíproco con la comunidad, con la realidad concreta y social (Lukacs, 1971, p. 143).

El acceso final del héroe a una soledad resignada, por tomar conciencia del divorcio que separa interioridad y mundo, podría ser un elemento educativo que resuma la dualidad que implican: El acomodamiento con la sociedad por aceptación de sus formas de vida, lo que es asentimiento irónico de la realidad<sup>10</sup>; y el repliegue sobre sí mismo, como conservación en sí de una interioridad que no puede realizarse sino en el alma (Lukacs, 1971, p. 150).

La voluntad de formación, voluntad consciente en su fin y asegurada de alcanzarlo, descubre así un proceso consciente y dirigido orientándose hacia un fin determinado: El desarrollo en los seres de ciertas cualidades, que sin activa intervención de los hombres y azares, no serían jamás desarrollados en ellos. La novela de educación constituye así, una realidad capaz de formar otros hombres y de favorecer su desarrollo, es decir, se constituye en un medio educativo; la vivencia, ideal que dirige al héroe relativizado, problemático y contingente, es "experiencia puramente individual, que puede tener una validez universal en tanto

---

<sup>10</sup> Asentimiento irónico de la realidad se entendería aquí como obra de educación finalizada, siempre que algunas partes de la realidad sean idealizadas, romantizadas, mientras que otras sean abandonadas como vacías de sentido.

que postulado; como sentido existente y constitutivo de la realidad” (Lukacs, 1971, p. 155).

#### 2.1.4. Las novelas de formación en el siglo XIX:

El aprendizaje de la sabiduría para los personajes de la novela de aprendizaje del siglo XIX era lento y difícil, pues más que perfecta virtud, ellos ostentaban buena voluntad espontánea, instinto de justicia moral, e ingenuidad. Como almas bondadosas cuya existencia no era puesta en tela de juicio, necesitaban de ensayos infructuosos y errores corregidos (gracias a éstos últimos es que se aprende a vivir e influir eficazmente en el mundo) para insertarse en su medio y juzgar bien a su prójimo; en otras palabras, no preocupaba sólo el desarrollo interior del héroe y su percepción correcta del mundo que le rodeara, sino también “su inserción en universo sutilmente diferenciado histórica, sociológica y etnográficamente”<sup>11</sup> (Pavel, 2003, p. 286).

El objetivo del aprendizaje era entonces poner sus dones al servicio de una sociedad bien definida, y ya que el desarrollo provenía de la elección juiciosa de carrera, el triunfo se traducía un acierto respecto a ésta. Sin embargo el éxito último para este tipo de novela, seguía yaciendo en la felicidad matrimonial, cuyo acceso estaba marcado por el descubrimiento torpe y tardío de la pareja conveniente (Pavel, 2003, p. 286).

La formación individual permitía entonces al personaje, descubrir y aceptar las condiciones específicas que regían su destino. Conducido a caminos difíciles de

---

<sup>11</sup> Lo que podríamos entender como reflexión sobre las relaciones entre idealismo y arraigo.

abandonar por un pequeño número de obstáculos y decisiones críticas, el destino estaba determinado por cada etapa, condicionada a su vez por las precedentes, y por cada elección, que realizada bajo la presión del ambiente o del propio pasado, limitaba considerablemente la gama de elecciones posteriores (Pavel, 2003, p. 287).

Los personajes de T. S. Eliot, almas bondadosas que tras un doloroso trayecto aprendían a gobernarse a sí mismas y a promover en torno a ellas fuerza y ambición moral, encarnaban lo anteriormente descrito; además nacían en un mundo históricamente determinado, pero eran libres de actuar e influir en él con su acción. En contraposición a esto y como reflejo de condiciones geográficas, sociales y políticas más agudas, el lugar que los personajes de León Tolstoi ocupaban en el mundo social, les obligaba a modificarse a sí mismos y a modificar por su propia voluntad, su forma de comprender y actuar en la realidad (Pavel, 2003, p. 291); las almas igualmente bondadosas eran afligidas por la timidez y el pudor, al ser seres complejos, perplejos e indecisos, es decir, diferentes del resto del mundo.

#### 2.1.5. Novelas de formación en el Siglo XX:

A comienzos del siglo XX se dio una nueva labilidad formal a la novela, pues la rebelión modernista protestó contra el método de observación y empatía que la caracterizaba; sin que por ello se modificase su objetivo: El hombre individual y sus problemas para habitar el mundo (Pavel, 2003, p. 335). Sin embargo, al criticar la tentativa de encerrar a los seres humanos en la prisión de su medio, sí se devino en una ruptura inédita que separaría la realidad –algo misterioso y

profundamente inquietante— del individuo —liberado de preocupaciones normativas, concebido en adelante como lugar de actividad sensorial y lingüística imparable—.

Tras describir y encontrar al hombre como ser “arrojado al mundo”, las novelas dejan de apoyarse en la trascendencia, en la fuerza legislativa descubierta en el interior, o en la herencia histórica y biológica de sus personajes. El ser, sin ideal normativo asignado para siempre, estuvo llamado en adelante a inventarse a sí mismo; en esa medida, sus relaciones con la comunidad serían consideradas desde la elección (Pavel, 2003, p. 337).

#### 2.1.6. Metáfora del viaje como experiencia formativa en las novelas de formación

Aparte de la breve alusión directa que hace Pavel sobre Agatón, quien a través de sus viajes y a lo largo de su vida descubre el valor de los distintos sistemas filosóficos, partiendo de sus propias experiencias intelectuales y existenciales (Pavel, 2003, p. 286); ninguno de los otros teóricos literarios consultados (Batjín o Lukacs) aborda explícitamente el que las novelas de formación puedan concebirse como formativas precisamente gracias al viaje —real para el relato, o metafórico— al que se ven impulsados o contingentemente avocados sus protagonistas.

En el campo de la pedagogía Jorge Larrosa ha revisado “las formas que adquiere el viaje de formación en la época del nihilismo” (Larrosa, 1998, p. 58) por comparación con la clásica novela de Goethe: “Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister”; pero su perspectiva se construye con acento en el cine, con lo que se da

a la tarea de leer un ejemplo cinematográfico de *bildungsroman desgarrada*, por contraste a los elementos característicos de la *bildungsroman* de la tradición clásico-romántica, a partir de una conceptualización acerca de éstas últimas.

Sostiene que la *Bildungsroman* clásica, se enmarca en el ideal de una personalidad armónica y unitaria, susceptible de lograrse a través de la formación, es decir, del desarrollo integral y continuado de las inclinaciones y posibilidades personales. Una suerte de fuerza organizadora teje encuentros o vicisitudes –en un viaje que resulta metafórico– los cuales conducen a la construcción de una personalidad libre e integrada, expresión de la humanidad realizada; además, el mundo es visto como un lugar habitable, en el que arraigar y crecer, y al que se puede dar sentido. Así, la formación en ellas es vista como la “inserción en una continuidad de tradición y lenguaje”, o integración en una comunidad cultural orgánica.

## 2.2. RELATO CINEMATOGRAFICO DE EXPERIENCIAS FORMATIVAS

Si lo que define a las novelas de formación es mostrar las transformaciones de un personaje en su proceso de llegar a ser lo que se es, podríamos pensar en un cine de formación al tomar aquellas películas que abordan la pregunta por la condición de los seres humanos y por sus modos particulares de formarse –de subjetivarse, de socializarse, de culturizarse, de devenir seres humanos. Para comprender el relato cinematográfico de experiencias formativas podríamos inscribirnos en reflexión histórica y antropológico-pedagógica, dadas las condiciones de flexibilidad requeridas: *Heredar* (Derrida) la teoría literaria y la crítica pedagógica, a la vez que acoger los estudios sobre cultura visual e imagen movimiento. Sin embargo y tal como lo esbozo en el “Capítulo 9. Implicaciones pedagógico-formativas” del

presente trabajo, el cine formativo haría parte de un campo más amplio, a saber, las Narrativas de formación. Más adelante desarrollaré esta idea).

- Estudios a la metáfora del viaje como experiencia formativa en los relatos cinematográficos

*“El tren y el cine, el uno hace viajar el cuerpo, el otro el espíritu, pero sobre todo ambos hacen viajar los ojos... Un viaje en tren es pues una película, un travelling efímero que ha pasado ante los ojos de un solo espectador y del que se ha perdido el negativo... Las películas hermosas y los viajes hermosos en tren abren los ojos y el corazón y crean aventuras en el espacio y en el tiempo. Los dos son grandes educadores, quizá sea por eso que los dos son especies en peligro de desaparición”*

Wim Wenders (citado por: Larrosa, 1998, p. 67)

“*Falso Movimiento*<sup>12</sup> es la película central de ese magnífico tríptico de *road movies* planteados como viajes iniciáticos de errancia e incomunicación, de búsqueda de uno mismo y de anhelo de instantes llenos de sentido” (Larrosa, 1998, p. 59) que sirve a Jorge Larrosa para desarrollar su exploración al tratamiento cinematográfico de los viajes como metáforas de formación. Esta película ilustra: La extrema dificultad del lenguaje, la imposibilidad de lograr una identidad por medio del viaje –hacia la escritura, hacia uno mismo–, que ya no es más que una experiencia desgarrada sobre la imposibilidad del yo y la desaparición del mundo.

---

<sup>12</sup> Falso Movimiento (1975): Película dirigida por Wim Wenders cuyo guión fue escrito por Peter Handke.

Se sitúa entonces en la época del nihilismo, con los padecimientos vitales que le son propios: vacío, desánimo y desconcierto; reflejo de las incertidumbres acerca de quién se es, qué se quiere, cuál es el lugar propio, qué es lo que vincula, cuál es el propio destino. El autor considera que los desgarros históricos que llevaron al hombre al nihilismo, marcan el desgarró en la literatura –o cinematografía en este caso– acerca de la formación; las dificultades en la construcción individual para darle sentido al mundo, dejan de ser una necesidad posible de vencer como lo fue para Goethe. Tanto para el guionista de *Falso movimiento*, Peter Handke, como para su director, Wim Wenders, ese viaje hacia la escritura, metáfora del viaje hacia uno mismo, el mundo y la comunicación con los otros, está caracterizado por la imposibilidad.

En sus reflexiones, lo primero que encuentra el autor en *Falso Movimiento* es una inversión en el planteamiento. Mientras el Wilhelm Meister de Goethe llega a buen puerto a pesar de sus errores y tonterías, conducido por un impulso superior; para los creadores de la película, aunque impulsado por un deseo artístico, su protagonista (igualmente llamado Wilhelm) no tendrá experiencias de las que pueda apropiarse o aprender, no se formará y no llegará a ningún sitio. La identidad, segundo problema, se desarrolla a través de la búsqueda constante del protagonista por la escritura auténtica, desprendida de las formas cotidianas vacías y de los artificios literarios establecidos. Este aspecto, nos dice Larrosa, guarda correspondencia con la insatisfacción propia de los creadores de la película con el lenguaje heredado, lo que los aboca a encontrar una estética fiel a las dificultades para comunicarse, que configurará personajes y paisajes que develan sutilmente el hecho de haber sido cruzados por lo siniestro de la historia. Se perfila entonces la enajenación de la experiencia materializada por un lenguaje, propio del mundo que resulta incomprensible, lleno de estructuras anónimas e impersonales. La



incomunicación se logra ilustrar en la siempre presente dificultad de hablar y de ver de los personajes; retórica cadente para que el inagotable malestar del lenguaje, que no le deja a Wilhelm ni encontrarse con los otros ni ver más allá del éxtasis que lo distancia del mundo y lo devuelve hacia sí mismo, sea también experimentado por el espectador.

Es así como el relato, siempre a la espera de un turning point –que nunca llegará–, concluye con el silencio del protagonista al reconocer su única capacidad para lograr actos fallidos, falsos movimientos, mientras se encuentra “habitado por el mismo tedio, el mismo desasosiego y el mismo desconcierto que tenía al salir” (Larrosa, 1998, p. 70). Su disyuntiva se dibuja entre la errancia sin unidad y sin sentido, en las márgenes del mundo y del vacío existencial, o la alternativa anquilosante en una identidad convencional, opresión de la conciencia a la que ha sido exhortado resuelva ubicándose en el lugar del “...*outsider*, del desarraigado, de ese ser que ya no encaja ni en su mundo ni en sí mismo...” (Larrosa, 1998, p. 65). De este modo, el protagonista y los personajes de *Falso movimiento* no pueden afirmar vivir una vida plenamente suya, no le encuentran ni valor ni sentido a su propia existencia.

De otra parte Tirado analiza la más contemporánea *The Matrix*, cuyo carácter simbólico permite recapitularse a la luz de lo que el autor nombra *literatura errática*, y que estaría conformada por *La Eneida*, *Viaje en busca del Vellocinio de oro*, *Fausto* de Christopher Marlowe, y el superhombre nietzscheano (referentes todos ellos de la literatura clásica). En sentido estricto, la “concepción del propio viaje como recorrido iniciático y factible del conocimiento interior propio” no es lo que interesa a éste autor.

### 3. EL CINE COMO DISCURSO NARRATIVO

“Fue precisamente en la medida en la que el cine se enfrentó a los problemas de la narración que... vino a producir un cuerpo de procedimientos significativos”

Christian Metz. (citado por: Satm y otros, 1999, p. 57)

#### 3.1. EL FILM:

La noción Aristotélica de *diégesis*, que se refiere a un modo de representación cuyo acento está puesto en “mostrar” más que en contar, ha servido para enmarcar “la suma de la denotación de la película, es decir, la narración en sí misma, más el espacio ficcional, las dimensiones temporales implicadas en y por la narración (personajes, paisajes, sucesos, etc.) e incluso la historia tal y como es recibida y sentida por el espectador. La diégesis es por tanto una construcción imaginaria, el espacio y el tiempo ficcional en el que opera la película, el universo asumido en el que tiene lugar la narración” (Satm y otros, 1999, p. 58).

Para aproximarse al estudio de los discursos, de los textos, a la semiótica, Metz diferencia conceptualmente el *hecho fílmico* del *hecho cinematográfico*. Señala que mientras éste último se refiere al complejo cultural multidimensional que envuelve la institución cinematográfica entre el que figuran:

- Los hechos prefílmicos: Infraestructura económica, sistema de estudios, tecnología;

- Los hechos posfílmicos: Distribución, exhibición e impacto social o político de la película; y
- Los hechos afílmicos: Ritual social de ir a cine, decorado de la sala;

“El *hecho fílmico* hace referencia a un discurso localizable, a un texto; no al objeto fílmico físico contenido en una lata sino, más bien, al texto significativo” (Metz, en: Stam y otros, 1999, p. 53). Al respecto, para una línea de pensamiento cuya visión es más dinámica que los habituales sistemas estáticos y taxonómicos que intentan comprender como es que el cine se constituye así mismo como discurso, un *texto fílmico* “no es el “listado” de sus códigos operativos, sino más bien la labor de constante reestructuración y desplazamiento, mediante la cual la película “escribe su texto”, modifica y combina sus códigos volviéndolos a oponer unos a otros, y así constituye su sistema” (Satm, y otros, 1999, p. 73).

### 3.2. CÓDIGOS EN EL CINE

Hecha esta precisión, agregaríamos que así como en concepto de Mukarovsky las normas estéticas son “los conjuntos de alternativas en evolución disponibles para el realizador cinematográfico, el conjunto de las sustituciones más o menos probables dentro de un contexto funcional” (Stam y otros, 1999, p. 71), en el cine como lenguaje artístico se manifiestan una pluralidad de códigos, cuya diversidad debe suspenderse provisionalmente para tratarlos en conjunto como un sistema unitario. Metz, quien propone diferenciar los códigos que aparecen sólo en el cine como aquellos relacionados con el despliegue de imágenes múltiples en movimiento, de los códigos compartidos con otras artes, y de los códigos

compartidos con otros lenguajes cuya amplia diseminación en la cultura puede demostrarse (Stam y otros, 1999, p. 69); fue aclarado por Bordwell al precisar que “ningún código está *realmente* presente en todas las películas, mientras que todos los subcódigos están *potencialmente* presentes en todas las películas” (Stam y otros, 1999, p. 70).

En un período previo y de mayor interés por describir el lenguaje cinematográfico, La *Grande syntagmatique* o “subcódigo del montaje dentro de un cuerpo de películas históricamente delimitadas [inscritas en] la corriente principal de la tradición narrativa” (Stam y otros, 1999, p. 66), fue pensada por Metz y sugerida como particularmente útil para las películas cuyo sustrato es un relato. Al ocuparse principalmente de la articulación espacial de la *diégesis*, el análisis de unidades de autonomía narrativa –sintagmas– permite a la *Grande syntagmatique*<sup>13</sup> determinar

---

<sup>13</sup> Los ocho sintagmas que la constituyen son (Stam y otros, 1999, p. 60):

1. Plano autónomo: Plano único y claramente separado y sin conexión compacta con los planos contiguos.
2. Sintagma paralelo: Constituido por dos motivos que se alternan sin una clara relación temporal o espacial.
3. Sintagma entre paréntesis: Son escenas breves mostradas como típicos ejemplos de un cierto orden de realidad pero sin secuencia temporal, a menudo organizadas alrededor de un concepto.
4. Sintagma descriptivo: Elaborado a partir de objetos mostrados sucesivamente sugiriendo una coherencia espacial.
5. Sintagma alternante: Narrativa en paralelo que implica simultaneidad temporal.
6. Escena: Es una continuidad espacio-temporal tomada sin defectos o rupturas, en la que el significado (la diégesis

cómo se unen las imágenes en un modelo que constituye la armadura narrativa general del texto fílmico.

Sin embargo, un problema de éste subcódigo era el asumir que la película desarrolla una única temporalidad, cuando en realidad algunas películas desarrollan temporalidades múltiples. Para Adieu Philippine, “un esquema modificado permitiría la posibilidad de temporalidades distintas e incluso contradictorias en el mismo punto textual dentro de la misma película, dependiendo de si uno analiza la banda de imagen, la banda de diálogo, la banda de música o incluso la banda de materiales escritos” (Stam y otros, 1999, p. 67).

### 3.3. EXPRESIÓN EN EL CINE

“El lenguaje cinematográfico es el conjunto de mensajes cuya materia de expresión consiste en cinco bandas o canales: imágenes fotográficas en movimiento, sonido fonético grabado, ruidos grabados, sonido musical grabado y escritura (créditos, intertítulos, materiales escritos en el interior del plano). Así el cine es un lenguaje en el sentido en que es una “unidad técnico-sensorial” palpable en la experiencia perceptual. El cine es un lenguaje, en suma, no simplemente en un sentido

---

implícita) es continua, pero donde el significante está fragmentado en diversos planos

7. Secuencia episódica: Es un resumen simbólico de estadios dentro de un desarrollo cronológico implícito, que normalmente implica una compresión del tiempo.
8. Secuencia ordinaria: La constituye la acción tratada de forma elíptica como para eliminar los detalles “no importantes”, con saltos temporales y espaciales enmascarados por la continuidad del montaje.

metafóricamente amplio sino también como un conjunto de mensajes basado en una materia de expresión determinada, y como un lenguaje artístico, un discurso o una práctica significativa caracterizada por procedimientos específicos de codificación y ordenación” (interpretación a Metz, hecha por: Stam y otros, 1999, p. 57).

La primera parte de esta cita llama la atención a la habitual concepción del cine como medio esencialmente visual, pues contra argumenta que tres de las cinco bandas de expresión del cine son “escuchadas” por los espectadores: El diálogo, el ruido y la música<sup>14</sup>. En esta línea de pensamiento, Mary Ann Doane sostiene que la

---

<sup>14</sup> En base a recapitulación lograda por: Stam y otros, 1999, p. 82:

El dialogo verbal dentro de la película, puede distinguirse entre:

- a. Discurso completamente diegético: Hablado por personajes y voces de la ficción.
- b. Discurso no diegético: Comentarios en *off* por parte de un hablante anónimo
- c. Discurso semidiegético: Comentarios en *over* por parte de uno de los personajes de la acción.

