

ROBIN WRIGHT RELOADED. LA NOSTALGIA COMO APARATO NARRATIVO EN *EL CONGRESO* (2013), DE ARI FOLMAN

Robin Wright Reloaded. Nostalgia as Narrative Device in Ari Folman's The Congress (2013)

MARÍA LORENZO HERNÁNDEZ^a
(Universitat Politècnica de València)

DOI: <https://doi.org/10.15366/secuencias2017.45.004>

RESUMEN

La película de Ari Folman *El congreso* (*The Congress*, 2013), realizada a partir de la novela de ciencia ficción *El congreso de futurología* (1971), del polaco Stanisław Lem, presenta una distopía sobre la gradual disolución de lo humano en un entorno virtual, utilizando como escenario de partida el Hollywood contemporáneo. Este ensayo destacará, en primer lugar, cómo la metáfora de Lem sobre la manipulación de la información bajo las dictaduras se transforma en una visión del cine como adicción colectiva, lo que relacionaremos con las teorías del *cine total* según Edgar Morin y Alexander Dovjenko, principalmente. A continuación, se analizarán las consecuencias narratológicas de la alternancia entre imagen real y animación dibujada en la película, dando lugar a la *metalepsis* (Genette; Feyersinger) como simulacro que se superpone a la realidad. Por último, la idea del cine como medio frankensteiniano (Burch), también presente en la literatura de ficción sudamericana (Bioy Casares; Palma), donde la forma cinematográfica es un *archivo* que sustituye a lo viviente, nos llevará a relacionar *El congreso* con las tesis de Baudrillard y Cholodenko sobre cómo las tecnologías mediante han desembocado en la *cultura del borrado*.

Palabras clave: Ari Folman, Stanisław Lem, animación, simulacro, metalepsis, ciencia-ficción, *star system*, psicodelia.

ABSTRACT

Ari Folman's *The Congress* (2013), taking freely from the Stanisław Lem's science fiction novel *The Futurological Congress* (1971), introduces a dystopian view on the gradual dissolution of the human in a virtual environment, which Ari Folman moves to contemporary Hollywood. This essay will highlight, first,

[a] MARÍA LORENZO HERNÁNDEZ es miembro de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. Doctora en Bellas Artes por la Universitat Politècnica de València, donde es profesora titular de animación, ha publicado artículos en revistas especializadas como *Animation Journal*, *Animation Studies*, *Animation: An Interdisciplinary Journal*, *Animac Magazine* y *L'Atalante*, entre otras. Ha colaborado en el volumen *Animated Landscapes* (Bloomsbury, Nueva York, 2015) y, desde 2011, dirige la revista anual de investigación *Con A de animación*, que promueve los estudios sobre animación en lengua española. Como realizadora, fue nominada a los Premios Goya 2016 por su cortometraje *La noche del océano*. Actualmente, forma parte del Grupo de Investigación en Animación: Arte e Industria. E-mail: mlorenzo@dib.upv.es.

how Lem's metaphor on the manipulation of information in the Soviet era is transformed into a vision of cinema as a collective addiction, relating it to Edgar Morin's and Alexander Dovzhenko's speculative theories of *total film*. Then, the essay will delve into the narratological consequences of alternating live action and drawn animation in the film, resulting in the *metalepsis* (Genette; Feyersinger) as a simulacrum that overlaps reality. Finally, Noël Burch's idea of film as a Frankensteinian medium, also present in South American fiction (Bioy Casares; Palma), where the film becomes a *file that replaces the living*, take us to relate *The Congress* with Jean Baudrillard's and Alan Cholodenko's thesis on how mediating technologies have resulted in the *culture of erasing*.

Keywords: Ari Folman, Stanisław Lem, animation, simulacrum, metalepsis, Sci-Fi, Star System, psychedelia.

Introducción

Aproximarse como espectador o como estudioso a *El congreso* (*The Congress*, Ari Folman, 2013) no es sencillo. A medio camino entre la película de culto *Holy Motors* (Leos Carax, 2012) y la exuberante fantasía animada de Satoshi Kon *Paprika* (2006), con las que comparte la fascinación por el simulacro, *El congreso* es una inesperada relectura de la novela de ciencia-ficción satírica *El congreso de futurología* (*Kongres futurologiczny*, 1971) del polaco Stanisław Lem, teñida de una visión nostálgica del cine como oficio, de la animación como refugio de la imaginación y de lo humano que, inevitablemente, muta en contacto con lo que consideramos *progreso*. Ari Folman, más conocido por su largometraje precedente, *Vals con Bashir* (*Vals im Bashir*, 2008) —un documental de animación nominado para el Oscar a la Mejor Película Extranjera en 2009, donde el director profundizaba en su experiencia dentro del ejército israelí durante la Guerra del Líbano de 1982—, ha cincelado la fábula distópica de Lem como un filme sobre nuestra resistencia a aceptar la realidad y la consecuente necesidad de evasión, facilitada por las tecnologías que se transforman en una forma de adicción colectiva.