El sonido por su parte, puede ser:

- a. Sonido diegético simple: Representado como surgiendo de una fuente en el interior de la historia y temporalmente simultáneo con la imagen que acompaña.
- b. Sonido diegético externo: Representado que surge de una fuente física en el interior del espacio de la historia y del cual asumimos que los personajes son conscientes.
- c. Sonido diegético interno: Representado que surge en la mente de un personaje dentro del espacio de la historia, el cual presumiblemente solo escuchamos los espectadores.
- d. Sonido diegético desplazado: Se origina en el espacio representado de la historia pero evoca un tiempo anterior o posterior al de las imágenes.
- e. Sonido no diegético: Música de ambiente, o voz del narrador representada como situada fuera del espacio de la narración.

La música está abierta a muchas posibilidades igualmente, dentro del espectro que va de lo diegético a lo no diegético. Es frecuente recurrir a ella para jugar con las expectativas del público, o para inducir estados e identificaciones, etc.

situación cinematográfica desarrolla tres espacios auditivos, a saber: El espacio de la diégesis (Percheron además distingue entre las películas con una diégesis marcada como aquellas en las que destaca el acto de la narración, de las películas con diégesis no marcada, o que ocultan la actividad narrativa), el espacio de la pantalla y el espacio acústico de la sala o el auditorio (Satm y otros, 1999, p. 81 y 82).

La segunda, sin embargo, induce a pensar que el lenguaje fílmico puede ser descrito como un mero ensamblaje de códigos. En la perspectiva ya mencionada del sistema textual, que habla del film como texto que se constituye al modificar, combinar y oponer sus códigos; puede resaltarse que lo importante es la forma en que la significación es transmitida por el desplazamiento de los códigos al derivarse y sustituirse unos a otros. La *écriture* cinematográfica designa para Metz entonces, en sus desarrollos más tardíos y con la ventaja de contribuir a “socializar” el proceso de creación artística, el “proceso mediante el cual la película trabaja con y contra los varios códigos para constituirse a sí misma como texto” (Satm y otros, 1999, p. 73).

### 3.4. ANÁLISIS TEXTUAL

Tras la publicación de *Lenguaje y cine* (1971) por Metz, en donde reconoce los códigos cinematográficos específicos, los códigos compartidos con otras artes y los códigos diseminados en la cultura; inscritos en la corriente semiótica general, pero inspirados por otras corrientes de pensamiento<sup>15</sup>, alrededor de los años ochenta se desarrollarían numerosos análisis entre cuyas novedades figuraban:

---

<sup>15</sup> Por ejemplo, la sociología de Pierre Bourdieu y la gramatología derridiana.

- Elevada sensibilidad para los elementos formales específicamente cinematográficos.
- Análisis metodológicamente autoconscientes.
- Presuponer una aproximación radical al estudio de una película, que esperaba que el analista analizara la película plano a plano.
- Estar a favor de un nuevo vocabulario tomado de la lingüística general, la narratología, el psicoanálisis y la semiótica literaria.
- Caracterizarse por un sentimiento de relativismo; lo que permitía que los límites pudieran ser definidos por el segmento, por una película entera, o por la obra completa de un realizador cinematográfico.

Al respecto, Bellour, quien “demuestra que las grandes unidades narrativas mantienen entre ellas relaciones de desplazamiento, condensación y resolución, altamente organizadas, que actúan a una escala mayor al modo en el que los planos lo hacen en el interior de un segmento” (Stam y otros, 1999, p. 76); señala algunas dificultades de extender los modelos literarios al cine. Al analizar “la susceptibilidad relativa de las cinco materias de expresión cinematográfica a ser representadas de forma verbal” (Stam y otros, 1999, p. 78), intenta ejemplificar la disparidad que afecta al lenguaje crítico específico, el cual, a diferencia del texto literario y su crítica, “no comparte el mismo lenguaje del texto-film [...] El lenguaje crítico resulta por tanto inadecuado para su objeto; el filme siempre se escapa al lenguaje que intenta construirlo” (Stam y otros, 1999, p. 77) pues:

“El diálogo se puede citar por ejemplo, pero con una pérdida de tono, intensidad, timbre y la simultaneidad de la expresión corporal y facial. En el caso del ruido, una reproducción verbal es siempre una traducción, una



distorsión. La imagen, finalmente, no puede en modo alguno ser presentada en palabras. Los encuadres individuales pueden ser reproducidos y citados, pero al detener la película uno pierde lo que le es específico, el movimiento en sí mismo. El texto escapa en el momento justo en el que uno intenta "atraparlo". Dada esta dificultad, el analista sólo puede intentar, "en principio con desesperanza", competir con el objeto que él/ella está tratando de comprender" (Stam y otros, 1999, p. 78).

#### 4. RELATOS CINEMATOGRAFICOS DE ANIMACION

El cine de animación debe sus orígenes no sólo a la creación de los hermanos Lumière. Heredero así mismo de las tiras cómicas, en los comienzos de la animación cinematográfica, el registro fotográfico cuadro a cuadro de los dibujos animados fue lo que permitió darles vida a éstos, mediante la toma y proyección de 24 fotogramas por segundo<sup>16</sup>, cadencia habitual del cine sonoro.

Éste principio cinematográfico llamado stop motion, permite animar, derivándose en cuatro técnicas de aplicación (Falcone, 2002, p.50):

- a. Técnica plana: Filmación perpendicular a un tablero opaco o traslucido, que de acuerdo a su composición, puede ser:
  - Gráfica: En una base opaca, diseñada generalmente de manera compleja, se superponen dibujos generalmente simples pintados sobre acetatos traslúcidos.
  - Figuras recortadas, cuya raíz se encuentra en las sombras chinescas: La diferencia a la anteriormente descrita radica en que el personaje es recortado independizando

---

<sup>16</sup> "puede inferirse que tomando menos fotografías, el ritmo se acelera, y tomando más, se *ralenta*" (Falcone, 2002, p. 50).

extremidades y tronco, los cuales se van modificando progresivamente sobre el fondo.

- Exprim: Bajo diversas alternativas, busca crear efectos expresivos ante la retroproyección de la luz.

b. Técnica de animación corpórea: El principio de stop motion se aplica sobre figuras modeladas, muñecos o marionetas, con piezas intercambiables.

c. Pixilación: En esta técnica de animación los modelos están vivos

d. Técnica de animación computarizada: Aplicaciones en software, bien sea bidimensional para simular animación plana, o tridimensional para simular animación corpórea. Permite diseñar y componer imágenes tan realistas e incluso hiperrealistas, que pasan desapercibidas por los espectadores.

Vale agregar que también forman parte del cine de animación, los efectos especiales que se incluyen en las películas de fantasía interpretadas por actores reales, las cuales que experimentan la combinación del dibujo animado con la imagen real.

Para resumir con palabras de Hayward "Lo cierto es que la única cosa real que hay en la animación es la idea. Las imágenes fijas se fotografían de a una, por lo cual, realmente no se mueven, así como no lo hace ninguno de sus personajes, objetos o efectos, que no tienen ningún paralelo con la vida real salvo, la analogía [...] No obstante quebrar las leyes del espacio, tiempo y razón, hasta los límites de la imaginación, los filmes animados tienden a durar más que la vida misma. Esto es porque, más que cualquier otra técnica de filmación, la animación permite aislar conceptos, analizarlos, reforzarlos y presentarlos en una forma tan directa que su asimilación es inmediata y obvia" (citado por: Falcone, 2002, p. 50).

A lo largo del siglo XX las escuelas más destacadas en el cine de animación, se ubicaron en Estados Unidos, Canadá, Checoslovaquia y Japón. Durante los años cincuenta, en la entonces Checoslovaquia, cinco películas hechas como "cine de muñecos" fueron dirigidas por Jim Trnka; dentro del género animado, este tipo de películas es escaso debido a la laboriosidad que implican, lo cual aumenta tanto el tiempo como los costos para lograr una producción de alta calidad. Quizá a raíz de esto, no fue sino hasta principios de los noventa cuando volvió a realizarse otra película con esta técnica, por iniciativa de Tim Burton, quien ha producido tres de éstos filmes hasta ahora, a saber: *El extraño mundo de Jack*, *James y el melocotón gigante* y *La novia cadáver*<sup>17</sup>.

De la mano de una ideología del desencanto, actualmente la animación tiende a ostentar también "un discurso escatológico, un diseño cada vez más experimental, y obviando todo tipo de sensiblería, en muchos casos comienzan el siglo XXI intercambiando los atributos del villano y el héroe tradicionales" (Falcone, 2002, p. 56). Esto nos hace recordar a Ferro con su diferenciación entre filmes (Ferro,

---

<sup>17</sup> Los dos primeros servirán, tal como se ha dicho, como objetos de análisis para éste proyecto.

2000, p. 194), quien distingue aquellos que se inscriben dentro de las corrientes ideológicas dominantes o minoritarias, de los que arrojan una mirada independiente y renovada sobre las sociedades; y agrega que para que las películas ejerzan su función de análisis –o contraanálisis– de la sociedad se requiere que: Los cineastas se independicen de las fuerzas ideológicas e institucionales del momento, bien sean dominantes o de oposición; y que la escritura utilizada por ellos sea específica del cine. En síntesis: “La aportación del cine a la inteligibilidad de los fenómenos históricos varía, pues, según el grado de autonomía del autor y su contribución estética” (Ferro, 2000, p. 194)

Los realizadores de los filmes que han sido objeto de análisis son:

#### 4.1. HENRY SELICK: (Solaz, 2003, p. 629)

Nacido en New Jersey, Estados Unidos, desde temprana edad demostró cualidades artísticas pictóricas sobresalientes, que decidió dejar de lado para evitar ser centro del gran interés que empezaba a despertar. En la adolescencia volcó su energía creativa en la música; exploró también en la ciencia, pero finalmente inició estudios de arte en la Universidad de Siracuse y en la Escuela de Arte Saint Martín. Se orientó hacia el cine de animación, formándose como animador en la Cal Arts y estudiando también técnicas experimentales de animación con Jules Ángel; tras su graduación en 1977, ingresó en los estudios Disney donde trabajó como intercalador y animador hasta recibir una beca del American Film Institute. En 1986 fundó su propia productora, Slick Projects, desde la que desarrolló diversos proyectos para el mercado de la publicidad, gracias a los cuales el canal MTV le

financió un proyecto para una serie de cortometrajes. Ha aceptado propuestas para dirigir algunos largometrajes animados, también.

Dentro de su filmografía y obras más sobresalientes figuran:

Su corto *Phases* que recibió galardones en los festivales de Nueva York y Seattle y fue finalista de los Student Academy Awards, algo que volvería a repetirse con su siguiente trabajo, *Tube Tales*.

El cortometraje experimental de 9 minutos *Seepage* (1981), le valió numerosos premios y menciones en diversos festivales, por su mezcla de estéticas – expresionismo alemán, Picasso, Rodchenko, origami– y técnicas –animación de acetatos y *stop-motion*–.

Por la serie de cortometrajes *Slow Bob in the Lower Dimensions* (1991), que combinaba en seis minutos acción real con animación *stop-motion* y *cut-out*, recibió mucha atención e incluso, le hizo merecedor del primer premio en el Festival de Animación de Ottawa.

Formó equipo con Tim Burton para filmar *El extraño mundo de Jack* (1993) y la adaptación del clásico de Roald Dahl: *James y el melocotón gigante* (1996), en el que combinaba acción real y *stop-motion* para crear un maravilloso mundo de fantasía.

En la película *Monkey Bone* también combinó acción real con secuencias de animación *stop-motion*.

#### 4.2. TIM BURTON: (Solaz, 2003, p. 9)

Timothy William Burton nació en pueblo cercano a Los Ángeles, Estados Unidos, en 1958. Comenzó a dibujar a desde temprana edad, y gracias a una beca estudió

animación en el California Institute of the Arts. Aficionado confieso a los monstruos, de joven se identificaba con las macabras fantasías de Edgar Allan Poe, y el realismo siniestro y atormentado de Charles Dickens; pero también con las criaturas de la pantalla, en donde además encontraba refugio, bien fuera en las salas de cine o viendo películas de terror en la televisión.

En Disney inició su trayectoria cinematográfica, e hizo su debut como director tanto de cortos animados como de cortos de acción real. En 1985 hizo su primer largometraje, gracias al cual recibió elogios por su original visión; el éxito taquillero del mismo le valió la confianza de las productoras de hollywood, para desarrollar sus planteamientos creativos. Tim Burton "Es un autor, pero no en el sentido manejado por los críticos de *Cahiers du Cinéma*, sino en el sentido de que es un realizador capaz de dotar de singularidad a una película incluso permaneciendo dentro de los márgenes de la industria; un realizador capaz de proveer de coherencia a su carrera eligiendo determinados proyectos en detrimento de otros y haciéndolos suyos [...] Escoge siempre sus proyectos guiado por una cuestión de identificación con la historia y los personajes" (Solaz, 2003, p. 7)

Filmografía:

Su primer trabajo fue el corto de dibujos animados *Vincent*; sucedido por el corto de acción real, "Frankenweenie", visión imaginativa y juvenil sobre la leyenda de Frankenstein.

Como director, *La gran aventura de Pee-Wee* (1985) resultó ser un gran y sorprendente éxito de taquilla, que le abrió las puertas para la comedia sobrenatural *Bitelchus* (1988), otro éxito de crítica y público, protagonizada por renombrados actores.

Aunque la costosa *Batman* (1989) ha sido su película menos personal, fue una de las más acertadas ya que le dio una fuerza sin precedentes en Hollywood, admirador de su originalidad y arriesgado trabajo hasta el momento. La continuadora en dicha serie, *Batman vuelve* (1992), fue una película más oscura que la original, una suerte de reflexión de cuánta libertad creativa había ganado Burton, aunque en Warner Bros no se alegraron por el resultado final.

*Eduardo Manostijeras* (1990) podría haberle servido para reflexionar en torno a su juventud; mientras que *Sleepy Hollow* (1999), en la cual participa como actor, y *Ed Wood* (1994) le habrían servido para examinar su vida adulta. Esta última constituyó un tributo cariñoso a la vida y trabajo del legendario peor director de todos los tiempos: Edward D.Wood, Jr, la cual a pesar de haber sido un desastre de taquilla, le propició algunos de los mejores premios de su carrera, y sugiere continuará deslumbrando por muchos años más. En la misma línea de verdaderas joyas cinematográficas figura *El gran pez* (2003).

*El extraño mundo de Jack* (1994), *James y el melocotón gigante* (1996) y *La novia cadáver* (2005) configuran las animaciones corpóreas desarrolladas cinematográficamente por éste productor y director.

*iMars Attacks!* (1996) junto con las reelaboraciones a *El planeta de los simios* y *Charlie y la fábrica de chocolate* (2001), podrían considerarse como las más duramente criticadas controvertidas de sus obras.



## 5. EL EXTRAÑO MUNDO DE JACK



### 5.1. FICHA TÉCNICA

Título original: ***The Nightmare Before Christmas***

Título en español: ***El extraño mundo de Jack***

Dirección: Henry Selik

Producción: Tim Burton,

Guión de: Caroline Thompson, basado en historia y personajes de Tim Burton

Música, banda sonora y letras: Danny Elfman

Voces originales: Danny Elfman, Chris Sarandon, Catherine O'Hara, William Hickey, Glenn Shadix

Fecha de estreno: Octubre 29, 1993

Duración: 75 minutos

Clasificación: Público general **PG**

Géneros: Animación, Fantasía, Familiar, Musical

### 5.2. EL FILME DE ANIMACIÓN: EL EXTRAÑO MUNDO DE JACK

La película "El extraño mundo de Jack" implicó tres años de realización. El tiempo del discurso y de la lectura, equivalentes en el cine por su particularidad audiovisual, es una hora y 12 minutos aproximadamente. La historia como tal se desarrolla entre el día del Halloween (31 de Octubre) y la noche de navidad (Diciembre 24); es relatada en temporalidad lineal y sólo cuenta una *prolepsis* que

anticipa el desastre. A este relato de un mundo fantástico nos introduce un narrador, cuya voz en *off* constituye el único fragmento de discursos no diegético, mientras invita a sumergirse en el mundo de la fantasía, es decir, a sellar el pacto ficcional. Desde referentes sociales inscritos en la historia de occidente, los espectadores terminan de construir el texto que es este filme, e infieren continuamente lo que podría pasar desde lo que van viendo y escuchando.

La trama, que es lo que estructura la película, no es demasiado complicada. Al ser una obra realizada en *stop motion*, demanda altísima preparación en términos de forma, especificidad que implica que los animadores estudien cuidadosamente en el *storyboard* las secuencias de la animación; esto les permite preparar intensivamente los movimientos y gestos de los personajes para reforzar los conceptos que buscan transmitirle a los espectadores, apelando especialmente a su capacidad de identificación. Jack, por ejemplo, es un personaje que representa el arquetipo del *outsider* no sólo porque su festividad sea la que produce mayor horror, sino también porque él se siente fuera de lugar; esto lleva a que cierto tipo de espectadores en especial, se identifiquen fuertemente con él y con la estética gótica expresionista en la que fue creado (que además recuerda a "Vincent"<sup>18</sup>, famoso corto de animación realizado por Burton, contrapuesto a ideales normativos de belleza y armonía tradicionales, pues explora más bien, lugares oscuros y siniestros del proceso de construcción de una identidad incomprendida). Esto puede explicar el particular éxito que llevó este filme a ser traducido y re-estrenado en Noviembre de 2006 en formato 3D, y que



---

<sup>18</sup> Este corto se encuentra disponible en la web en: [http://www.youtube.com/watch?v=6\\_YI\\_GHwfRg](http://www.youtube.com/watch?v=6_YI_GHwfRg)

conduce a la apropiación de imágenes para darle una forma aprehensible al propio ser, con las que resuena una creciente población inconforme con el legado heredado sobre una idea de felicidad idílica.

La presencia de numerosas canciones, además de constituir piezas musicales sobresalientes, sirven para crear atmósferas en las que se dilata la acción a la vez que se profundiza una situación que yace en el mundo interior de los personajes, es decir, sirven para comunicar sus momentos de introspección y el ambiente de las situaciones que van transcurriendo, llevan al espectador a sumergirse en el filme.

La estructura de "El extraño mundo de Jack" de forma esquemática, sería:

#### Introducción

- Prólogo
- Esto es Halloween

#### Planteamiento del conflicto

- La crisis vital de Jack

#### Desarrollo

- Jack descubre el bosque
- ¿Qué es esto?
- La asamblea general
- El significado de la Navidad
- La obsesión de Jack
- Cómo raptar a Sandy Claws
- La advertencia de Sally
- Preparando la Navidad
- Santa Claus es atrapado

- Oogie Boogie juega sucio
- Zero ilumina el camino
- La canción de Sally
- Una Nochebuena versión Halloween
- Derriban al impostor
- Pobre Jack

#### Desenlace

- Al rescate
- Nieva en Halloween Town
- Jack busca a Sally

### 5.3. EL VIAJE DE JACK

A continuación presentaré los momentos identificados como relevantes para la construcción de la metáfora del viaje de formación en “El extraño mundo de Jack”. La guionista de éste filme, Caroline Thompson señaló que “la sofisticación del film está, irónicamente, en su simplicidad. Es el viaje de Jack.”.

Todos los fragmentos están centrados en el protagonista de la película y los personajes con los que se cruza serán introducidos brevemente. De la misma forma haré alusión a la atmósfera visual y sonora, pero no será mi objetivo describirla a profundidad ya que la mejor manera para sumergirse en ella es viéndola y escuchándola efectivamente (para ello iré remitiendo al la secuencia correspondiente en el DVD anexo), además de que, como ya lo he señalado, el lenguaje escrito comporta cierta injusticia con los realizadores por su inadecuación. Retomar fragmentos implica partir del reconocimiento de que la totalidad de la película no será objeto de análisis detenido; en consecuencia, el lector encontrará

saltos en la trama, lo que no significa que el análisis de las escenas<sup>19</sup> no corresponda a unidades con autonomía narrativa. El discurso completamente diegético determinante, es decir, hablado o cantado por personajes y voces de la ficción, será totalmente transcrito; mientras que sólo algunos comentarios en *over* por parte de los habitantes del mundo de los humanos, que constituyen el discurso semidiegético del filme, serán tenidos en cuenta. En cuanto a la música, sólo es posible incitar a que sea escuchada dada su alta calidad.

### 5.3.1. Jack



Tras la introducción con la que inicia la película, en la que se muestran las puertas de entrada a las festividades y se invita a los espectadores a conocer el Pueblo de Halloween, a Jack nos va acercando progresivamente la cámara. Primero lo hemos visto disfrazado de espantapájaros y con cabeza de calabaza sobre un fondo totalmente oscuro, inmediatamente después de cruzar la puerta que del árbol que conduce al Pueblo de la festividad del Halloween; más adelante nos es presentado como alguien que “te agarra inatento y gritas de pena” según la cancioncilla que sirve para introducirnos los habitantes del Pueblo de Halloween. Antecedido por una caravana, le vemos llegar de último sobre un caballo hecho de ramas, que es arrastrado por otro de los habitantes del Pueblo de Halloween;

---

<sup>19</sup> Escena es una continuidad espacio-temporal tomada sin defectos o rupturas, en la que el significado (la diégesis implícita) es continua, pero donde el significante está fragmentado en diversos planos

cuando se acerca a la cámara, coge una antorcha y se la traga, con lo que todo su cuerpo se enciende con fuego; tras dar unas piruetas y para apagar sus llamas, salta a una fuente de aguas verdosas (La paleta de colores del Pueblo de Halloween está compuesta por una escala amplia de grises, con unos toques de naranjas y verdes. Las formas corresponden al expresionismo alemán. La iluminación fue lograda utilizando las mismas luces de las grandes producciones sólo de menor tamaño, pues los realizadores buscaban transmitir una sensación de veracidad. De esta forma la atmósfera oscurecida aporta sensaciones atemorizantes, casi siempre complementada por un fondo musical acorde con tal intención pero que a la vez responde al humor de los rasgos y diálogos de los personajes, lo que suaviza el filme y le excluye del género de terror). De ella emerge mientras la cámara le enfoca en su ascenso, para capturarlo finalmente desde abajo y producir un efecto de grandiosidad: Vestido impecablemente con un traje elegante adornado por solapas en picos, Jack es un esqueleto y es el Rey Calabaza. La cámara se aleja y nos muestra desde un plano general cómo es aclamado y aplaudido por todos los demás habitantes del pueblo de Halloween; la música se hace más suave y todos se le acercan para felicitarle. Él agradece un poco exacerbado ante tantos halagos, y apenas tiene oportunidad se aparta de la multitud.

### 5.3.2. La insatisfacción<sup>20</sup>

Jack descansa tras un muro; se cerciora de que nadie lo observe y al pasar su antebrazo por su frente con actitud fatiga, apela a la comprensión mimética<sup>21</sup> de

---

<sup>20</sup> En el DVD adjunto ver dentro de "El extraño mundo de Jack": "La insatisfacción de Jack"

los espectadores, para empezar a expresar su insatisfacción. Camina hacia los músicos que tocan una melodía en escalas menores, lo que aporta un aire de nostalgia y de tristeza a la escena, y en respuesta a otra felicitación, expresa su cansancio por la rutinaria noche de Halloween; esto lo hemos visto en un sugestivo primer plano el rostro de Jack mientras habla "Igual al año pasado, y al año anterior a ese, y al anterior a ese" y luego la cámara se fija para mostrárnoslo de espalda mientras cruza las puertas de la ciudad. Esta queja por el hacer rutinario recuerda particularmente al hombre contemporáneo, situación existencial que toca subrepticamente esta narrativa fílmica, heredera de la Novela del siglo XX.

Él avanza pensativo por el cementerio e inicia la secuencia de la canción cuyos versos enuncia con amplios gestos que explícitamente muestran los cambios en su estado de ánimo. Para los primeros versos la cámara enfoca en un plano medio a Jack, quien recita enfatizando con movimientos firmes de sus manos; luego nos aleja hasta mostrarle de cuerpo entero mientras salta de una tumba a otra y aterriza ágilmente; mientras se incorpora, la cámara nos da una vista desde abajo con lo que se refuerza el lugar de poder que Jack ocupa –posicionamiento– y sobre el que nos está hablando.

*"Poca gente niega que soy el mejor en lo que hago  
Pues mis talentos son famosos en toda la tierra  
Cuando se sorpresas se trata, bajo la luna nocturna*

---

<sup>21</sup> El gesto se lee desde la experiencia; con el cuerpo, con las sensaciones o sentimientos. Vemos el gesto de un personaje y somos capaces de comprender lo que nos quiere decir a través de él, gracias a que contamos con un historial de experiencias que nos permiten identificarlo y cargarlo así con sentido, con significado. Si no tuviésemos registro de experiencias para evocar en el caso de un gesto particular, no podríamos darle sentido, no podríamos comprenderlo.

*Soy formidable sin siquiera intentarlo*

*Con un esfuerzo diminuto de mis encantos fantasmales...*

Todas estas modificaciones en el ángulo y la posición de la cámara llevan a que el espectador perciba inconscientemente la solemnidad del posicionamiento de Jack, que contrastará con la gestualidad corporal que expresa a continuación, en donde se hace evidente su pérdida de fuerza y entusiasmo. Con un gesto de angustia visualizamos un plano de medio cuerpo de Jack mientras la música se hace con violines suaves; inmediatamente hay un cambio a plano general para apreciarle caminando sin fuerzas hacia la cámara, hasta que se recuesta abrazando una de las estatuas del cementerio y dice: *"Sin embrago año tras año la rutina no cambia/ Y el sonido de los gritos ya me cansa"*. La música súbitamente cobra fuerza y con un gesto imponente Jack despliega sus manos y con su rostro siniestro enuncia *"Y yo Jack, el Rey Calabaza"*, tras lo cual se deja ver abatido en un plano de medio cuerpo y retrocede hasta abrazar de nuevo la estatua; luego le veremos abandonar el cuadro diciendo: *"Ya estoy harto de las mismas andanzas"*. La expresión de un padecimiento vivido en solitario, por la incomprensión que generaría en su medio, sirve a los espectadores para comprender e identificarse con Jack; es así como en adelante tendrán la sensación, mientras observan y escuchan la película, de ser un poco él, y de experimentar su viaje como propio.



La melodía que introduce el coro de la canción inicia mientras observamos un plano general de frente, de la colina que termina como espiral con una gran luna amarilla de fondo; vemos la silueta huesuda de Jack ascender por la colina mientras abraza el centro de su cuerpo al hablar del vacío: *"Oh!, en algún lugar profundo dentro de éstos huesos/ Un vacío empezó a crecer"*. Por un breve





momento, la cámara enfoca desde arriba una columna que corona una cabeza de caballo de ajedrez a la cual se acerca Sally<sup>22</sup> sigilosamente; mientras se va erigiendo, su rostro va saliendo de la penumbra y es iluminado, y su expresión triste que contempla a Jack sirve de transición para volver a enfocar el protagonista, quien introducirá una pregunta por lo que yace más allá de sí mismo, de lo que hasta ahora él ha conocido, expandiendo así el horizonte en el que se despliega la búsqueda del ser: *"Hay algo allá fuera lejos de mi hogar..."*. Con la luna amarilla de fondo y en plano medio, los dramáticos gestos de Jack se hacen más impactantes; el recoge sus manos sobre su pecho y las despliega hacia abajo, movimiento que sigue la cámara hasta mostrarnos a Zero el perro fantasma de Jack *"...Un anhelo del que nunca conocí"*; la canción continúa relatando las hazañas de Jack *"Soy el maestro del miedo [...]"*

La música vuelve a hacerse suave para que la cámara nos muestre otra vez a Jack desde abajo y en plano medio con la luna de fondo, gesticulando amplia y elegantemente su incompreensión y frustración, una idea de liderazgo en apesadumbrada soledad *"¿Pero quién aquí podría entender/ Que el rey Calabaza con sus sonrisa plateada/ Se cansaría de su corona?"*. Hay un cambio para mostrarnos de nuevo a Sally semi-escondida y con gesto comprensivo, tras una

---

<sup>22</sup> Sally, quien es una muñeca de trapo cuyas costuras grandes le permiten descoserse y volverse a recomponer, reúne formas corporales sensuales con una inestabilidad efectiva al caminar. A ella podríamos captarla como alguien cuya fortaleza radica en lo que podría creerse son sus puntos frágiles. Al estar enamorada de Jack, le observa continuamente desde un trasfondo, convirtiéndose en testigo que además presagia el desenlace fatal de la aventura que está por trazarse el protagonista; su personaje femenino jugará un papel decisivo en la historia, y quedará flotando al final, la necesidad retrospectiva de escuchar su voz.

tumba; ella aparece continuamente en juegos de luz y penumbra, tratamiento que por medio de imágenes ilustra cómo está a la sombra de Jack, en su trasfondo. Por corte simple pasamos a un plano general de frente de Jack sobre la colina espiralada, y luego de nuevo a Sally quien se sorprende y esconde al creerse descubierta por el Rey Calabaza, quien dice: *"Si tan solo entendieran/ Que renunciaría todo/ Si tan sólo pudiera"*.

Con la música del coro de nuevo, volvemos al plano general de Jack sobre la colina con la luna de fondo, y la cámara avanza mientras él desciende por la colina que va desenrollando su espiral para que el protagonista llegue a la montaña de abajo

*Hay un vacío dentro de mis huesos  
Que me pide algo que desconozco  
La fama y los elogios llegan año tras año  
Más no pueden contener estas lágrimas vacías*

La expresión tan clara de un vacío existencial, abre esta narrativa cinematográfica con una problemática cuyo tratamiento inauguraron las novelas del siglo XX y que, resuena ampliamente con el hombre contemporáneo. Síntomas que no pueden explicarse pero que avocan al ser a una continua (y a veces errática) búsqueda más allá de sí mismo, o que le repliegan en un ensimismamiento caracterizado por la desdicha.

### 5.3.3. El viaje<sup>23</sup>

Con expresión somnolienta y al observar mayor luminosidad inferimos que Jack ha caminado errante durante toda la noche hasta llegar al bosque en donde se sitúan los árboles que dan entrada a los mundos de cada una de las festividades, un lugar nuevo para él (en el prólogo de la película la cámara entra en descenso haciendo movimientos circulares a un círculo conformado por árboles de gruesos troncos, cada uno de los cuales lleva grabado un icono diferente: Corazón, trébol, huevo de pascua, pavo, navidad, calabaza. La voz de un narrador nos sitúa en “un tiempo muy lejano atrás, más de lo que ahora parece, en un lugar que tal vez hayan visto en los sueños”, es el mundo de las fiestas en el ayer, en dónde nos dice tuvo lugar la historia que nos van a contar). Al llegar a la altura del círculo conformado los siete largos árboles, la mirada inquieta de Jack sirve para que la cámara los encuadre por separado, hasta que un plano de su rostro, nos deja ver la sorpresa y atracción fascinante que le genera la puerta del árbol de navidad hacia la cual empieza a dirigirse; la música aumenta la expectación. Jack gira una bola de navidad que sirve de picaporte y abre la puerta. La cámara cambia de toma para mostrarnos desde abajo y situada adentro del árbol, a un Jack que explora con la mirada. A continuación vemos un plano general de Jack en el bosque, de va dando espaldas al árbol que conduce a la navidad y se encuentra a Zero de frente quien le hace detenerse; la música de cascabeles acompaña entonces una corriente de viento (que escuchamos) en la que observamos copos de nieve que ondean, la cual desestabiliza a Jack y lo atrae hacia dentro del árbol; la puerta se cierra tras él. Vemos durante unos segundos la caída en movimientos circulares de Jack, quien se aleja en un fondo plateado que gira y es acompañado de símbolos que representan la forma de los cristales de hielo que forma el agua al

---

<sup>23</sup> En el DVD adjunto ver dentro de “El extraño mundo de Jack”: “El viaje de Jack”



congelarse; esta caída es involuntaria y el trayecto en el que cae al vacío dando vueltas, claramente desorientado, podría sugerir la idea de un trayecto que se recorre y que le lleva a un mundo insospechado, con lo que se remarca una

sensación de alejamiento o distanciamiento que lo sorprende (ha sido involuntaria) y en consecuencia hará las veces de experiencia que des-centra al ser .

Jack aterriza dando giros sobre una montaña de nieve y la cámara se le acerca progresivamente para acentuar su gesto de sorprendente alegría<sup>24</sup>. Cambia el plano y vemos lo que la causa: En el centro de un valle rodeado por montañas cubiertas de nieve, yace una pequeña ciudad llena de colores y luces (que contrasta por oposición dramática con la estética del Pueblo de Halloween). Inicia entonces la secuencia de la canción ¿Qué es esto? En la que Jack a la vez que explora juguetona y ávidamente el lugar, lo compara con su mundo, lo interroga y describe la extrañeza que le comporta y las sensaciones que le suscita en frases como:



*Todos están contentos ¿perdí el entendimiento? [...]*

*En mis huesos siento el calor que proviene desde dentro...*

*Corríjanme si me equivoco esto luce divertido esto luce divertido!! ¿o pudo ser que se cumplió mi deseo?...]*

*Las imágenes, los sonidos, inundan mis ojos, mis oídos*

*Jamás me había sentido tan bien*

*El lugar vacío dentro de mí se está llenando,*

*simplemente no puedo renunciar*

*Lo quiero, lo quiero todo, que sea mío...*



---

<sup>24</sup> En el DVD adjunto ver dentro de "El extraño mundo de Jack": "Hallazgo"



Así se esboza la idea que desencadenará la aventura errada de Jack, pues intenta llenar su vacío con la "posesión" de un lugar. La secuencia termina cuando tras preguntarse cómo se llama el lugar, Jack literalmente se choca con una barra de colores blanco y rojo, como las de caramelo, que sostiene el nombre Pueblo de Navidad. La cámara cambia de foco y muestra desde un plano general una gran y hermosa casa iluminada con bombillos navideños; a su izquierda se abre una puerta que da frente a una montaña blanca de nieve, y en la luz que se proyecta sobre la misma vemos una silueta redondeada y escuchamos un ohjojojo, que los espectadores fácilmente pueden dilucidar corresponde a Santa Claus (quizás sea pertinente sugerir que observar únicamente la sombra, puede anticipar la idea obsesiva de Jack por encarnar dicha posición aunque ni conozca ni comprenda bien cual es el sentido de la navidad; en otras palabras, esa figura que posteriormente querrá suplantar, siempre le resultará misteriosa y no alcanzará a comprender su significación); volvemos a un plano del rostro de Jack quien abraza con sus huesudas manos la columna con apariencia de barrita de caramelo, para observarle rascándose la barbilla con gesto entre curioso y de sospecha.

#### 5.3.4. Intentar darle sentido a lo encontrado<sup>25</sup>

De regreso al Pueblo del Halloween, en donde todos están angustiados por la desaparición de Jack, éste desciende de un trineo que remolca una gran bolsa que contiene lo que sospechamos son objetos recolectados en el Pueblo de Navidad;

---

<sup>25</sup> En el DVD adjunto ver dentro de "El extraño mundo de Jack": "Intenta darle sentido a lo encontrado".

con ello las imágenes nos dicen que ha traído consigo “algo” de su experiencia en ese nuevo mundo, objetos a través de los cuales intentará descifrar un sentido que no logra aprehender, quizá por ser totalmente ajeno a sí, o radicalmente opuesto a quien ha sido hasta entonces. Tras contarles a los habitantes del Pueblo de Halloween sobre el Pueblo de Navidad, se acerca a la cámara y apesadumbrado habla para sí mismo: “Pero ellos no entienden en realidad, el sentimiento tan especial, en la tierra de la navidad”; esta frase encierra la poderosa afirmación que reclama la experiencia encarnada, pues deja ver que sencillamente hay cosas que no pueden transmitirse a través de las palabras, sino que es necesario vivenciarlas.



En otra escena la cámara nos lleva en ascenso, con una toma desde abajo, hasta la torre que culmina en el hogar de Jack (en el Pueblo de Halloween las estructuras de las casas, en su mayoría en la parte alta al final de torres, son de estructura desalineada y parecieran desafiar la gravedad) en medio de una noche adornada por media luna y con el aullido de un lobo de fondo que se escucha. Por corte simple entramos al interior en donde la cámara nos va a cercando a un Jack que, cubierto con una cobija y con gorrito de dormir, tiene la chimenea encendida de fondo mientras hojea y descarta libros acerca de la navidad; con su entrecejo nos muestra gestos de escepticismo pero luego abre grandemente los ojos y la cámara nos muestra lo que él observa a su alrededor: Indumentaria de navidad repartida por toda su casa (al estilo macabro de Halloween, como por ejemplo, luces de colores en forma de telaraña). Luego, le vemos en plano medio, de perfil, rascándose la sien con una falange y dice: “Debe haber una manera lógica de explicar esto de la navidad”; parece tener una idea, busca un libro en cuya cubierta aparece el título “Método científico” y empieza a leerlo. Esta referencia

directa del método científico para descifrar el significado de la navidad, que conducirá a la realización de experimentos instrumentales e inútiles, podría ser el anticipo de una sugerencia irónica a la precariedad de la ciencia positivista para elucidar el sentido de algunas cosas que escapan a razonamientos clásicos prescritos; más adelante será reforzada esta idea, con lo que podríamos leer que los procedimientos científicos se quedan cortos para explicar y darle sentido a algunos espacios y acontecimientos, en los cuales es preciso que sobrevenga *la experiencia*.

Tras pedirle prestado algún equipo al doctor Finkelstein, Jack regresa a su casa. Se dirige a una mesa, abre el maletín que trae y despliega el equipo: Recipientes transparentes de laboratorio, un microscopio monocular (éste objeto podría ayudarnos a deducir el momento histórico en el que se ambienta este mundo fantástico: finales de los años cincuenta y principios de los años sesenta del siglo XX; al dejar el mundo de las festividades e ir al de los humanos, el urbanismo y el mobiliario de las casas, así como las costumbres que se reflejan en la forma de expresión de los niños y los adultos, nos hacen pensar en Norteamérica), una lupa y tubos de ensayos. Acto seguido se da a tarea de una serie de experimentos fallidos: La cereza del ramillete navideño se rompe al intentar acercarla más al microscopio, la barrita de caramelo pierde sus propiedades al introducirla en un recipiente humeante, la silueta del cristal de hielo que recorta termina siendo una araña con telaraña, al realizar una disección al vientre del osito de peluche sólo sale algodón; sólo cuando una bola del árbol emite luz verde al ser sumergida en un recipiente, Jack en gesto pensativo dice: "Reacción interesante" para luego llevarse las manos a la cabeza y claramente enfadado preguntar: "¿pero qué significa?"



En el prelude de una canción, los habitantes del Pueblo de Halloween manifiestan que se han dado cuenta que algo pasa con Jack; la mirada de Sally nos hace verle desde abajo a través de los ventanales caminando de un lado al otro, con gesto pensativo y las manos enlazadas tras su espalda. Le vemos en un plano medio al interior de su casa, en la misma postura mientras se rasca la cabeza y continúa la canción que da cuenta de sus ideas obsesivas en torno a la navidad: "*La navidad me da vueltas en el cráneo. ¿Me dejará en paz? No lo sé*". Se acerca a una mesa en donde tiene una estructura hecha de las tarjetas que los niños le escriben a Santa Claus, toma una para mirarla de cerca y terminar la estructura: "*Hay tantas cosas que no logro descifrar/ Y cuando por fin creo que lo tengo/ Se me escurre por entre los dedos*". Sentado en una silla de largo espaldar que tiene la ventana de fondo y la tenue luz de una lámpara, se mira las falanges de su mano y mientras la estructura se derrumba gira para pronunciar con gesto siniestro y arrasar las cartas del escritorio, gesto a través del cual deja ver la expresión agresiva de su frustración "*Como copo de nieve en mano de fuego*". Se empuja del escritorio y vemos que la silla tenía rueditas. Por corte simple pasamos a una toma circular continua de los objetos de navidad esparcidos por toda la casa, que intenta simular el punto de vista de Jack; la cámara flotante nos sitúa entonces de modo que creamos que somos él, pues podemos ver lo que el ve y la forma en que lo ve, al recorrer el espacio sin restricciones al movimiento.