Tanto el escritor Lem como el cineasta Folman han coincidido en forjar un futuro incómodamente similar a ciertos rasgos del presente inmediato: si en la obra de Lem se utiliza el contexto alegórico de la ciencia-ficción para hablar de la manipulación de la información y la falta de libertad, Folman retoma la idea de sueño colectivo para contar, según sus palabras, «una historia sobre la búsqueda de la verdad y la propia personalidad en el próximo mundo»¹. Partiendo de presupuestos análogos a *Vals con Bashir* —donde el director es también el protagonista—, el personaje central de *El congreso* adopta la personalidad de la actriz Robin Wright —incluyendo alusiones a su vida y títulos de su filmografía, como *La princesa prometida* (*The Princess Bride*, Rob Reiner, 1987)—, trasladada a un futuro inmediato en que los actores están siendo reemplaza-

[1] «Esta es una historia sobre la búsqueda de la verdad y la propia personalidad en el próximo mundo. [...] Presento mi visión del futuro, que está, sin embargo, duramente influida por mi lectura de Lem. [...] Él describió el mundo, de hecho, como es hoy». George Kramer, «Ari Folman on The Genius of Stanisław Lem» (*Culture.pl*, 31/03/2011). Disponible en: <<http://culture.pl/en/article/ari-folman-on-the-genius-of-stanislaw-lem>> (18/04/2016). (La traducción es nuestra).

Primer plano de la película, donde Robin Wright escucha cómo es *crucificada* por su agente, Al (Harvey Keitel).



[2] Irónicamente, la propia Wright ya formó parte de un reparto virtual en *Beowulf* (Robert Zemeckis, 2007), caracterizada como la reina Wealhthow; una experiencia que sirvió a Folman para perfilar su guión: «sucedió que ella [Robin] tuvo experiencias personales en el cine, grabándose una serie de escenas con su imagen diseñada para que se empleara en el futuro». George Krammer, «Ari Folman on The Genius of Stanislaw Lem» (La traducción es nuestra).

[3] *Íbid.* (La traducción es nuestra).

[4] «Hacia 1937 [...] entreví la idea de *La invención de Morel*. Yo creo que esa idea provino del deslumbramiento que me producía la visión del cuarto de vestir de mi madre, infinitamente repetido en las hondísimas perspectivas de las tres fases de su espejo veneciano, con pimpollos de rosa rojos y hojas verdes, de madera, en el marco. [...] Siempre vi los espejos como ventanas que se abren sobre aventuras fantásticas, felices por lo nítidas. La posibilidad de una máquina que lograra la reproducción artificial de un hombre, para los cinco o más sentidos que tenemos, con la nitidez que el espejo reproduce en las imágenes, fue pues el tema esencial del libro». Biografía de Adolfo Bioy Casares, citada por Marcelo Pichon Rivière en «Nota», *La invención y la trama. Obras escogidas* (Barcelona, Tusquets, 2005) p. 85.

dos por sus avatares digitales. Su representante (Harvey Keitel), la convence para firmar un mefistofélico pacto que le ofrece Jeff Green (Danny Houston), el productor de Miramax, por el que Robin aceptaría ser escaneada para su ulterior empleo en los *blockbusters* que ella jamás querría filmar; a cambio, deberá retirarse del mundo interpretativo². Como en la fundacional *El retrato de Dorian Gray*, en *El congreso* el doble asume lo que el modelo no desea; pero su factura canibalística será inmensa cuando ser *Robin Wright* esté al alcance de cualquiera.

Cuando se pregunta a Ari Folman si *El congreso* es un filme nostálgico, responde: «Mi intención no es dar marcha atrás en el tiempo, sino que deseo atraer la atención hacia todo aquello de lo que nos estamos deshaciendo, lo que se está perdiendo y lo que crea una nueva calidad de vida social y política»³. Al pesimismo de Folman acerca de un escenario *posible* en el mundo del cine cabe sumar también su nostalgia estética, puesto que una de las características clave de *El congreso* es la reivindicación de la animación dibujada como estética y como lenguaje en la segunda parte del filme, sirviendo para visualizar muchas de las sugerencias contenidas en la fábula futurista de Lem, que describe un mundo en perpetua metamorfosis.