*Algo se me escapa, mi mente no lo atrapa  
Como un recuerdo del pasado lejano  
Aparece un instante, se desvanece en un flash  
¿qué significa? ¿qué significa?  
[...]*



Cambia el tono en su voz para resignado expresar cómo los objetos remiten a algo que está más allá, idea que indica la necesidad de ver lo que subyace tras los fenómenos

*Me vuelve loco pero me encantan  
Cosas sencillas, nada más  
Pero una puerta oculta algo detrás  
Aunque yo no tengo la llave*



Esto lo ha dicho mientras tomaba una pequeña muñeca en su mano y la ponía a la altura de su rostro, como si fuera una interlocutora. Su expresión se hace siniestra luego, en un primer plano del rostro que intercambia tomas con su punto de vista en el que la bate con fuerza y termina preguntándose *"No logro captar la clave ¿qué significa? ¿qué significa?"*. Una luz lateral amarilla, que proviene desde la claridad de la mañana desde afuera, crea sombras en su rostro mientras hojea un libro, que luego cierra a la vez que dice: *"He leído estos libros de navidad tantas veces! / Me sé las historias y me sé las rimas / Se me los villancicos todos de memoria"*. Tras descender por una escalerilla, le vemos en plano completo y perturbado se deja caer; luego se va incorporando aun sin comprender *"Mi cráneo está tan lleno que me desborda / Y por más que leo algo anda mal / No logro la cuestión solucionar"*. Zero jugueteón y alegre le entrega a Jack un cuadro con un dibujo de él como Rey de la calabaza que contempla de cerca *"O quizás no sea tan profunda como me han hecho pensar / ¿me estoy esforzando mucho?"*.

La cámara nos muestra como ve Jack el cuadro y por un efecto especial captamos como éste superpone a su representación, imaginariamente, un traje de Santa Claus. Este juego de transparencias imaginarias sugiere cómo la mirada es

totalmente subjetiva, y que lo que cambia es la forma de mirar: *"Por supuesto, ¡estaba tan cerca, que no lo ví! ¡Tenía la respuesta ante mí! ¡en frente de mí!"*. Se levanta de la escalera y desde un plano general de arriba le vemos empezar a moverse por toda la habitación (percibimos entonces que la escalerilla estaba adosada a una biblioteca circular, y que en el centro está el árbol de navidad) *"Es simple, es muy clara/ Como música que flota en el aire/ Invisible, más te invade"*. Jack se abalanza sobre el árbol de navidad y vemos abrazarle en primer plano; luego en plano de cuerpo completo vemos que empieza a bailar llevando al árbol de un lado a otro hasta que empieza a retirarle las luces de colores

*Sólo porque no lo veo*

*No quiere decir que no lo creo*

*Creo que esto de la navidad, no es tan confuso en realidad*

*¿Por qué sólo se divierten ellos?*

En un nivel bajo que enfoca el piso y a Zero, vemos y escuchamos bolas del árbol de navidad caer al suelo y quebrarse, anticipo quizá del desastre en la búsqueda errada del sentido, al desviarse en Jack querer hacerse poseedor de algo que le resulta ajeno *"Bebería pertenecerle a cualquiera"*; seguidamente con expresión atemorizante, termina de envolver las luces a manera de lazo y se sube a la escalerilla desde donde salta para caer deslizándose por el suelo en sus rodillas *"No a cualquiera de hecho, sino a mí/ Yo podría hacer mi arbolito de navidad/ Y no hay razón que pueda encontrar a que no pueda tener el tiempo de Navidad"*. La cámara cambia de ángulo y vemos frente a Jack una silla para electrocutar, sobre la cual con un movimiento firme lanza la extensión de luces de colores. Procede a bajar la palanca para encenderlas y éstas empiezan a estallar mientras Jack se gira y acerca su rostro a la cámara que está detrás suyo en un nivel bajo y carcajea un

jijiji final *"Y apuesto a que podría mejorarla también/ Y eso es exactamente lo que haré"*. La cámara se ubica afuera de la ventana la casa de Jack, quien sale y grita con voz imponente y con brazos que se extienden ampliamente: *"Eureka! Este año la navidad será nuestra!"*

### 5.3.5. La nueva aventura

Todos en el Pueblo de Halloween empiezan a preparar la navidad según tareas específicas que a cada uno le ha confiado Jack; sin embargo ellos pretenden hacer una navidad horrible, en lugar de llenarla de risa y alegría tal como dice querer Jack, pues es lo que saben hacer.

La noche de navidad, en medio de la plaza Jack se eleva desde la posición de acostado y con eje de rotación en sus pies, del ataúd que le sirve como trineo y es aplaudido por todos; el alcalde (cuya figura es bastante simpática: pequeño y regordete, su cabeza tiene dos caras que giran según su estado de ánimo, una de ellas es sonriente y colorida mientras que la otra en tonos grises tiene expresión de angustia; ellas nos muestran a un representante de "dos caras", que además carece de autonomía) sube a la plataforma en la que está el trineo y empieza a leer un discurso mientras el Rey de la Calabaza vestido en traje de Santa Claus, de perfil sonriente, altivo y de ojos cerrados disfruta el momento. La formula que Sally ha vertido en la fuente de aguas verdosas para crear niebla e intentar sabotear la noche, empieza a funcionar. Jack se sienta abatido conforme la niebla empieza a ascender y sostiene su cráneo mientras dice: "Ahí se van todas mis esperanzas,



mis preciados planes, mis gloriosos sueños”; entonces Zero con su nariz brillante le busca y le hace entender que se ofrece a guiar el trineo tirado por tres esqueletos de reno elaborados por el doctor Finkelstein. Emprenden vuelo y se observa el trineo en la silueta de la luna llena, alejándose mientras Jack proclama jojojo, inmediatamente seguido de un curioso jijjjjjji.



En el mundo de los hombres (cuya estética recuerda los años cincuenta del pasado siglo) empieza a formarse un caos con los regalos que va repartiendo Jack<sup>26</sup> pues éstos atacan a las personas; de los adultos nunca observamos los rostros, como si la cámara estuviese siempre ubicada en un nivel medio bajo, resaltando el punto de vista de los niños, a quienes sí vemos completos. Los ciudadanos informan a la policía y le empiezan a impedirle ingresar a los hogares; por radio se les advierte que un impostor intenta suplantar a Santa Claus, noticia que observan los habitantes del Pueblo de Halloween en una gran caldera y quienes se alegran al escuchar el anuncio de que la festividad está siendo sabotada, con lo que se hace evidente el error de lectura de éstos, por el marco de interpretación macabro con el que habitan en su Pueblo.

Con potentes reflectores y alarmas se despliega una fuerza militar empiezan a buscar e intentan bombardear el trineo; Jack malinterpreta esta situación mientras vuela por el cielo, pues cree que están celebrando y le están agradeciendo por su buena labor; una vez le observamos es capturado por la mira de un radar, vemos un proyectil ascender hasta colisionar el trineo y hacerlo pedazos que, desde un plano general, se elevan un poco e inmediatamente empieza a precipitarse.

---

<sup>26</sup> En el DVD adjunto ver dentro de "El extraño mundo de Jack": "Desastre"

### 5.3.6. Desastre y reflexión<sup>27</sup>



Jack cae sobre los brazos de una estatua de ángel en el cementerio de la tierra de los hombres; le vemos gracias a una toma circular descendente, movimiento que nos sumerge en una puesta en escena que nos deja ver los pedazos de los que se ha visto reducida la fracasada aventura de del protagonista. La escena es complementada por una sugestiva melodía, mientras se escucha que una patrulla policial anuncia: "Aunque parece que el impostor ha sido derribado, parece que este año la navidad tendrá que ser cancelada... sigue sin haber rastro del verdadero santa". Emotiva música de violines y cellos suena de fondo, Zero le pone a Jack su mandíbula y éste se levanta y empieza a cantar muy apesadumbrado, mientras la cámara nos intercala acercamientos de medio plano y rostro, y tomas generales circulares desde arriba que muestran a Jack y los pedazos del trineo esparcidos:

*¿qué he hecho?*

*¿Cómo pude estar tan ciego?*

*Todo está perdido*

*¿Dónde estaba yo?*

*Eché todo a perder, eché todo a perder*

*Todo salió mal*

Estas preguntas manifiestan un interés por reflexionar sobre la reciente experiencia, por evaluar las acciones propias en los hechos, lo que podríamos

---

<sup>27</sup> En el DVD adjunto ver dentro de "El extraño mundo de Jack": "Reflexividad"

traducir en una voluntad por asumir responsabilidades. La posición de la cámara cambia al nivel bajo para enfocar a un Jack que sigue lamentándose y moviendo sus huesudas manos, pero siempre lo hace en movimientos circulares continuos; después apreciamos una toma desde arriba que desciende rodeando la estatua que sostiene a Jack, quien con la última línea se recuesta vencido

*¿Qué he hecho? ¿Qué he hecho?*

*Encontraré una cueva profunda para esconderme*

*Me encontrarán en un millón de años*

*Solo polvo y una placa que dirá: "Aquí yace el pobre de Jack"*

Vemos un plano de su rostro invertido, en el que mantiene sus ojos cerrados la mayor parte del tiempo al decir: "*Pero nunca fue mi intención crear toda esta locura/ Nunca/ Y nadie comprendió realmente*"; tras lo cual su expresión cambia, se hace molesta y empieza a girar la cabeza con lo que dejamos de verle invertido "*¿cómo iban a poder?/ Que todo lo que yo quería*" y se incorpora rápidamente y con una cadencia musical sentenciosa, más que preguntar, esta segunda frase "*Era darles algo sensacional/ ¿por qué nunca nada sale como debería?*".

Salta sobre el libro que sostiene la estatua del ángel y en el que estaba recostado antes, pues con voz altiva canta mientras va poniéndose de pie con una luna plateada (y no amarilla, como la del pueblo de Halloween) de fondo; luego hace una flexión para impulsarse y saltar hasta caer sobre la nieve

*Bueno, que más da*

*Yo di todo lo mejor de mí*

*Y mi Dios, algo maravilloso probé*

*Y por un momento hasta toqué el cielo*

*Y por lo menos les dejé unas historia que pueden contar, sí*

Con gestos melancólicos y palabras en tono de voz suave evoca su pasado: *"Y por primera vez/ No recuerdo desde hace cuanto/ Me sentí como mi viejo yo de antaño"*. Su expresión



vuelve a cambiar y se hace siniestra. Entona la siguiente frase

igual a como lo ha hecho en el cementerio cuando expresaba su vacío, con la misma fuerza contundente *"Y yo Jack, el rey de la Calabaza"*

#### 5.3.7. Reencontrarse con quien se es

Piensa y mientras se rasga el traje de Santa Claus proclama vigoroso, con una carcajada *"Así es, yo soy el rey de la calabaza!!"*. En un plano general le vemos avanzar conquistando con su presencia el espacio; se sube a las bancas



e incluso es iluminado por una fuente amarillosa que semeja el fuego *"Ya quiero que llegue el próximo Halloween/ Porque tengo una ideas nuevas que los harán gritar, sin duda/ Y juro que de veras voy a usar todo mi poder"*. A través de estas frases vemos como Jack recobra gusto por el posicionamiento que ocupaba; en esa medida y dentro de la misma lógica del filme, todo el viaje como experiencia de descentración ha sido necesario y ha aportado una salida de sí, que le permite al protagonista volverse a pensar con entusiasmo recobrado.

Se detiene, vemos en un plano del rostro como gira la cabeza hacia atrás y en plano medio se acerca a Zero quien flota sosteniendo en su boca el gorro de Santa

Claus, el cual toma y se lo guarda en su traje de Rey de la Calabaza "Ay! Espero que aún haya tiempo/ De arreglar las cosas bien/ San atroz..."(desde un principio el malentendido cruza la relación de Jack frente a Santa Claus, de quien no se aprende bien su nombre; él lo lee desde sus referentes personales y no desde lo que ese otro es)

#### 5.3.8. Asumir el error



Jack rescata a Santa Claus quien corría peligro y le pide disculpas diciéndole: "Me temo que hice un gran desastre de su festividad".

En un plano medio, observamos bajo una luz azulada como Santa Claus enfadado le regaña (desde un claro lugar de autoridad, a un Jack que no se opone sino que escucha) pidiéndole que la próxima vez que intente hacer suya la festividad de alguien más, la escuche a ella (señala a Sally) quién es la "única que tiene sentido en este manicomio". Jack consternado le dice que espera que aun haya tiempo y Santa responde: "¿Para arreglar la navidad? ¡Claro que hay!! Yo soy Santa Claus!" tras lo cual se aprieta la nariz y le vemos desde abajo, salir volando con sonido de cascabeles de fondo, y dejar una estela de estrellitas flotando por donde pasó.

En plano de medio cuerpo Sally emerge de la oscuridad y tocando por detrás el brazo de Jack le dice: "él arreglará las cosas, él sabrá como hacer", refiriéndose a Santa. La cámara cambia para enfocar a Jack desde donde provino Sally y vemos su rostro al preguntarle: ¿Cómo llegaste aquí abajo?; la cámara hace un acercamiento de las manos de Sally que inseguras, se acarician (así la identificación por las vivencias de los personales se logra a través del lenguaje



corporal) y ella intenta responder que estaba tratando de... la cámara nos muestra su rostro que duda y luego el de Jack que se le adelanta "¿Ayudarme?". Sally se gira y le da la espalda a Jack, quien le toca el hombro para atraer de nuevo su mirada y le dice tiernamente y un poco sorprendido: "Sally, no lo puedo creer... no me había dado cuenta de que tu..."; en ese momento ambos son interrumpidos por una potente luz de reflector que los incomoda. El espectador que entró en el juego inferencial, llena con suposiciones que parten de sus referentes personales, todas las frases a medio decir, todos los gestos cortados por el cambio de planos, y también las acciones inconclusas de los personajes, que completa desde sus propios deseos; de esta forma se va volviendo constructor del texto que es el filme, y articula su propia historia a dicha narración.

La radio en el mundo de los hombres anuncia que la navidad se ha salvado, y los habitantes del Pueblo de Halloween se ponen contentos al ver que Jack regresa y está bien<sup>28</sup>, pues le creían muerto. Jack, asciende una escalera y mirando a la plaza les dice a todos: "Es grandioso estar en casa".Cambiamos aun plano general del cielo y ellos ven pasar la silueta del trineo de Santa por la luna, quien les desea feliz navidad y les regala una nevada; ellos empiezan a cantar sobre la melodía de ¿Qué es esto? (canción que le hemos escuchado a Jack cuando llega al pueblo de Navidad), pero para referirse a la nieve. Al ver a la nueva acompañante que se ha creado el doctor Finkelstein similar a sí mismo ,Jack se queda pensativo (el doctor había creado a Sally, pero su conducta inquieta le impedía subyugarla como quería; de modo que su nueva pareja es en la literalidad de la imagen, una versión de sí mismo con rasgos femeninos, idea que se corresponde con la mitología del origen del hombre y la mujer para la tradición judeo-cristiana). En cambio de escenas por



---

<sup>28</sup> Ver en el DVD adjunto dentro de "El extraño mundo de Jack": "Reinventarse"

transparencia de planos, vemos a Sally ascendiendo por la colina espiralada ahora cubierta de nieve; ella se sienta y empieza a



quitarle los pétalos a una flor hasta que escuchamos a Jack cantarle: *"Mi más querida amiga..."*. Se observan las huellas de los pasos de ambos en la nieve cuando pasamos a ver un plano desde arriba de Jack, quien en la base de la montaña le canta *"Si no te molesta/ Quisiera acompañarte a tu lado"*. Vemos el rostro de Sally alegre y luego un plano general que los enfoca a ambos personajes con la luna de atrás *"Donde podamos mirar las estrellas"* y empiezan a cantar a dos voces, con la cámara ubicada tras de ella para mostrarnos como ve a Jack subir, y tras de Jack quien la ve a ella en la cima *"Y sentarnos juntos ahora y para siempre"*. Volvemos al plano frontal que muestra ambos personajes de perfil, en la colina y con la luna de fondo, mientras Jack termina de subir y le extiende las manos *"Todos lo pueden ver"*, y en un primer plano de los perfiles de los rostros se dicen: *"Estamos simplemente destinados a estar juntos"*. La cámara nos aleja a plano general para verlos abrazarse y besarse. Zero aparece en el lado inferior derecho de la pantalla y emprende un vuelo que lleva a la cámara a seguirle hacia el cielo; una estrella brilla y empezamos a ver los créditos que indican que la película ha terminado, cierre que refuerza la idea de una destinación amorosa, en la que se cifra en últimas la felicidad, modo que recuerda las Novelas de formación del siglo XIX y que salva todas las posibles complicaciones futuras al modo de los cuentos de hadas.



#### 5.4. ANÁLISIS DE "EL EXTRAÑO MUNDO DE JACK" COMO *BILDUNGSFILM*

En "El extraño mundo de Jack" encuentro elementos que, descritos desde la teoría literaria, están presentes en diferentes períodos de la evolución de las novelas de formación. Ello no quiere decir que pretenda reducirla como literatura cifrada en un sistema semiótico particular, ni desconocer que la antecede una historia característica al género cinematográfico; aspiro más bien a comprenderla en el marco de la *narrativa* y considerarla como *superestructura*<sup>29</sup>, para poder abrir su análisis a relaciones *metatextuales*<sup>30</sup> e *hipertextuales*<sup>31</sup>, desde una pregunta por el ser humano en sus modos particulares de formarse, que es lo que me orienta.

El film puede situarse tras la evolución que tuvo el arte de la novela, al empezar a preocuparse por el análisis "de las situaciones que iluminan los principales aspectos de la condición humana" (Kundera, 2005, p. 81); su protagonista está inmerso en una situación existencial que le comporta una insatisfacción en su ser a causa de la rutina. Su posicionamiento como Rey de la Calabaza define no sólo lo que hace, sino también quien es, y al ser la figura principal en el Pueblo de Halloween referente que todos admiran, sospecha ninguno comprendería ese vacío que le incita a buscar algo más allá.

---

<sup>29</sup> Independiente del contenido de un texto, el esquema abstracto o estructura global que lo caracteriza y al cual se adapta, es concebida por Teun van Dijk como *superestructura*. Así, las mismas superestructuras –esquemas– se pueden manifestar en diferentes sistemas semióticos – texto, film, etc.–. (1978. En: Contursi y Ferro, 2000, p. 30).

<sup>30</sup> Por *metatextualidad* se entiende la relación crítica entre un texto y otro, tanto si el texto comentado se cita de forma explícita como si se evoca de manera tácita (Gérard Genette, 1982. En: Satm, 2001, p. 241).

<sup>31</sup> La *hipertextualidad* hace referencia a la relación en que un texto transforma, modifica, elabora o amplía un texto anterior (Gérard Genette, 1982. En: Satm, 2001, p. 241)..

La situación en la que se encuentra Jack podría ser vista como una crisis que sobrevino tras alcanzar un lugar, lo que nos invita a pensar que la acepción de Wieland para concebir el “desarrollo humano desde un idealismo juvenil e iluso hacia la madurez sobria y práctica [...] camino [que] puede complicarse en el final por diferentes grados de escepticismo y resignación.” (Batjín, 1982, p. 213) aporta elementos pero no es suficiente. La conquista al asumir un posicionamiento no garantiza a perpetuidad un estado de plenitud al ser, puesto que “...se encuentra inmerso en el juego permanente de pérdida y ganancia de identidad” (Runge, 2003, p. 226). Jack no cede a las prescripciones impuestas por su posición, como permanecer en un lugar estático dada su condición de autoridad; una cierta libertad le permite persistir en la voluntad de autorrealización, y sólo llegamos a encontrar eco a esto en las novelas de formación del siglo XX, en las cuales la carencia de ideales normativos asignados para siempre, llama al ser a inventarse a sí mismo (Pavel, 2003, p. 337).

El viaje que realiza Jack, aunque en el tiempo de la historia y de la película sea breve, es reforzado estéticamente en el filme gracias a planos secuencias cargados de imágenes contrastantes y llamativas. La caída en el vacío ilustra la impotencia y desorientación del protagonista, trayecto que le prepara para un mundo nuevo, radicalmente opuesto a todo lo que hasta ahora ha conocido. Tanto llega a obsesionarle este lugar que visita, que a pesar de que no logra comprender realmente la idea que de él guarda, vislumbra que ocupar la posición de ese otro – quien no es– y asumir lo que a éste le corresponde, llenará su insatisfacción. Claramente incapaz de hacerse cargo responsablemente de sí mismo, en su preocupación egocéntrica envuelve a todos los habitantes de Halloween, quienes responden sin oponer resistencia (para ilustrar su carácter heterónimo es genial, por ejemplo, la frase en la que el alcalde con su rostro de angustia dice: “Jack, por

favor. Solo soy un funcionario electo. Yo solo no puedo decidir”), a los pedidos para preparar la Navidad desde sus propios referentes (es así como elaboran regalos macabros que terminan por atemorizar más que alegrar a los niños); esto permite anticipar lo desastroso que será el intento de Jack por suplantar a Santa Claus, es decir, por asumir un lugar que no le corresponde, por intentar ser quien no es. Herman Hesse en *Demian* ha advertido al respecto:

“La misión verdadera de cada uno era llegar a sí mismo. Se podía llegar a poeta o loco [...] Lo que importaba era encontrar sus propio destino, no un destino cualquiera, y vivirlo por completo. Todo lo demás eran medianías, un intento de evasión, de buscar refugio en el ideal de la masa; era amoldarse; era miedo ante la propia individualidad”

Más que miedo, al principio Jack enfrenta el tedio ante su propia individualidad. Lo valeroso de éste personaje es que se da a la búsqueda de lo desconocido, por negarse a permanecer conforme; su duda existencial le avoca al movimiento, y en esa descentración de sí se hace posible la experiencia, aunque ésta implique derrota:

“El sujeto de la experiencia es un yo débil. Se define más por su vulnerabilidad que por su poderío”. La experiencia verdadera implica exposición, ponerse en juego a sí mismo: Lo que ve, lo que siente, lo que hace. La experiencia es verdadera cuando algo es de verdad, como amar, leer, viajar de verdad (Larrosa, 2006, seminario).

El error consecuencia de un hallazgo que no comprende realmente, resulta formativo en tanto posibilita la realización de un proyecto cuyo fracaso, le revelará

una fuerza renovada que surge de su interior y le llevará a identificarse en la posición subjetiva que antes se le hacía insoportable. Si bien tras observar el desastre que ha causado, en un primer momento Jack piensa en alienarse; reconocer que su ser ha sido cruzado por la experiencia, sin revestirla de vergüenza o arrepentimiento, le hace recobrar la fuerza vital que aporta el exponerse, ponerse en juego a sí mismo. Tal ejercicio de reflexividad, de introspección, abordada explícitamente bajo la forma de diálogo consigo mismo, es consecuencia de la ruptura que realizó la novela del siglo XX frente al confinamiento en sus antecesoras, de los seres a la prisión del medio; lo que creó una escisión entre la realidad –algo misterioso y profundamente inquietante– y el individuo, quien liberado de preocupaciones normativas, es concebido en adelante como lugar de actividad sensorial y lingüística imparable.

La herencia de la *bildungsroman* clásica en “El extraño mundo de Jack” la recogemos al final de la película. Durante el film hemos visto como “El alma, que sólo toma apoyo sobre sí misma, lleva en sí la nostalgia de un ideal que permanece oscuro en lo que aporta de positivo, aunque sepa sin equívoco lo que rechaza. Aspira a vivir no en la contemplación sino en la acción, ejerciendo una influencia sobre la realidad; pero la humanidad (disposición de espíritu fundamental de este tipo de estructuración) exige equilibrio entre la acción –voluntad de intervenir eficazmente en el mundo– y la contemplación –aptitud receptora con respecto al mundo–” (Lukacs, 1971, p. 146). Esta capacidad de escucha sólo podrá adquirirla el protagonista hacia el final. Sally, quien ocupa un arquetipo de visionaria, lugar que reivindica la condición femenina, tuvo una premonición que anticipaba el desenlace tortuoso de la aventura de Jack, e intentó comunicárselo sin que le prestara atención; la intervención de un tercero que ocupa una posición de autoridad y ante quien el Rey de la Calabaza se siente en

deuda –remisión a el Otro simbólico–, fue necesaria para que el protagonista se hiciera receptivo a éste personaje femenino, testigo silencioso y a la sombra (sentido metafórico que como he señalado, es abordado en las imágenes movimiento a través del juego de luz y penumbra en el que oscila Sally). Así el acceso último del héroe a una felicidad que yace también en el descubrimiento torpe y tardío de la pareja conveniente (Pavel, 2003, p. 286), cierra el éxito de la película al modo de las novelas de formación del siglo XIX, a pesar de haber iniciado como un relato que parecía responder a la insatisfacción de los protagonistas en las novelas del siglo XX.

Como tentativa de síntesis y si pensáramos en términos de una narrativa de la formación, veríamos que en esta producción cinematográfica, “Lo que condiciona el tipo de hombres y la estructura de la intriga, es la necesidad formal que la reconciliación entre la interioridad y el mundo sea problemática y por lo tanto posible, que estemos obligados a buscarla al precio de difíciles combates y de penosas andanzas, pero que estemos, no obstante, en condiciones de alcanzarla” (Lukacs, 1971, p. 143).

Hasta ahora analicé “El extraño mundo de Jack” como *hecho fílmico*, concepto que alude “[...] a un discurso localizable, a un texto; no al objeto fílmico físico contenido en una lata sino, más bien, al texto significativo” (Metz, en: Stam y otros, 1999, p. 53). Como *hecho cinematográfico* que también es, y aunque desconozca específicamente los condicionantes que le impuso la institución cinemática a sus realizadores, no puedo dejar de mencionar una inquietud que rodea tanto las condiciones prefílmicas –infraestructura económica, sistema de estudios, tecnología– como posfílmicas –distribución, exhibición e impacto social o

político de la película– y cuyo estudio crítico enriquecería la comprensión de la influencia del poder sobre ésta producción particular de la cultura de masas, pues “... todo aumento cultural –sea cual fuere el proyecto ideológico que lo determina– produce resultados que, en dialéctica con circunstancias dadas, va mucho más allá de las previsiones de los estrategas o de los estudiosos de la comunicación” (Eco, 2003, p. 21).

#### 5.5. LA METÁFORA DEL VIAJE COMO EXPERIENCIA FORMATIVA, EN “EL EXTRAÑO MUNDO DE JACK”

Esta película abre la posibilidad de entender el viaje de formación en un sentido amplio. No se circunscribe a la etapa de la vida en la que habitualmente eran tenidos como formativos los viajes –adolescencia o juventud–, lo que concluía en el arribo a la madurez. Por el contrario, hace tambalear esta premisa al mostrarnos la crisis vital de un personaje ya posicionado; con lo que nos induce a pensar en la formación como proceso inmanente a lo largo de toda la vida. Runge, desde una mirada pedagógica a la Hermenéutica del sujeto de Michel Foucault, dice acerca del “modelo helenístico del cuidado y la preocupación por uno mismo [que] está articulado en torno a la autofinalidad en sí” (Runge, 2003, p. 225):

“La idea de autoformación desde una perspectiva del cuidado de sí presupone entonces el devenir algo; abarca, por tanto, técnicas de autocambio y momentos de “de-formación” (Zifras, 1999), de dejar de ser. Con lo anterior se pone de manifiesto una visión del hombre en donde éste es visto como ser que no puede llegar a un estado de plenitud como



momento de identidad consigo mismo<sup>32</sup>. Según el modelo helenístico, el hombre no es, ni permanece siendo el mismo. El ser humano se encuentra inmerso en el juego permanente de pérdida y ganancia de identidad [...]” (Runge, 2003, p. 226).

Pero insisto, el filme no sólo amplía la noción de formación, sino también la de viaje. Creo que gran parte de su valor reside en que muestra eso que sucede más allá del viaje mismo, es decir, aborda las transformaciones que sufre el protagonista a partir de su experiencia. En ese sentido podemos verle partir de un deseo de ir más allá, e intentar darle un significado a lo que alcanza a conocer; que al incluir la posibilidad de mal interpretación que cruza lo humano, nos permite ser testigos del aprendizaje que tiene lugar tras reconocer la responsabilidad individual en el actuar errático.

En esa línea de ideas, una pieza clave en la interpretación al viaje de formación que tiene lugar en “El extraño mundo de Jack”, radica en la voluntad de movimiento, pues de allí derivan las transformaciones en la subjetividad del viajero. El movimiento del sujeto de la voluntad, que quiere pero no sabe lo que quiere, que no puede anticipar lo que quiere; se ve traducida en el filme como una insatisfacción en el ser, que sin ser acallada, se convierte efectivamente en causa que anima a emprender una búsqueda hacia lo desconocido. El intento frenético por desentrañar el significado de lo que se halla, y la nueva aventura cuyo fracaso inminente se asienta en adoptar un sentido ajeno, ilustran el movimiento del sujeto del poder, cuyo imperativo y automatismo del hacer terminan entorpeciendo. Se precisa entonces de la condición reflexiva, movimiento de un

---

<sup>32</sup> De la nota al pie del autor, traigo a colación el último fragmento: “[...] En otras palabras, formarse quiere decir *de-formarse* constantemente, un permanente dejar de ser para devenir otro”.

sujeto que resuelve la experiencia en saber, y que hace que el ser devenga reconstruido para asumir, ahora desde la elección, su posicionamiento.

“la reflexión novelesca [y diríamos aquí, fílmica...es...] ferozmente independiente de todo sistema de ideas preconcebidas; no juzga; no proclama verdades; se interroga, se sorprende, sondea; adquiere las más diversas formas: metafórica, irónica, hipotética, hiperbólica, aforística, cómica, provocadora, fantasiosa; y sobre todo: jamás abandona el círculo mágico de la vida de los personajes; se nutre y se justifica por la vida de los personajes” (Kundera, 2005, p. 90)

Al personaje que es Jack entonces, o más bien a sus realizadores, podríamos interrogarles por la linealidad del viaje en un retorno hacia la esencia recobrada con entusiasmo renovado, o por el éxito definitivo que cierra tradicionalmente el relato, que había comenzado con tintes de narrativa desgarrada.

Desde una perspectiva más crítica, podríamos ver de manera esquemática los momentos que componen la metáfora del viaje de formación en “El extraño mundo de Jack”, que serían:

- La insatisfacción inicial que invita a un movimiento, una búsqueda.
- Ir en busca de un algo, más allá.
- Regresar.
- Intentar descifrar el significado de lo hallado.
- Darse a la aventura de encarnar una identidad ajena: Dejar de ser.
- Reflexionar sobre el error, es decir, darle sentido a la experiencia.
- Elegir (implica saber y comporta una pérdida) posicionamiento.

## 6. JIM Y EL MELOCOTÓN GIGANTE

### 6.1. FICHA TÉCNICA

Título original: ***James and the Giant Peach***

Título en español: ***Jim y el melocotón gigante***

Dirección: Henry Selik

Producción: Dense Di Novi y Tim Burton

Guión de: Karey Kirkpatrick, Jonathan Roberts y Steve Bloom; basado en el libro de Roald Dahl

Música, y canciones originales: Randy Newman

Voces originales: Simon Callow, Richard Dreyfuss, Jane Leeves, Joanna Lumley, Miriam Margolyes

Fecha de estreno: Abril 12, 1996

Duración: 76 minutos

Clasificación: Público general **PG**

Géneros: Animación, Aventura, Fantasía, Drama, Familiar, Musical



### 6.2. EL FILME DE ANIMACIÓN: "JAMES Y EL MELOCOTÓN GIGANTE"

Basada en un libro de Roald Dahl publicado en 1961, "Jim y el melocotón gigante" tomó más de tres años de realización. Sus animadores explican en las adiciones a la edición especial en DVD, que con cada pequeño movimiento de los muñecos hacían una toma de cuadro, hasta que al completar veinticuatro cuadros

lograban un segundo de la película; de esta forma, lograr un minuto de filmación tomaba una semana entera de trabajo.

Además de la animación en *stop motion*, esta película contiene escenas grabadas con personas humanas. La introducción, el planteamiento del conflicto y el desenlace son actuados, particularidad que encierra una diferenciación conceptual para desarrollar los personajes. Mientras los actores encarnan rasgos de bondad o maldad exageradas a tal punto que pueden resultar inverosímiles, la caracterización de los bichos animados es descrestante; tanto la imagen de cada uno de ellos, como la representación de su subjetividad, denotan arduo análisis en la puesta en escena de unas intenciones comunicativas específicas. Un ejemplo de este contraste lo proveen las figuras parentales de James: Su padre y su madre – actores de carne y hueso– son piezas congruentes de un hogar maravilloso, tan idílico que resulta difícil de creer; después de perderlos y embarcado en su aventura, él encontrará en cuatro de los bichos que le acompañan, la disociación entre el ser y la función ideal parental, efecto tan sutilmente logrado que alcanza a pasar inadvertido (El Saltamontes, el Ciempiés, la Cucarrona y la Araña son definidos a partir de un exclusivo rasgo definitorio: Padre, hombre, madre y mujer, respectivamente; cabría entonces una pregunta por la disociación de tales roles y funciones). Los espacios de las secuencias actuadas igualmente pueden diferenciarse por su estética. Mientras las formas suaves del hogar maravilloso tienen colores pasteles; la casa en la colina, propiedad de las malvadas tías, es de apariencia desgastada en escala de grises y café; y Nueva York es colorida aunque esté de noche. En ésta última locación, el urbanismo y vestuario de sus habitantes aportan referentes históricos para enmarcar el relato a medidados del siglo XX, época en la que aún La Gran Manzana era vista como lugar en el que los sueños se hacían realidad.

En este filme la estructura de cuento de hadas está presente de principio a fin. Ciertos acontecimientos en la narración no guardan un sustrato lógico coherente o explícito, sin que dicha irrupción interfiera en la comprensión del espectador, quien ha sellado el pacto ficcional bajo las condiciones del relato fantástico. Sumado a esto, la lucha entre el bien y el mal en una perspectiva moralizante –crítica a la industria productora Disney, la cual apoyó este proyecto cinematográfico–, tampoco resiste a la tentación de un final feliz para todos “los buenos”, y en el que terminen pagando todos “los malos”. Un narrador introduce la historia en discurso no diegético, y aunque el cierre comienza del mismo modo, su aparición en el cuadro sorprende a los espectadores, a quienes se dirige a través de la gran pantalla para explicar desde la ficción, la razón de ser de la historia que acaban de ver y escuchar: El filme es la respuesta al deseo de James de compartir su historia con todos.

En cuanto a la música, ésta sirve para complementar los sucesos que trascurren y los espacios por los que el protagonista transita: La felicidad calma irá siempre acompañada por el sonido del mar y el canto de gaviotas como trasfondo; ritmos e instrumentos en cadencias marcadas, acompañarán los momentos difíciles; Nueva York y las alusiones a dicha ciudad, podrán identificarse por melodías que recuerdan los musicales de Broadway. También contribuye a crear atmósferas que envuelven al espectador en los estados emocionales del film, pues cómo le diría el Saltamontes a James: “La música es la voz del alma”; este mecanismo refuerza así la identificación con el pequeño héroe.

El tiempo del film como discurso es una hora y catorce minutos aproximadamente. La temporalidad al interior de la historia avanza, bien por saltos entre los cambios situacionales del protagonista, sin que sea posible determinar con exactitud el

período de tiempo transcurrido; o por los contrastes entre día y noche, identificables por las variaciones en la iluminación (de luces cálidas a frías) o por los astros (sol, luna y estrellas) como telón de fondo. El viaje en el que se ven envueltos los personajes y que tiene como vehículo el durazno gigante, es narrado en secuencias de animación *stop motion*, cambio que empieza hacia el minuto diecinueve y finaliza en el primer minuto después de una hora de película.

Al esquematizar los momentos estructurantes de la misma, se tienen:

#### Introducción

- Una vida maravillosa

#### Planteamiento del conflicto

- Un evento terrible
- Cambio de circunstancias

#### Desarrollo

- Mi nombre es James
- Un hombre misterioso
- Cosas maravillosas suceden
- Esa es la vida
- Durazno en movimiento
- Ataque del tiburón
- Un error de navegación
- Música del alma
- Una familia de amigos
- El temido rinoceronte

#### Desenlace

- Arribo a New York City
- Empoderamiento de James

- Felices por siempre jamás

### 6.3. VIAJE DE JAMES

Dado que mi interés es construir una metáfora al viaje como experiencia formativa, en la descripción del viaje de James no tendré en cuenta la linealidad estricta del filme, sino que agruparé bajo momentos determinantes, los acontecimientos que aportan a su composición. Bajo esta misma premisa intentaré sintetizar el sentido ciertas secuencias de acciones, e identificar las ideas relevantes dentro de las escenas dialogadas; pues profundizar en la lectura audiovisual de éste *hecho filmico*<sup>33</sup> con una mirada antropológica pedagógica, implica darle prioridad a lo que toca y transforma la subjetividad del protagonista. En este apartado, y dado que el DVD anexo ha sido editado por capítulos con pequeñas secuencias que resultan muy relevantes para la comprensión del viaje de James, apelaré con mayor vehemencia a una efectiva lectura audiovisual del filme. El texto escrito servirá más bien para enmarcar las escenas seleccionadas y proveer información adicional necesaria para su comprensión.



---

<sup>33</sup> "El *hecho filmico* hace referencia a un discurso localizable, a un texto; no al objeto fílmico físico contenido en una lata sino, más bien, al texto significativo" (Metz, en: Stam y otros, 1999, p. 53).

### 6.3.1. James<sup>34</sup>

Si bien el viaje de James es narrado en las secuencias en *stop motion*, ciertas escenas que lo anteceden y que son actuadas por actores reales, resultan determinantes en el desarrollo del mismo. Tal es el caso de la ambientación inicial del hogar



de James. El filme comienza con la introducción de un niño de carne y hueso quien vive con unos padres amorosos, en un hogar acogedor junto al mar en el que está permitido desear. Más adelante veremos como algunos consejos o enseñanzas de sus padres durante este tiempo, le resultarán claves para enfrentar situaciones problemáticas durante su viaje. Las siguientes palabras del narrador, resumen este tiempo idílico: "Era una vida maravillosa. Se tenía el uno al otro y tenían sus sueños."

Sin embargo, un punto de giro dramático cambia las circunstancias de vida de James: Su padre y su madre son devorados por un Rinoceronte gigante que nunca nos muestra la cámara; conocemos este hecho porque es simplemente relatado por el narrador mientras, la situación climática ilustra una tormenta con rayos que oculta el apacible cielo anterior; dicho cambio sirve para enfatizar la tragedia que sobrevendrá para James, quien pasará a vivir con sus tías.

Las circunstancias en las que éste niño vive con sus crueles tías Esponja y Erizo, cuyas cualidades más sobresalientes son la avaricia y la codicia, le hacen "desgraciado" pues "no está permitido soñar, sólo trabajar". Tal como señale anteriormente, la estética y paleta de colores de este espacio, con formas

---

<sup>34</sup> Ver en el DVD adjunto, dentro de "James y el melocotón gigante": "Cambio de circunstancias".



agrietadas grises y ocres, contrasta con el hogar amoroso inicial de formas suaves y colores pasteles, que además es complementado sonoramente con canto de gaviotas. Durante varias secuencias vemos como James es abocado a realizar incansablemente numerosos trabajos domésticos, sin recibir ningún tipo de compensación material o de cariño; tampoco le es permitido jugar con otros niños de su edad, e inferimos que asistir a la escuela también le está vedado.

### 6.3.2. La insatisfacción de James<sup>35</sup>

Una mañana James intenta salvar la araña que le acompañará en viaje mítico, de ser aplastada por sus malévolas tías, sacándola fuera del jardín. Tras expresar: *"Vete tan lejos de este lugar como sea posible. Yo quisiera poder hacerlo"*, un



hombre misterioso, cuya voz es la misma del narrador, irrumpe en escena interrogándole qué que lo detiene. Por corte simple les vemos, en planos medios o de rostro de uno y otro, dialogando. Él misterioso personaje encierra un saber sobre James que va más allá de las circunstancias que lo atrapan en una situación de infelicidad, pues conocedor de cierta magia, le hace saber que no estaba destinado a esa condición y le provee una bolsa que contiene "la respuesta a todos [sus] problemas" (la noche anterior James había dibujado con lápices de colores su sueño, y había hecho un globo de papel; la bolsa que contiene las "Lenguas de Cocodrilo" verdes mágicas, es dicho globo de papel), diciéndole:

*Guárdalas, y cosas maravillosas sucederán*

---

<sup>35</sup> Ver en el DVD adjunto, dentro de "James y el melocotón gigante": "La insatisfacción de James"

*Cosas que ni siquiera tú soñaste [...]*  
*Jamás volverás a sentirte desgraciado*  
*Eres desgraciado, ¿verdad, James?*  
*No se suponía que lo fueras, ¿sabes?*  
*Y ese lugar con el que sueñas... no está tan lejos como crees*



Las lenguas, tras finalizar la secuencia se le caerán a James accidentalmente, perdiéndose en la tierra; pero una de ellas entrará a un melocotón haciéndolo crecer hasta proporciones insospechadas, tanto así que podrá contener a James y a sus compañeros de aventura.