Pero *El congreso* es, ante todo, una visión del cine desde el propio cine, donde la invención serpentea sobre los surcos de lo real. Si en *Vals con Bashir*, el *alter ego* animado de Ari Folman no deja de ser una construcción cinematográfica —la del *autor ficcional*—, en *El congreso*, el estimulante juego a partir de una Robin Wright reduplicada recuerda a la bella metáfora del espejo veneciano, cuyas «hondísimas perspectivas» repetidas, según Adolfo Bioy Casares, le habían inspirado los simulacros de *La invención de Morel*⁴; un referente literario con el que, como veremos más adelante, el aparato discursivo de *El congreso* establecerá más de una analogía.

Desde su estreno en la Quincena de los Realizadores en Cannes 2013, *El congreso* ha despertado todo tipo de impresiones en la crítica, oscilando entre



Una hipotética Robin Wright en el futuro, descubriéndose a sí misma como un personaje animado.

el serio cuestionamiento⁵ hasta la aceptación con reservas⁶ y, menos frecuentemente, la acogida entusiasta⁷. En ocasiones, se han señalado como puntos débiles la disparidad entre el original literario y su libre adaptación al cine⁸, e incluso se ha generado controversia sobre la parte de animación⁹, hasta tal punto que se han llegado a considerar los primeros cincuenta y cinco minutos de acción real como «la parte buena» de la película¹⁰. A pesar de ello, la exploración de los diversos pormenores narrativos, estéticos y discursivos de *El congreso* es necesaria porque nos permite acercarnos con una visión renovada a un medio tan viejo y a la vez tan joven como el cine.

Por ello, el propósito de este ensayo es destacar la riqueza de ideas presente en una adaptación cinematográfica muy poco ortodoxa, donde, en primer lugar, el estado psicotrópico descrito por Lem se transforma en la idea del cine como sueño colectivo, entroncando no solo con las propuestas de Edgar Morin, Alexander Dovjenko y René Clair sobre el *cine total*, sino también con algunos de los hitos más significativos de la ciencia-ficción especulativa —como Huxley y Bradbury—. A su vez, a pesar de ser un filme cuya premisa narrativa parte de la digitalización de actores para su inserción en un mundo hiperreal, *El congreso* apuesta por una animación *cartoon*, estilizada y altamente artificiosa, trazando su genealogía con una serie de hitos de la historia de la animación —el estudio Fleischer, Ralph Bakshi, *Yellow Submarine* [George Dunning, 1968], entre

[5] Peter Debruge, «Cannes Film Review: 'The Congress'» (*Variety*, 16/05/2013); disponible en: <<http://variety.com/2013/film/reviews/cannes-film-review-the-congress-1200482236/>> (20/04/2016). Kate Hutchinson, «Robin Wright in The Congress: Dark Side of the Toon» (*The Guardian*, 11/08/2014); disponible en: <<http://www.theguardian.com/film/2014/aug/11/ari-folman-the-congress-robin-wright>> (20/04/2016).

[6] Xan Brooks, «Cannes 2013: The Congress – review» (*The Guardian*, 16/05/2013), disponible en: <<http://www.theguardian.com/film/2013/may/16/thecongressreview>> (18/04/2016); Todd McCarthy, «The Congress: Cannes Review» (*Hollywood Reporter*, 16/05/2013), disponible en: <<http://www.hollywoodreporter.com/review/congress-cannes-review-523950>> (25/04/2016).

[7] Scout Tafoya, «The Congress» (*RogerEbert.com*, 29/08/2014). Disponible en: <<http://www.rogerebert.com/reviews/the-congress-2014>> (30/04/2016).

[8] Peter Debruge, que recomienda a los seguidores de *Vals con Bashir* «moderar las expectativas» respecto a este flm, indica que Folman, con su libre adaptación de la novela, «ha perdido el hilo que conecta esta alegoría de ficción especulativa con nuestro mundo». Peter Debruge, «Cannes Film Review: 'The Congress'». (La traducción es nuestra).

[9] Kate Hutchinson, que llega a considerar la película «sin vida» y «plana», apunta que «es como si los realizadores hubieran chupado demasiados ácidos y olvidado ofrecer a sus personajes una puerta de salida». Kate Hutchinson, «Robin Wright in The Congress: Dark Side of the Toon». (La traducción es nuestra).