### 6.3.3. Para ponerse en movimiento<sup>36</sup>

Una serie de consejos previos servirán a James para ponerse en movimiento y afrontar situaciones problemáticas durante su viaje. De manera esquemática, son frases dichas por quienes se preocupan por el pequeño protagonista, y cuyo sentido sería:

- Tu sueño estará más cercano, una vez des el primer paso: Este es dicho por el hombre misterioso, para invitar a James a superar su situación temporal de insatisfacción, y corregir así la predestinación de felicidad para la que estaba planeado. Aquí podríamos encontrar semejanzas a la Novela de formación clásica, en la que el azar jugaba de manera tal que su

---

<sup>36</sup> Ver en el DVD adjunto, dentro de "James y el melocotón gigante": "Para ponerse en movimiento".

protagonista pudiese extraer aprendizajes de sus experiencias y alcanzara en últimos términos, “la felicidad”.

- “Trata de mirarlo de otra manera”: Este es legado por su madre cuando aún estaba viva, y servirá a James para sortear diversas dificultades a lo largo de su viaje.

- “Nadie puede obligarte a hacer nada, si tú no se lo permites”: Este imperativo se lo da la Señora Araña, y hacia el final del filme, con el arribo de James a Nueva York y de sus tías



que intentan someterlo de nuevo, se erige desde su experiencia para encontrar una voz con la cual defenderse, poniendo en evidencia los maltratos que padeció.

#### 6.3.4. El melocotón gigante:



Una vez las Lenguas de Cocodrilo han operado sobre el melocotón haciéndolo gigante, y sobre James quien ingiere un trozo de éste, se da inicio a las secuencias en *stop motion*. Al entrar al melocotón, James se sorprende con los bichos gigantes que

encuentra y con los que emprenderá su aventura. Son seis<sup>37</sup>:

- El Señor Saltamontes, cuyo acento británico sirve para complementar su elegante atuendo, anteojos clásicos y perfil de sabio erudito.



---

<sup>37</sup> Ver en el DVD adjunto, dentro de “James y el melocotón gigante”: “Caracterizaciones”

- La Señora Cucarrona, quien encarna una figura totalmente maternal con su forma redondeada y la remembranza de los numerosos hijos que ha tenido. Ella estará siempre protegiendo a James en actitudes maternales.
- La Señora Luciérnaga, quien de edad avanzada permanece todo el tiempo al interior del durazno. Ella no "escucha" bien sin sus anteojos, pero aporta luz a todos cuando así lo requieren.
- El señor gusano, quien es ciego pero tiene muy buen olfato. Con él sostendrá James conversaciones decisivas para recordar los consejos ha recibido antes de emprender su viaje.
- El Señor Ciempiés, hablador en quien James confía hasta que se pone en evidencia la falsedad que subyace a sus continuos alardes. El tendrá gestos valerosos tras decepcionar a todos, y una situación coyuntural pondrá en juego el sentido de amistad de James.
- La Señora araña, cuyo acento francés y elegantes botitas dan idea de una mujer fatal. De ella todos desconfían y ella está conforme con eso, más James se ha ganado su simpatía por haberle salvado la vida.



A lo largo del filme puede advertir un espectador preparado para ello, sutilezas que definen estos personajes, cuya caracterización da cuenta de un detallado desarrollo del concepto que los realizadores buscan transmitir con cada uno de ellos.

### 6.3.5. Encontrar o re-encontrar el rumbo<sup>38</sup>



Una vez puesto en marcha el melocotón, al preguntar a James por el rumbo que éste tomará, las imágenes subrepticamente sugieren que las respuestas se encuentran en el corazón. El melocotón avanza hacia Nueva York, y el protagonista se encarga de trazar un sueño cuya materialización sea viable allí, para cada uno de los bichos que lo acompañan en su aventura. Este ideal que orientó masivamente a inmigrantes de todo el mundo durante el siglo XX (a finales del cual se hizo la película), resulta insostenible tras los hechos que marcaron el comienzo del siglo XXI, puesto que con el atentado de Septiembre 11, la seguridad de realización en la tierra americana fue puesta en entre dicho. Un giro en la historia hace que el durazno pierda su rumbo, experiencia que servirá para poner a prueba a James en relación a los otros (asunto que abordaré en el próximo apartado), pero podrá ser corregido.

Próximo a arribar a su destino, los bichos gigantes hacen caer en cuenta a James de su valerosa guía, cantando con la luna de fondo en una apacible noche:

*Toma un ratito y mira donde estamos  
Hemos llegado muy muy lejos juntos  
Y si puedo decirlo, y si puedo decirlo yo también  
No habríamos llegado a ninguna parte  
Si no fuera por ti, chico*



<sup>38</sup> Ver en el DVD adjunto, dentro de "James y el melocotón gigante": "Rumbo del melocotón"

### 6.3.6. Puestas a prueba de James<sup>39</sup>



A lo largo de su viaje, podríamos interpretar las experiencias de James como puestas a prueba en relación al mundo, a los otros y a sí mismo. El primer reto que debe sortear, el ataque de un tiburón metálico, no sólo pone en marcha todo su

ingenio para trazar un plan, sino que demuestra que el trabajo en equipo es lo que los lleva a salvar exitosamente la amenaza. La segunda prueba recuerda en especial las Novelas de aprendizaje del siglo XIX en donde el protagonista debía desarrollar buen sentido para juzgar a su prójimo, ya que como alma bondadosa, sólo tras penosos errores llegaba a conocer a los demás. En el caso de James, este deposita sin dudas toda su confianza en sus compañeros de viaje, y el Señor Ciempiés, parlanchín incorregible comete un error que les cuesta la pérdida del rumbo. Todos lo acusan mientras el protagonista intenta defenderle, hasta que sus errores y mentiras son puestos en evidencia. Sin embargo, tras la decepción que sobreviene, el sentido de amistad del pequeño es puesto a prueba, y no duda en acudir al rescate de su amigo, con lo que se confirman sus intenciones siempre buenas. En la tercera prueba afronta su



miedo más grande, y por ello la interpreto como una prueba consigo mismo. Fortalecido por el amor que ha construido con sus compañeros de viaje, James no duda en enfrentar el monstruo que anteriormente ha puesto fin a la vida de sus padres. Él llega a combatirlo con argumentos en los que, tras mirarlo de otra

---

<sup>39</sup> Ver en el DVD adjunto, dentro de "James y el melocotón gigante": "Reracionamientos de James"

forma (consejo útil provisto por su madre), le dice y se dice que no es más que producto de su imaginación. La caída mítica tiene lugar, y desorientado James encontrará algo totalmente nuevo para él, que es a la vez, el destino tan anhelado por él: Nueva York. Por último, las conquistas parciales de James durante su viaje se verán confrontadas en un momento decisivo. En escenas posteriores a su llegada a Nueva York que no son animadas, él debe encontrar una voz con la que erigirse y defender su deseo, sus sueños (para lo cual le serán muy útiles los consejos provistos tanto por su padre como por la Señora Araña) y el lugar que con tanto esfuerzo ha alcanzado. Es preciso exponer su viaje aunque las condiciones fantásticas del mismo hagan sospechar a los demás de sus palabras, así como también debe denunciar el maltrato al que era sometido. Sólo así logra defender su deseo y sueños, es decir, se posiciona en el lugar que buscaba, gracias a las conquistas parciales que le han fortalecido.

### 6.3.7. Encuentro del propio lugar<sup>40</sup>



En un progresivo alejamiento, la cámara nos da una toma de la celebración que tiene lugar en Nueva York por la llegada de James y sus amigos en el melocotón gigante. La ciudad no es tomada del espacio tal cual, sino recreada en un estudio bajo una estética siluetas colorida. Por corte simple para cambio de plano, la cámara empieza a descender sobre el acogedor hogar en tonos coloridos y suaves, en que se ha convertido el melocotón, una vez puesto en el Parque Central. En este epílogo, el narrador u hombre misterioso, dice:

---

<sup>40</sup> Ver en el DVD adjunto, dentro de "James y el melocotón gigante": "Encuentro del propio lugar"

*Y James Henry Trotter*

*Que una vez fue el niño más triste y más solitario que podías encontrar  
ahora tenía una nueva familia encantadora  
y todos los amigos del mundo.*

Luego el narrador aparece en escena para crear un efecto de persepectiva en los espectadores, invitándonos a tomar conciencia de la historia que acabamos de escuchar, que cómo nos dice, ha sido creada para responder a la interminable demanda que le hacían a James de que contara su historia. Es así como en ésta experiencia de viaje en particular, la narración cobra un estatuto explícito de importancia; James encuentra su lugar, y se dedica a narrar su propia historia con lo que construye su identidad en forma de relato.

Al final, como cortes, vemos los titulares de la prensa en los que se nos cuenta el desenlace de realización de los sueños individuales para cada uno de los bichos. Así cierra esta historia con un final feliz para todos, condición reiterativa en las producciones de Disney.



#### 6.4. ANÁLISIS DE "JIM Y EL MELOCOTÓN GIGANTE" COMO *BILDUNGSFILM*

A la luz de la teoría literaria, en "Jim y el melocotón gigante" encuentro ecos de la novela de aprendizaje del siglo XIX, cuyos personajes ostentaban buena voluntad espontánea, instinto de justicia moral, e ingenuidad. James, héroe indiscutible de la historia y en torno a quien gira todo el argumento, entendido bajo esa lógica, precisará atravesar momentos decisivos en los que se pondrá a prueba no sólo su



capacidad para sortear dificultades externas, sino también su conocimiento de la naturaleza individual de quienes le rodean. Aprender a vivir e influir eficazmente en el mundo, y a juzgar bien a los demás, será una conquista alcanzada tras padecer decepciones e intentos de coacción, que en el filme le impulsarán a encontrar una voz propia desde la cual pueda erigirse frente al mundo. En la conformación última de una familia de amigos para el protagonista, podríamos leer también una correspondencia con el éxito que para dicho tipo de novelas estaba cifrado en la felicidad matrimonial. El descubrimiento torpe y tardío de la pareja conveniente (Pavel, 2003, p. 286) encuentra su paralelismo en el filme con el arribo a un hogar tras la pérdida del propio y posterior sometimiento a la crueldad y la desdicha; el prototipo familiar recompuesto responde a la construcción de un mundo de seguridad, coherencia e inocencia infantil, que tiende a perpetuarse en la imagen estática de James.

Pero a diferencia de las *bildungsroman* del siglo XIX donde el aprendizaje de la sabiduría era lento y difícil, en la película pareciera hacerse ligero, pues el abordaje del tiempo ni penetra el interior del protagonista coherentemente, ni acoge la contingencia histórica de la humanidad. La imagen de James se conserva intacta desde el principio hasta el final del relato, dándole a entender al espectador su continuidad como niño; tal circunstancia invariable aparta radicalmente la posibilidad de concebir “una imagen del hombre en proceso de desarrollo” (Batjín, 1982, p. 212), caracterización que para Bajtín marcaba la diferenciación de las *Novelas de desarrollo del hombre* de sus predecesoras:

“El tiempo penetra en el interior del hombre, forma parte de su imagen cambiando considerablemente la importancia de todos los movimientos de su vida y su destino” (Batjín, 1982, p.212).

Falla también en la asimilación del tiempo histórico real y del hombre histórico, al aportar la idea poco realista de un exclusivo lugar paradisíaco en donde los sueños pueden hacerse realidad: Nueva York idílica, ni coyuntural ni en transición. Así la “inserción en un universo sutilmente diferenciado histórica, sociológica y etnográficamente” (Pavel, 2003, p. 286) no se aborda críticamente en el filme, postura frecuente en las producciones cinematográficas de Disney, que más bien suspenden el juicio de los espectadores y los seducen a acoger una ideología que no es libre con su proyección de “una imagen del futuro a través de su visión nostálgica del pasado y su construcción de la memoria pública como metonimia del reino mágico” (Giroux, 2003, p. 123).

La idea de una destinación de felicidad para James, que por circunstancias catastróficas ha sido truncada, precisó de la intervención de un personaje misterioso por su condición de *outsider*, es decir, presencia que obedece a la lógica de la fantasía desde el contenido mismo de la historia. De ésta forma, aunque el destino estuviese determinado en cada etapa, condicionada a su vez por las precedentes, y por cada elección, que realizada bajo la presión del ambiente o del propio pasado, limitaba considerablemente la gama de elecciones posteriores (Pavel, 2003, p. 287); queda la sensación de que el azar siempre vendrá a intervenir y a salvar al héroe para que se cumpla la promesa de su arribo al lugar para ser feliz (condición que además sólo se enuncia en el marco de lo maravilloso, sin que se interrogue lo que la sostiene). La resolución de éste filme entonces, opaca un poco el carácter biográfico de cierta categoría de novelas de formación en las que:

“El desarrollo viene a ser resultado de todo un conjunto de condiciones de vida fluctuantes y de acontecimientos varios, de las acciones y del trabajo.

Se está creando el destino humano, y a la vez se está forjando el hombre mismo y su carácter. La generación de una vida y de un destino se funde con el desarrollo del hombre” (Batjín, 1982, p.213).

Sin olvidar entonces la anticipación sobre el destino de felicidad<sup>41</sup> que ha sido concedido a James, entendemos que a medida que enfrenta las pruebas que le depara su viaje, va logrando aprendizajes que configuran su carácter por la confrontación de su subjetividad en relación al mundo, a los otros y a sí mismo. La cumbre de todo el proceso formativo yace en la conquista de una voz para defender el lugar recién alcanzado, lugar anhelado y precioso tras las experiencias al límite de su seguridad; la transformación subjetiva se ancla así a una prueba final que pone en jaque las conquistas parciales, y de la cual logra salir exitoso.

Como filme articulado en torno a la idea de un viaje de formación, es necesario reconocer en “Jim y el melocotón gigante” la disparidad en el tratamiento estético y conceptual de las secuencias en animación *stop motion* y de las secuencias actuadas. Estas últimas inician y finalizan la película con su particular carencia de sentido de lo trágico, lo que le quita relatividad a las verdades humanas y no hace

---

<sup>41</sup> Quisiera interpelar esta acepción de felicidad tratada en el filme, con la propuesta de Ricoeur:

“Ricoeur considera que si bien la felicidad por su infinitud no puede ser alcanzada, hay “signos” en los cuales podemos reconocer su presencia, experiencias fugaces de “estar en camino hacia” la buena dirección, momentos en que sentimos que los horizontes se expanden [...] Estos signos de felicidad que se pueden percibir y tantear son posibles, porque vienen de esa actitud previa de exigencia de plenitud que anima el tacto interior orientado hacia ella. Esta orientación, hecha conciencia en el sentimiento de felicidad y en su reclamo, coincide con la experiencia interior de que ella es *para* nosotros, y que está en nosotros desde nuestro origen.” (Begué, 2002, p. 41)

justicia con el enemigo (Kundera, 2005, p. 136); dejando además enmarcada la conquista de la subjetividad protagónica, en una caricaturesca lucha del bien contra el mal.

#### 6.5. LA METÁFORA DEL VIAJE COMO EXPERIENCIA FORMATIVA, EN "JIM Y EL MELOCOTÓN GIGANTE"

El viaje de James es un viaje orientado por un sueño concreto; él no va en busca de lo desconocido, sino que sabe muy bien a donde quiere llegar. Las circunstancias de inhibición que temporalmente agobian su ser, actualizan el ideal de dirigirse "más allá", premisa que hereda de su padre. Su madre aporta otro tanto al equipaje inmaterial que le permitirá sortear exitosamente las pruebas a su carácter: Tratar de mirar de otra forma. Estos mensajes resultan formativos en tanto apuntan a expandir la capacidad para ver, escuchar y leer; puesto que el potencial de formación y de trans-formación depende de la disposición de apertura frente a lo que no se sabe, no se quiere y no se necesita (Larrosa, 2003, p. 30).

Sin embargo la puesta en marcha sólo se hace posible gracias a la intervención de un tercero, mensajero del destino en su afán por corregir las esperanzas truncadas, que aporta la magia para hacer posible la experiencia y dice alegóricamente en dónde puede encontrar su rumbo el viajero: Su corazón (en la literalidad de las imágenes del filme, cuando James se pregunta a dónde ir y recuerda el consejo de buscar respuestas no en su razón sino en su corazón, halla el mapa que traza la bitácora de navegación del melocotón hacia el anhelado lugar donde los sueños se hacen realidad). Queda explícito que en el itinerario de las experiencias que compondrán el viaje, la comprensión del sentido estará mediada

satisfactoriamente, toda vez que las significaciones sean permeadas por una cierta sensibilidad que yace en el interior del protagonista (alma bondadosa cuya existencia no es puesta en tela de juicio, tal como sucede en las novelas de aprendizaje del siglo XIX); noción que expande Begué de la siguiente forma:

“Se puede dividir el acto de conocer en dos movimientos: por un lado, el hecho de recibir la presencia de las cosas y de entregarse intuitivamente a su existencia; por el otro, el pensar o determinar el sentido de estas cosas mediante un discurso que las discrimine y las articule. Hay una sensibilidad pasiva que recibe la presencia y un pensar activo, abierto a lo infinito del sentido, que expone este sentido por medio del discurso articulado. Finitud e infinitud se entrelazan” (Begué, 2002, p. 31)

La metáfora del viaje de formación se compone en “Jim y el melocotón gigante” por una sucesión de experiencias. “La *bildung* podría entenderse como la idea que subyace al relato del proceso temporal por el cual un individuo singular alcanza su propia forma, constituye su propia identidad, configura su particular humanidad o, en definitiva, se convierte en el que es” (Larrosa, 2003, p. 115). Los acontecimientos que dan forma a éste relato fílmico exponen además al protagonista en la triple mediación que amplía la comprensión de la subjetividad humana, pues a través de la trama se pone a prueba su relación con el mundo –referencialidad–, con los otros –comunicabilidad– y consigo –comprensión de sí– (Sobre Ricoeur, 1996. En: Contursi y Ferro, 2000, p. 59). En cuanto a la primera se examina la manera de habitar el mundo: Para James existen criaturas amenazantes que atentan contra su seguridad personal y que obstaculizan la realización de su destino; esta relación problemática será resuelta una vez ejecute acciones inteligentes para afrontar las circunstancias difíciles. La segunda relación

estará cruzada por las contradicciones inherentes a la naturaleza humana, rasgo que ejemplifican los bichos con sus personalidades complejas; el reto en términos de comunicación para el protagonista, será dilucidar en las palabras del otro aquello en lo que puede creer de aquello que es falso. En cuanto a sí mismo, el enrostrar su mayor miedo y el verse expuesto a perder el lugar que ha conquistado, derivarán en un yo seguro y dispuesto a erigirse contra quienes atenten en la realización de su deseo<sup>42</sup>; probablemente gracias a la toma de conciencia de la propia historia, por la reconstrucción narrativa que hace de la misma. Así ejemplifica que:

“Es contando nuestras propias historias que nos damos a nosotros mismos una identidad. Nos reconocemos a nosotros mismos en las historias que contamos sobre nosotros mismos. Y es pequeña la diferencia si esas historias son verdaderas o falsas, tanto la ficción como la historia verificable nos proveen de una identidad” (Ricoeur en: Larrosa, 2003, p. 615).

---

<sup>42</sup> “El deseo no nos revela nuestra manera de ser afectados, no nos cierra sobre nosotros mismos en tanto que deseantes, sino que ante todo, por ser carencia experimentada de..., él despierta en nosotros un impulso orientado hacia...” (Begué, 2002, p. 38)

## **7. IDEAS ANTROPOLÓGICAS SUBYACENTES A LA METÁFORA DEL VIAJE COMO EXPERIENCIA FORMATIVA**

“La tendencia a la poetización no lleva al descubrimiento de significaciones dadas ya de antemano [...] sino a la formación de nuevas significaciones”  
(Blumenberg, 1999, p. 150 – 151)

### **Primero y en tono personal, lo adyacente**

La idea de construir una metáfora del viaje como experiencia formativa, probablemente haya tenido su origen en que como sujeto de la experiencia, de mis viajes he devenido transformada. Viajera intermitente, reconozco en el brillo de aquellos días la razón que erige los mejores lugares de mi ser; nunca he regresado de la misma manera, he venido siendo otra, he devenido otra. Creo que viajar hace que uno vaya más allá de sí... al encuentro con la alteridad; hace que uno se deconstruya en relación al mundo, a los otros y a sí mismo, y que por un esfuerzo sobrevenga la reconstrucción. Se desliza entonces lo que implica concebir el ser humano como obra de arte inacabada: Irse logrando continuamente, estar comprometido con un proceso de “auto-formación”.

“Por su provisionalidad que le obliga a una incesante relectura y recontextualización de sus opciones, respuestas y decisiones, el ser humano

es un incesante *aprendiz*, es decir, un ser en constante proceso de formación, de transformación y de deformación” (Mèlich, 2002, p. 15)

Al decir que al viajar nos formamos, he querido reunir las piezas que componen la sinfonía de ese viaje mítico del que regresamos siendo una mejor versión de nosotros mismos, y volverlas una metáfora de palabras, para invitar a otros viajeros de espíritu, a emprender el viaje del que devendrán transformados. Quizás esté yendo más allá de lo que los filmes analizados me lo permiten, y es allí donde les agradezco las piezas aportadas, pero me aventuro a trazar una nueva bitácora.

### **La metáfora como modelo**

“Si uno se detiene a observar el poder de afirmación que despliega el lenguaje poético, se puede ver que no es sólo el sentido lo que es redoblado por el proceso metafórico sino también la referencia [...]

El discurso poético deja-ver nuestra pertenencia profunda al mundo de la vida, deja-decir-se el vínculo ontológico de nuestro ser con los otros seres y con el ser” (Begué, 2002, p. 67)

La idea de construir una metáfora de formación a partir de los viajes, por la posibilidad que ellos comportan a que el ser se abra a la experiencia, se expande al concebir que no sólo cuando viajamos nos formamos, sino que podemos ver la existencia como un viaje. El viaje como metáfora de formación, refleja lo que sucede en el devenir humano. La vida puede ser vista como un viaje, e inquieta la formación en ambos: La formación en el viaje, y la formación en la vida. De alguna manera creo que si logro comprender lo que sucede en un viaje y que hace que



nos transformemos, lograré comprender el sentido de nuestras experiencias. Secretamente me anima que al ver de cerca éstos protagonistas, también me he visto un poco a mi; y he reconocido no sólo a la viajera, sino también a la cotidiana, a la habitual que habita este lugar. Admito entonces que mi mirada origina los trazos de esta interpretación, y dicha suerte de hallazgo, emerge a la luz de las preguntas que me acompañan; leyéndome intertextualmente en los filmes, remito al otro lector a una pregunta por sí mismo en lo que sigue.

## **Vacío**

“El deseo no nos revela nuestra manera de ser afectados, no nos cierra sobre nosotros mismos en tanto que deseantes, sino que ante todo, por ser carencia experimentada de..., él despierta en nosotros un impulso orientado hacia...” (Begué, 2002, p. 38)

El vacío que se interpone a la felicidad, bien se deba a una situación existencial situacional (alienante, como es el caso de James) o a la sensación que sobreviene tras la conquista de un posicionamiento (agobiante para Jack), opera como fuerza inicial “anterior a todo deseo singular, [puesto que] la felicidad constituye el *telos* de la deseabilidad en sí misma y engloba el conjunto de las orientaciones del hombre. Ella es el horizonte totalizador de orientación de la acción, el término hacia el cual apunta nuestra existencia en tanto que *destinación*.” (Begué, 2002, p. 40).

“Ricoeur considera que si bien la felicidad por su infinitud no puede ser alcanzada, hay “signos” *en* los cuales podemos reconocer su presencia,

experiencias fugaces de “estar en camino hacia” la buena dirección, momentos en que sentimos que los horizontes se expanden [...] Estos signos de felicidad que se pueden percibir y tantear son posibles, porque vienen de esa actitud previa de exigencia de plenitud que anima el tacto interior orientado hacia ella. Esta orientación, hecha conciencia en el sentimiento de felicidad y en su reclamo, coincide con la experiencia interior de que ella es *para* nosotros, y que está en nosotros desde nuestro origen.” (Begué, 2002, p. 41).

Precisamos entonces de la felicidad como posible para animar la creación continua del proyecto inconcluso que somos; y pensar la subsecuente formación, sin ideas preescriptivas o normativas de realización, sino “como un devenir plural y creativo” (Larrosa, 2003, p. 32). Sólo reconociéndonos en falta, nos abrimos a ver, escuchar, sentir y leer lo que los acontecimientos, las personas, los objetos, los lugares y los libros tienen para decirnos; y en dicha capacidad de escucha –o de lectura– es que yace el potencial de formación y de trans-formación (Larrosa, 2003, p.29). Sostenerse como obra inacabada, deseante por una creación que extienda los límites de sí, es una aventura que obligadamente nos deja bordeando del vacío. Y el vacío inherente al ser puede acallarse, o no. Acogerlo a pesar del dolor que comporta, puede convertirlo en fuerza para desencadenar un movimiento. El viajar implica movimiento, movimiento de cuerpo y de mente, que requiere una salida de sí para exponerse, para ponerse en juego y que lo inesperado irrumpa y trastoque al sí mismo en sus modos de ver, sentir y hacer.

## **Distancia**

En la literalidad de las imágenes he visto a los protagonistas caer al vacío. Sin control de su cuerpo durante ese trayecto, recorren una distancia que los aleja de lo familiar para ellos, de lo hasta entonces conocido. El alejamiento geográfico traducido en la sensación corporal de lejanía, distancia al observador y le permite abarcar los aspectos hasta entonces desconocidos de la existencia que ese viaje ha sabido iluminar, la novedad que ha sabido encontrar (Larrosa, 2006).

Quizás sea posible pensar que la distancia, tanto en los viajes como en la vida, puede abarcar diversos movimientos vectoriales. Distanciarse de la habitualidad de lo cotidiano, despliega la oportunidad de hallazgos extra-ordinarios que conmuevan más efectivamente al sujeto; distanciarse del posicionamiento alcanzado viabiliza la puesta en cuestión de cómo lo hemos asumido, y radicaliza los efectos de un movimiento reflexivo; distanciarse de quienes reclaman una identidad estática, permite explorar con mayor libertad nuevas formas al yo; distanciarse para narrar la propia historia y encontrar así dimensiones insospechadas, restituye al ser su condición en tanto sujeto de la experiencia, es decir, actualiza su sabiduría.

“La capacidad de hablar implica la capacidad de tomar distancia de aquello de lo que se habla; para que sea dicho tiene que haber sido de alguna manera superado y esta superación ya es inherente a la propia condición de finitud” (Begué, 2002, p. 32)

“Por eso, por la finitud, la vida humana es biografía, vida narrada, identidad narrativa. Una vida humana, o una vida vivida humanamente, es una identidad con sentido. Si no hay sentido, la vida humana resulta invisible, por

eso ha de ser narrada, pues la narración es fuente de sentido.” (Mèlcih, 2002, p. 30)

## **Experiencia**

“Todo viaje verdadero es viaje interior y toda experiencia verdadera es experiencia de uno mismo. Y en los viajes interiores, en los viajes en los que hacemos la experiencia de nosotros mismos en lo que nos pasa, uno puede modificarse. En la experiencia uno se encuentra a sí mismo. Y, a veces, uno se sorprende por lo que encuentra, no se reconoce. Y tiene que reconstruirse, que reinterpretarse, que rehacerse. Por eso, en los viajes verdaderos, en los viajes en los que no todo está pre-visto, uno vuelve transformado [...] Y para transformarse, hace falta que nos pase algo y que lo que nos pasa nos pruebe, nos tumbe, nos niegue. Y para establecer algún tipo de continuidad entre el que salió uno y el que llegó otro es precisa una construcción narrativa. El que llegó otro es otro, entre otras cosas, porque sabe quién era antes y porque puede contar la historia de su propia transformación” (Larrosa, 2003, p. 615).

He señalado que el vacío incita un movimiento, y el movimiento comporta distanciarse. Sólo des-situado, descentrado (condición subjetiva que logran los verdaderos viajes) se abre el ser a la experiencia, y las experiencias se revisten como tales cuando tocan, cuando afectan, cuando conmueven la subjetividad. Pero para que la subjetividad sea trastocada y por ende transformada, es preciso consentir cierta vulnerabilidad. El mismo avanzar hacia lo desconocido que recuerda la caída al vacío, como apertura a un saber más allá del sí mismo,

permite progresar en la conquista siempre parcial, de una posible mejor versión de sí.

En un mar de incertidumbres, el lenguaje brinda entonces la brújula desde la cual configurar significaciones auténticas, siempre que las experiencias encarnadas y desgarradoras hayan roto el telón de las pre-interpretaciones (Kundera, 2005, p. 146). La libertad –sorteo a las coacciones materiales (drama este de James), a la violencia simbólica (toda vez que los condicionantes sociales limitan la individualidad, como le pasa a Jack) y a los juegos de poder (resistencia que oponemos los espectadores de ambas historias cinematográficas, a los mensajes subrepticios que pretenden incorporar las productoras hegemónicas que monopolizan el mercado)– se expresa a través de la creatividad con que desplegamos la obra de arte inconclusa que somos, en nuestro devenir. Larrosa se expresa respecto al carácter histórico de la subjetividad, de esta manera:

“El pasado y el futuro en tanto que nuestros sólo son significativos desde el horizonte abierto en el presente, desde el modo particular como el antes y el después están contenidos en este trozo del camino. Análogamente, la conciencia de sí en el presente es siempre conciencia de quien somos en este preciso momento de nuestras vidas. Y contiene, por tanto, alguna forma de conciencia de quién hemos sido y alguna forma de anticipación de quién seremos.” (Larrosa, 2003, p. 611). “La conciencia de sí está estructurada en la interpretación de uno mismo que está contenida en la trama narrativa de su vida” (Larrosa, 2003, p. 609).

## Comprensión de la subjetividad humana

Encontrar una voz propia, unas palabras auténticas para poder interpretar narrativamente lo que nos acontece como experiencia, para dotarlo de un orden y un sentido en la historia de nuestra vida, es una suerte contingente. En la interminable aventura de la autointerpretación se revelan las significaciones construidas en la historia personal de relacionamiento con el mundo —referencialidad—, con otros seres humanos —comunicabilidad— y consigo —comprensión de sí—<sup>43</sup>; y puesto que las palabras me abandonan cada vez que intento ampliar en qué consisten tales relaciones (me abrumba la sospecha de un saber limitado y finito, sensiblemente respetuosa de lo que desconozco a propósito de los otros; imposibilidad de decir muchas voces, quizá lo más sensato sea entonces un silencio<sup>44</sup>), sólo me queda agregar que al escuchar y leer las palabras y los gestos apropiamos nuevos significados, que terminan expandiendo el horizonte de la escritura de nuestro yo.

“Es contando nuestras propias historias que nos damos a nosotros mismos una identidad. Nos reconocemos a nosotros mismos en las historias que contamos sobre nosotros mismos. Y es pequeña la diferencia si esas historias son verdaderas o falsas, tanto la ficción como la historia verificable nos proveen de una identidad” (Ricoeur en Larrosa, 2003, p. 615).

---

43 Triple mediación que se logra a través de la trama para comprender la subjetividad humana; dentro de la configuración textual mimética, segundo momento de la mimesis en tanto proceso (Ricoeur, en: Contursi y Ferro, 2000: 58).

44 “Un silencio que expresa aquello que no se puede decir, un silencio que muestra aquello que no puede convertirse en lenguaje. Un silencio que puede ser portador de sentido, porque el sentido, si se da, también se da inevitablemente en lo indecible de las palabras...” (Mèlich, 2002, p. 27)

Puestos en los relatos que narramos o en los fragmentos de historias que contamos, desentrañamos el sentido de lo que nos pasa en esas experiencias únicas que componen el viaje que es nuestra vida. Tales paseos imaginarios, en tanto prácticas discursivas con las que los seres humanos nos presentamos y que se configuran en interacciones —lingüísticas— relacionadas y remitidas a sí mismo y a los otros, dan una coherencia a la identidad (no estática, sino abierta y en movimiento) que vamos configurando narrativamente; en suma, revelan nuestro *posicionamiento*.

“Nuestra apertura a lo infinito tiene una determinada cerrazón afectiva que se refleja en el deseo, las motivaciones y los proyectos. Cada uno se orienta hacia su polo infinito, a su manera; la intencionalidad de cada uno está marcada por la estrechez que la modalidad existencial otorga a esa intencionalidad.” (Begué, 2002, p. 37)

## **Existencia encarnada**

El vacío, la distancia, los errores, traducidos en experiencias al volverlos movimiento, resarcan la pérdida que comporta existir en un cuerpo finito, por la posibilidad de significación<sup>45</sup> que encierran y que proyecta la subjetividad en el tiempo.

---

<sup>45</sup> “Todos los símbolos —sean del arte o del lenguaje— tienen la misma pretensión referencial de “rehacer la realidad”. Es preciso extender esta noción de arte a toda la actividad humana con una finalidad determinada y en especial a la acción del hombre referida a su propia edificación. Esta

“El cuerpo, en tanto que apertura expresiva, nos abre al mundo y a los otros mediante lo percibido. Él manifiesta exteriormente lo vivido en el interior de cada uno. Él es caja de resonancia de ambos polos y, de esta manera, se vuelve signo para los demás. Él es también poder de acción y de transformación” (Begué, 2002, p.31)

El efecto de formación que es asumir la elección de un posicionamiento, tras haber soportado una pérdida<sup>46</sup> y acogido el saber acerca de de sí, de los otros y del mundo que conlleva; yace en la metáfora viajera en ese lugar insospechado al que se arriba. Es inédito por encima de las condiciones espaciales, pues es el sujeto mismo quien se ha transformado; no hay que atenerse entonces a la literalidad del viaje, sino tomar las piezas que de la metáfora cruzan nuestro ser, y nos animan a proseguir incansablemente en la búsqueda por estallar la imagen estática que de nosotros mismos tengamos.

“...En otras palabras, formarse quiere decir *de-formarse* constantemente, un permanente dejar de ser para devenir otro.” (Eckhart, en Runge, 2003, p. 226)

---

capacidad referencial de rehacer la realidad mediante la ficción testimonia el poder que tiene la imaginación de dar forma a la experiencia mediante figuraciones.” (Begué, 2002, p. 68)

<sup>46</sup> “Niños y niñas descubren pronto que siempre son de alguna manera, y que nunca pueden ser de todas las maneras posibles, que tienen que escoger y que escoger significa renunciar.” (Mèlich, 2002, p. 16)



## 8. IMPLICACIONES PEDAGÓGICAS

Al desarrollar este proyecto pedagógico constaté que ni la crítica literaria ni los estudios semiológicos del cine consideran la pregunta por los efectos formativos de las obras que estudian. Sin la intención de señalar vacíos en ellas, considero más enriquecedoras las preguntas en las que puedan cruzarse diferentes campos de saber, bajo un *modo de observación antropológico y pedagógico* (Cf. Bollnow, 1980).

Recurro entonces a la antropología histórico-pedagógica como marco de reflexión, pues sin perder el punto de vista pedagógico “entra a pensar en complejos temáticos tan amplios y, a la vez, tan particulares como la religión, las creencias, los mitos, los saberes, la ciencia, las fiestas, los rituales, las concepciones de la familia, las categorías de hombre y mujer, los comportamientos sexuales, los tipos y condicionamientos de la identidad y de la identidad sexual, las fases de la vida, la niñez, la vida adulta, los distintos procesos y prácticas de formación y de educación, las relaciones generacionales, la vida cotidiana con sus prácticas, las mentalidades y costumbres, la imaginación y el imaginario, las formas de alimentación, el amor, el trato y la concepción del tiempo y del espacio, los ritmos humanos, la relación de los hombres con su entorno y con la naturaleza, las formas de mediación de la experiencia, los diferentes modos y prácticas de subjetivación, el trabajo, la técnica, el cuerpo y lo ligado a él, los gestos, los gestos para con la vida, el otro, lo foráneo, la violencia, las experiencias existenciales límites, los miedos y las angustias, lo obscuro, el nacimiento, la muerte, etc. En síntesis,

todos aquellos aspectos y fenómenos de lo humano que puedan resultar de una particular importancia si se los aborda con un *interés y preocupación pedagógicos*; es decir, cuando con dicho abordaje una de las preguntas fundamentales de fondo es qué papel han desempeñado allí los procesos educativos y formativos, y cómo a través de ellos los seres humanos han devenido tales.” (Runge y Ospina, 2006, p. 59-60)

Puesto que “lo que los *seres humanos son*” sale a la luz, más bien, como el reflejo de lo que los mismos seres humanos han hecho de sí y del mundo, de la manera en que han sido educados y formados —subjetivados—”(Runge y Ospina, 2006, p. 60), introduzco una pregunta en nuestro contexto, por la forma en que los filmes producidos bajo estéticas e ideologías foráneas y condiciones hegemónicas de poder, desencadenan efectos de subjetivación en los niños y jóvenes especialmente, de nuestra cultura.

Para desarrollar una investigación consecuente al respecto se requeriría del apoyo de la Teoría de la recepción<sup>47</sup>, pero antes sería necesario comprender

---

<sup>47</sup> La Teoría de la Recepción se origina del trabajo de Hans-Robert Jauss hacia final de la década de 1960. Esta aproximación al análisis textual se centra en que un texto –libro, película u otro trabajo creativo– no es simplemente aceptado de manera pasiva por la audiencia, sino que el lector o espectador interpreta los significados del texto basado en su trasfondo cultural personal y experiencias de vida. “En esencia, el significado de un texto no es inherente al texto mismo, sino que es creado en la relación entre el texto y el lector.”

De este modo, la aceptación básica del significado de un texto específico tiende a ocurrir cuando un grupo de lectores han compartido un trasfondo cultural e interpretan el texto de maneras similares. Es probable que entre menos compartida sea la herencia que el lector tiene con el artista, menor será su capacidad para reconocer lo que el artista quiso expresar; y así, se sigue que si dos lectores

cómo pueden operar las producciones cinematográficas en lo particular. Con esta premisa he desarrollado el presente proyecto, en el que un ejercicio hermenéutico cruzado por mi subjetividad, ha dado cuenta de la mirada pedagógica a dos filmes de animación, apuntando a comprender la formación en ellos desde una metáfora del viaje. Queda claro que mi pregunta explícita por lo que subyace en los viajes y que hace posible la formación en ellos (los viajes en sí, o la vida como un viaje; el viajar con la posibilidad que da de formarse, y la formación a lo largo de la vida como si fuese un viaje) surgió de la inquietud pedagógica por comprender el devenir humano.

Dado que en el capítulo inmediatamente anterior me he ocupado de plasmar mis hallazgos al respecto, señalaré aquí algunas implicaciones pedagógicas que conlleva el acercarse a una *narrativa de formación*, al cine comprendido a luz de dicha categoría, y sus posibles consecuencias en la configuración de una identidad narrativa.

### ***Narrativas de formación***

Las búsquedas realizadas y los análisis derivados para desarrollar el proyecto, me incitan a proponer la configuración de un campo de estudio sobre las *narrativas de formación*. Desde un interés primordialmente pedagógico, dicho campo se nutriría de los estudios literarios, cinematográficos, estéticos, sociológicos, antropológicos, psicológicos y filosóficos; para ocuparse de analizar, interpretar, criticar e

---

tienen una vasta diferencia cultural y de experiencias personales, su lectura de un texto variará grandemente. (Traducción no literal de: [http://en.wikipedia.org/wiki/Reception\\_theory](http://en.wikipedia.org/wiki/Reception_theory)).

interpelar las obras que producidas en diferentes sistemas semióticos, vehiculizan ideas acerca de la formación.

Se vislumbra entonces que la primera tarea epistemológica para dicho campo sería la concertación de un acuerdo sobre el concepto de formación que le vaya a servir de brújula, pues de ello depende la inclusión o exclusión de las narrativas que reflejan el desgarro histórico sufrido por hombre durante el siglo XX y que expresan los padecimientos vitales que le son propios –vacío, desánimo y desconcierto–, reflejo de las incertidumbres acerca de quién se es, qué se quiere, cuál es el lugar propio, qué es lo que vincula, cuál es el propio destino; en resumen, que se ocupan de la imposibilidad de configurar un posicionamiento desde el cual darle sentido a la existencia y por tanto rozan más el ideal *de-formativo*<sup>48</sup> que *formativo*<sup>49</sup>.

Como sea, precisamos conocer el contexto histórico y cultural de emergencia de las narrativas formativas y de-formativas, comprender a profundidad cada obra<sup>50</sup> y

---

<sup>48</sup> Entendiendo aquí *de-formación* no como momentos para dejar de ser y devenir otro, sino una condición permanente de imposibilidad para lograr una identidad.

<sup>49</sup> Para introducirse a la reconstrucción histórica realizada por Foucault, de los tres grandes modelos en Occidente que tematizaron la formación humana, “[...] a saber: el modelo helenístico de la autofinalidad [...], el modelo platónico de la reminiscencia y el modelo cristiano de la exégesis”, ver: RUNGE PEÑA, Andrés Klaus. *Foucault o de la revaloración del maestro como condición de la relación pedagógica y como modelo de formación. Una mirada pedagógica a la Hermenéutica del sujeto*. En: Revista Educación y Pedagogía. Vol. XV NO 37 (pp. 217 – 232).

<sup>50</sup> Me atreveré a extender las palabras con las que Kundera se refiere al espíritu de continuidad de la novela, para aludir a las obras de la Narrativa de formación “... Cada obra contiene toda la experiencia anterior de la novela [diríamos, de las narrativas]. Pero el espíritu de nuestro tiempo se ha fijado en la actualidad, que es tan expansiva, tan amplia que rechaza el pasado de nuestro horizonte y reduce el tiempo al único segundo presente. Metida en este sistema, la novela ya no es

cómo podrían operar de acuerdo a la estructura semiótica en la que se cifran, para constituir un saber desde el cual interrogar las subjetividades en formación expuestas a dichas narrativas.

### **Efectos de las narrativas de formación a la configuración de una Identidad narrativa**

La *identidad narrativa* se ha convertido en un concepto central dentro de la filosofía (Paul Ricoeur) y dentro de las ciencias sociales y humanas (Jerome Bruner). La identidad narrativa, o mejor, el proceso de construcción de la identidad a partir de la narración, lleva a prestarle atención a los *posicionamientos* – posicionamiento de sí y posicionamiento de los otros–, reivindicando el aspecto cualitativo de la construcción de la identidad en el espacio de la narrativa.

El posicionamiento que toman las figuras o personajes representados en un tiempo y en un espacio de narración; el posicionamiento de quien narra y de aquél a quien se le “narra la narración”; y la relación —modo, formas, aspectos, etc.— que se establece entre el yo que narra y el yo narrado; son puntos cruciales en la perspectiva de los posicionamientos, que permiten una reconstrucción de la identidad narrativa (reconstrucción de las diferentes facetas y procedimientos en la producción y establecimiento de la identidad narrativa).

---

*obra* (algo destinado a perdurar, a unir el pasado al porvenir), sino un hecho de actualidad como tantos otros, un gesto sin futuro.” (Kundera, 2000, p. 29). Acoger el sentido de dicha crítica, haría plausible la elucidación de un recorrido histórico por los relatos que se han ocupado del devenir seres humanos.

Los efectos subjetivos de escuchar tales posicionamientos podrían magnificarse cuando se trata de narrativas acerca de la formación, puesto que éstas abordan la problemática misma de devenir lo que se es; o su correspondiente para el caso de las narrativas acerca de la *de-formación*, es decir, la imposibilidad de ser. En esa medida, al ser permeada la forma de relatar la propia historia, por las otras historias que se escuchan, las narrativas de formación adquieren un matiz especialmente sugestivo en tanto obras que exploran dicha condición de la existencia: Formarse, subjetivarse, posicionarse.

### **Narrativas cinematográficas y formación**

Independientemente a que las producciones cinematográficas puedan considerarse o no dentro de la narrativa formativa o de-formativa en sentido estricto, es innegable que:

*“producen imágenes, ideas, ideologías que conforman tanto las identidades individuales como las nacionales [...] La creciente popularidad de las películas como irresistible medio de comunicación y forma de pedagogía pública —una tecnología visual que funciona como poderosa maquinaria pedagógica que intenta deliberadamente influir en la producción de significados, las posiciones de sujeto, las identidades y la experiencia— sugiere su importancia en cuanto emplazamiento de la cultura política” (Giroux, 2003, p. 19).*

Actualmente, la conformación de prácticas sociales, valores e identidades, se cimienta en medios electrónicos y formas visuales, cuya importancia dentro de la

cultura popular los sitúa como “la herramienta educativa más poderosa” (Giroux, 2003, p. 23). El cine, en su calidad de nueva tecnología, cumple un papel fundamental en los procesos de donación de sentido, de experimentación del mundo, de identificación y de posicionamiento de los individuos; pues más que entretener, moviliza el deseo y alimenta las mentalidades de los espectadores, al utilizar “imágenes, sonidos, gestos, diálogos y espectáculo para crear la posibilidad de que la gente se eduque para actuar, hablar, sentir, desear y comportarse” (Giroux, 2003, p. 15).

Visualmente, la gran pantalla es enmarcada por la negra oscuridad; de manera que la mirada se concentra con facilidad en la luminosidad de imágenes sucesivas que durante un lapso de aproximadamente dos horas no dan espera a una respuesta, a pensamientos producto de una reflexión. Basándose en tácticas y estrategias argumentales, el cine lleva al espectador a realizar movimientos inferenciales que le permiten ir construyendo evolutivamente la historia, y quien al entrar y asumir el juego —pacto ficcional— creativo de la intriga, sospecha a cada momento cuál será el próximo movimiento de la historia. De este modo los referentes culturales predominantes en la conformación de la subjetividad del espectador entran a tejer el relato, y a su vez son alimentados por el mismo.

Las historias contadas cinematográficamente encierran además unas formas que susurran mensajes sin que seamos conscientes de ellos; mensajes que terminamos incorporando toda vez que no se efectúe un movimiento de descentración para abrir la posibilidad de sentar una posición crítica. El director apela a una serie de recursos narrativos, visuales y auditivos para sugerirnos tácitamente o sin

inocencia, que nos identifiquemos —positiva o negativamente— con su propio posicionamiento.

Crudamente explícita o metafóricamente semioculta, la imagen cinematográfica apela a la mimesis y a las formas de identificación humanas; despliega su capacidad de comunicación y de impacto subjetivo al narrar los hechos, utilizando diferentes formatos, con el fin de sumergirnos en ciertas atmósferas y situaciones que, además son “complementadas” sonora y musicalmente. Apreciamos así la historia desde perspectivas variadas: Podemos interpretar, con base en nuestros referentes propios y en disposición de hacer asunciones y de formarnos expectativas, ciertos detalles, perspectivas y horizontes, que privilegian las lentes de las cámaras de acuerdo con lo que el director quiera que veamos; en lo particular, o nos identificamos como sujetos de la experiencia o, con la mirada externa que recae sobre un episodio, creemos estar situados en el terreno de la objetivación; todo nos hace cómplices focalizados de un personaje o de un agente externo, pues es así como opera la lógica de la transmisión en el relato cinematográfico o de la sugestión perceptual, si se quiere. También podemos sumergirnos en la atmósfera sonora creada, de manera que percibamos no sólo lo que vemos y leemos, sino también lo que escuchamos; es decir, el sonido dispuesto de un modo conjugado que ayuda a que, por parte de los espectadores, se produzcan sobresaltos o queden envueltos anímica y emocionalmente durante los momentos de suspenso, de melancolía, de alegría, de tristeza, de conmoción, de euforia, de silencio, etc. De la estrecha concordancia entre sonorización de la experiencia cinematográfica y las pretensiones de los realizadores visuales, dependerá el éxito de la película en la transmisión de un cierto ritmo a los espectadores; quienes, según la cadencia e intensidad del relato, pondremos en efectucción nuestras propias vivencias. Es así se consigue que demos rienda suelta



a nuestra imaginación, a nuestra conciencia, a nuestro flujo de vivencias y de imágenes, y nos convirtamos en testigos oculares y auditivos, cómplices y constructores, de lo que aparece en un espacio circunscrito a nuestra mirada y diseñado por un director.

Como obras de arte por medio de las cuales sus realizadores nos cuentan una historia, y como formas de mediación de la experiencia que nos transmiten, en cierta medida, la sensibilidad con la que fueron captadas y hechas por aquéllos; las películas nos ponen, por decirlo así, en una situación de diálogo personal e interpersonal a propósito de algo que nos afecta, nos conmueve, nos interpela.

Puesto que somos expresiones de la cultura que nos nutre, “pero la cultura a su vez es una dialéctica, llena de narraciones alternativas acerca de qué es el Yo, o qué podría ser. Y las historias que contamos [y que nos cuentan, por ejemplo, a través del cine] para crearnos a nosotros mismos reflejan esa dialéctica” (Bruner, 2003, p. 124); propiedades temporales y espaciales tratadas cinematográficamente del modo más diverso nos inducen a poner en relación las propias experiencias, de manera que termina modelándose también la propia subjetividad del individuo en tanto sujeto espectador.

### **Identidad narrativa en la Narrativa cinematográfica**

El cine cuenta historias con las que nos identificamos, pero también deconstruye historias, produciendo con ello un efecto de desestabilización de las historias que somos.

Al relatar una historia desde una perspectiva que desafía los límites impuestos a la condición humana (como la finitud, el sentido irreversible del tiempo, la naturaleza

de la psiquis, por citar algunos ejemplos), el director “nos sugiere” —nos aconseja, diría Walter Benjamín— desde su particular posicionamiento, que a través de la secuencia que dibuja en terrenos fantásticos posibles y que nos narra cinematográficamente, nos unamos a los personajes, vayamos al encuentro de experiencias de descentración, las cuales nos sirven para redimensionar nuestra posición subjetiva o para ponernos a la búsqueda de nuevos ideales. De esta manera el cine puede no sólo desesencializar las identidades de sus personajes, sino que también cumple un papel muy importante en la construcción de nuestra propia identidad como identidad desesencializada y narrativa.

Si nuestra identidad se forja cuando “[...] una vez dotados con esta capacidad [de narrar], podemos producir una identidad que nos vincule con los demás, que nos permita volver a recorrer selectivamente nuestro pasado, mientras nos preparamos para la posibilidad de un futuro imaginado” (Bruner, 2003, p. 124), su búsqueda siempre queda como una cuestión inacabada en la medida en es siempre relatada desde y a partir de un yo presente. Crear entonces una gran cantidad de relatos productores del yo, y agruparlos en una sola identidad, implica otorgarles un orden cronológico en el que incluimos no sólo lo que hemos sido, sino también quienes podríamos haber sido.

“[...] sí-mismo genera su identidad a partir de la interrelación circular entre el relato que él hace de su propia vida y la recepción resonante que ese mismo relato produce en su interior y del que testimonia con su acción [...] La identidad narrativa genera sus propias figuras de acción y lenguaje y, al generarlas, ella misma resulta ser el fruto de su propia creación. Sin embargo, para que la identidad narrativa no quede en última instancia librada a su propia gloria, es decir, a la sola ficción o memoria de los relatos

fundadores, es necesario que se ponga al servicio del acrecentamiento del ser que la funda; estos relatos, en algún momento, deben morder en la carne de la realidad, esto es, ser testimoniados con obras que les otorguen su propia consistencia.” (Begué, 2002, p. 242)

El cine no sólo dinamiza el proceso de constitución de nuestra identidad narrativa al entrar en interacción con él, sino que tiene la posibilidad, él mismo, de deconstruir, reconfigurar y dinamizar las identidades que hacen parte de su historia; nuestras historias comienzan a alimentarse así de esas otras historias. El sujeto en formación constante, en devenir constante, se recaptura permanentemente como identidad en la narrativa, en el contarse de esas historias; y esa mismidad se evidencia como una construcción narrativa de la identidad siempre abierta a ser nuevamente narrada.

### **Epílogo pedagógico**

Tematizar el cine como narrativa con posibles efectos formativos, a la luz de preguntas antropológico-pedagógicas, lleva a descubrir que sus historias son narradas desde perspectivas que tocan y transforman la identidad de quien las ve, escucha y lee. Así, el mensaje que vehiculiza el director-narrador es interpretado por el espectador “creativo”, sujeto con una historia particular y constituido según la significación que le haya otorgado a sus experiencias —proceso que es continuo y que está abierto a las influencias de las historias que escucha—, de diferentes formas.

“[...] la subjetividad contemporánea está inextricablemente entretejida con representaciones mediáticas de toda clase. El sujeto se construye no sólo en términos de diferencia sexual sino en función de muchas otras diferencias, a través de una negociación permanente y polivalente entre condiciones materiales, discursos ideológicos y ejes sociales de estratificación basados en la clase, la raza, el género, la edad, el entorno, la orientación sexual y el origen nacional.” (Stam, 2001, p. 261)

Dado que el ser humano aparece como el único ser que necesita saber de sí para estabilizarse, entenderse, actuar e interactuar en y con el mundo, saber y comprensiones de sí que no son definitivos, pero sí necesarios, es indispensable que quienes nos ocupemos por reflexionar sobre la formación consideremos el papel de las películas como productoras de “narrativas particulares, posiciones subjetivas e ideologías” (Giroux, 2003, p. 21); es decir, que veamos más allá en éstos nuevos *textos pedagógicos* para “desarrollar la capacidad crítica para abordar el hecho de cómo contribuyen en lo ideológico y lo afectivo a ofrecer modos particulares de ver el mundo con perspectivas que afectan a los individuos y a los grupos” (Giroux, 2003, p. 22)<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup> El grado de autonomía de un autor y su contribución estética, en términos de la escritura y formato utilizados para el cine, ayuda a revelar las significaciones construidas por él en su historia personal de relacionamiento con el mundo —referencialidad—, con otros seres humanos — comunicabilidad— y consigo —comprensión de sí—. De la misma manera, comprender la forma de representación cinematográfica de realidades o de ficciones permite reconocer el sustrato ideológico en el que se apoyan las producciones fílmicas, pues las películas aparecen inscritas en las corrientes ideológicas dominantes o dan una mirada independiente, renovada o distinta sobre las sociedades (Ferro, 2000, p. 194).

Si creemos con Ricoeur en la necesidad transcultural que correlaciona la actividad de narrar una historia con el carácter temporal de la existencia humana, aceptamos entonces que "el tiempo se hace tiempo humano cuando se articula como narración y la narración significa plenamente cuando es condición de la existencia temporal" (Ricoeur en: Contursi y Ferro, 2000, p. 57).

"Así como la historia de un pueblo o de una institución se forma *en...* y *a partir de...* la espesura de los diferentes relatos que sucesivamente aportan en forma arborescente los múltiples historiadores y narradores, así también la historia de una vida no es una cosa lineal, sino que se constituye *con* y *en* el entramado de los "relatos-acciones" y de las "rectificaciones" revisadas y aplicadas sobre relatos anteriores que han recogido los diferentes niveles del obrar y padecer humanos." (Begué, 2002, p. 240)

Por ello, la "gran narrativa es una invitación a encontrar problemas, no una lección acerca de cómo resolverlos. Es una profunda reflexión sobre la condición humana" (Bruner, 2003, p. 38).

## BIBLIOGRAFÍA

BURTON, Tim (Productor) & SELICK, Henry (Director). (1993). **The Nightmare before Christmas** [Película]. Estados Unidos: Touchstone Pictures.

BURTON, Tim y DI NOVI, Dense (Productores) & SELICK, Henry (Director). (1996). **James and the Giant Peach** [Película]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.

BATJÍN, M. M. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo veintiuno editores. 1982. 397p.

BEGUÉ, Marie-France. *Paul Ricoeur: la poética del sí-mismo*. Buenos Aires: Biblos. 2002. 378p.

BLUMENBERG, Hans. *Las realidades en que vivimos*. Barcelona: Editorial Paidós. 1999. 173p.

BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Editorial Paidós, 1996.

BRUNER, Jerome. *La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003. 147p.

CASARES, Pilar. *Perfil de los personajes femeninos en el cine infantil. La factoría Disney del siglo XXI*. II Ponencia: Los lenguajes de las artes: escenas y escenarios en educación. Universidad de Granada. 2003.

CONTURSI, Maria Eugenia y FERRO, Fabiola. *La narración. Usos y teorías*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2000.

ECO, Umberto. *El superhombre de masas*. Barcelona: Editorial Lumen. 1995.

ECO, Umberto. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Editorial Lumen. 1996. 161p.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. Barcelona: Tusquets Editores. 2003. 366p.

FALCONE, Jorge. *De Altamira a Toy Store. Evolución de la animación cinematográfica*. En: Proyecto en el aula No 8. Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y comunicación. Mayo 2002 (p 49-56).

FERRO, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Editorial Ariel, 2000. 238p.

FOUCAULT, Michel. *Hermenéutica del sujeto*. Argentina: Editorial Altamira. 1996. 128p.

GIROUX, Henry A. *Cine y entretenimiento. Elementos para una crítica política del filme*. Barcelona: Paidós. 2003. 323p.

GIROUX, Henry. En: STEINBERG, Shirley y KINCHELOE, Joe (compiladores). *Cultura infantil y multinacionales. La construcción de la identidad en la infancia*.

Capítulo II ¿Son las películas de Disney buenas para sus hijos? Madrid: Ediciones Morata. 2000 (p 65-78)

KUNDERA, Milan. El telón. Barcelona: Tusquets, 2005, 202p.

LARROSA, Jorge. *La experiencia de la lectura. Estudios sobre literatura y formación*. México: Fondo de Cultura Económica. 2003. 678p.

LARROSA, Jorge. *Bildung y Nihilismo: notas sobre falso movimiento, de Peter Handke y Wim Wenders*. En: Revista Educación y Pedagogía. Universidad de Antioquia. Facultad de Educación. Vol 10, No 22. Septiembre 1998.

LAWSON, Andrea y FOUTS, Gregory. *Mental Illnes in Disney Animated Films*. En: Canadian Journal of Psychiatry. Vol 49, No 5, May 2004.

LUKACS, Geoge. *Teoría de la novela*. Barcelona: Edhasa. 1971.

MASCARDÓ, José. *El cine de animación en más de 100 largometrajes*. Madrid: Alianza Editorial. 1997.

MÉLICH, Joan-Carles. *Filosofía de la finitud*. Barcelona: Editorial Herder. 2002. 183p.

MORIN, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Ediciones Paidós. 2001. 222p.



PAVEL, Thomas. *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*. Barcelona: Crítica. 2005. 407p.

RUNGE PEÑA, Andrés Klaus. "Foucault o de la revaloración del maestro como condición de la relación pedagógica y como modelo de formación. Una mirada pedagógica a la Hermenéutica del sujeto. En: Revista Educación y Pedagogía. Vol. XV NO 37 (pp. 217 – 232).

RUNGE PEÑA, Andrés Klaus y OSPINA SIERRA, Carolina. *Cine, narratividad y formación: espacios de indagación para la pedagogía medial y la antropología pedagógica*. En: El Cine pensado para maestros. Medellín: Kinetoscopio, Centro Colombo Americano. 2006 (pp. 53 – 81).

SOLAZ, Lucía. *Tim Burton y La construcción del universo fantástico (1982 – 1999)*. Universidad de Valencia. Valencia. 2003. 660 p. En: [www.tdx.cesca.es/TESIS\\_UV/AVAILABLE/TXD-0527104-141749//solaz.pdf](http://www.tdx.cesca.es/TESIS_UV/AVAILABLE/TXD-0527104-141749//solaz.pdf)

STAM, Robert; BURGOYNE, Robert y FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós. 1999. 271p.

STAM, Robert. *Teorías del cine. Una introducción*. Barcelona: Editorial Paidós, 2001.

TIRADO, José. *The matriz o la literatura errática*. Enfocarte.com Arte y cultura en la Red. No 20. En: <http://www.enfocarte.com/3.20/cine2.html>

ZAPATA, Vladimir. *Cine, pedagogía e infancia*. En: Revista Educación y Pedagogía. Universidad de Antioquia. Facultad de Educación. Vol 10, No 22. Septiembre 1998.

[http://en.wikipedia.org/wiki/Reception\\_theory](http://en.wikipedia.org/wiki/Reception_theory)

[http://www.youtube.com/watch?v%3d6\\_YI\\_GHwfRg](http://www.youtube.com/watch?v%3d6_YI_GHwfRg)