[10] Tras su estreno en Cannes, Todd McCarthy señala: «La primera mitad de la película está llena de ideas muy significativas sobre la rapidez con que la cambiante tecnología puede afectar al entretenimiento, la creatividad, el control empresarial, el libre albedrío, el comercio, la identidad, la medicina y otras actividades. La dirección de acción real de Folman es confiada y atractiva y, si la película hubiera continuado en la misma línea, siguiendo las ramificaciones de la decisión de Robin en el mundo que reconocemos como "real", habría habido una posibilidad de que fuese más satisfactoria». Todd McCarthy, «The Congress: Cannes Review». (La traducción es nuestra)

otros—, dando lugar al interesante fenómeno de la *metalepsis*¹¹ o contexto narrativo que se solapa con un entorno ontológicamente distinto. Por último, este artículo relacionará *El congreso* con la idea de Noël Burch¹² del cine como medio frankensteiniano, también preconizado por novelas sudamericanas como *XYZ*, de Clemente Palma (1934), y la mencionada *La invención de Morel*, para desembocar en las tesis de Jean Baudrillard¹³ y Alan Cholodenko¹⁴ sobre la *cultura del borrado*, por cuanto *El congreso* ilustra cómo el *archivo* de lo humano, la digitalización de la cultura, está destinado a convertirse en su sepultura.

1. Imágenes que producen dependencia: de la *fantasmagoría* de Lem al espectro del *cine total* en Folman

El congreso formula el cine del futuro como una alucinación que llena los vacíos de la vida, llegando a apoderarse totalmente de ella. La propuesta no solo ha sido preconizada por la literatura de ciencia-ficción, sino también por la crítica de cine en torno a la idea de *cine total*, entendido como la revelación futura de todas las potencialidades latentes del mundo de las imágenes¹⁵. En esta sección del artículo se abordará el modo en que una novela que cuestionaba soterradamente el sistema comunista se convierte en una crítica a su extremo contrario, el capitalismo salvaje, personificado en la máquina hollywoodiense, que, en cuanto prescinde de los actores y, a continuación, de todos sus demás engranajes, siembra la semilla de la desestructuración social y, por ende, de su autodestrucción. Dicha transformación del discurso no podría haber tenido lugar si en la novela no se presentara la manipulación de los ciudadanos como una ilusión colectiva o, más exactamente, como una *fantasmagoría*, estableciendo relaciones de fondo con una de las premisas del cine como espectáculo: la del sueño organizado colectivamente; una idea que, en el desarrollo de esta sección, nos llevará al *cine total* como *espectro*.

[11] Gérard Genette, *Métalepse: De la figure à la fiction* (París, Seuil, 2004); Erwin Feyersinger, «Diegetic Short Circuits: Metalepsis in Animation» (*Animation: An Interdisciplinary Journal*, vol. 5(3), November 2010), pp. 279-294.

[12] Noël Burch, *El tragaluz del infinito (contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)* (Madrid, Cátedra, 1981).

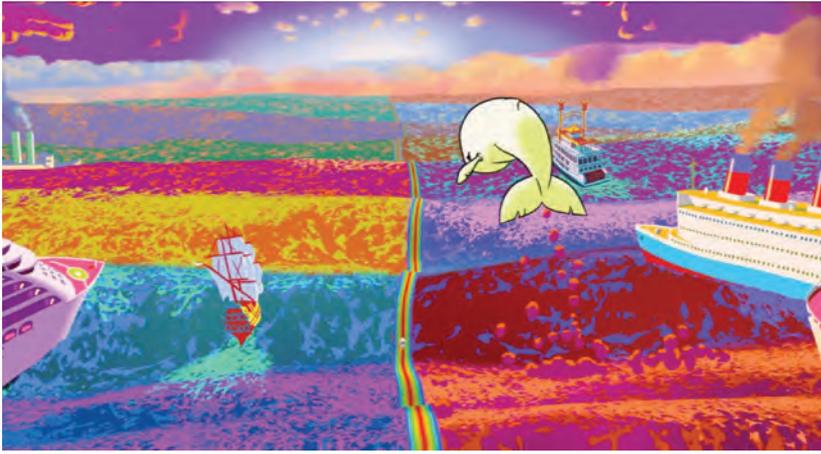
[13] Jean Baudrillard, «Aesthetic Illusion and Virtual Reality», en Nicholas Zurbrugg (ed), *Art and Artefact* (Londres, SAGE, 1997), pp. 19-27; Jean Baudrillard, *Passwords* (Nueva York, Verso, 2003).

[14] Alan Cholodenko, «Computer Says No', or the Erasure of the Human», en Brad Buckley y John Conomos (eds), *Erasure. The Spectre of Cultural Memory*, Oxford, Libri Publishing, 2015), pp. 31-47.

[15] Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario* (Barcelona, Paidós, 2001), p. 45.



Danny Houston como Jeff Green, el ejecutivo de Miramound.



El viaje de Robin Wright a Ciudad Abrahama, nueva sede de Miramound, evoca una experiencia psicodélica.

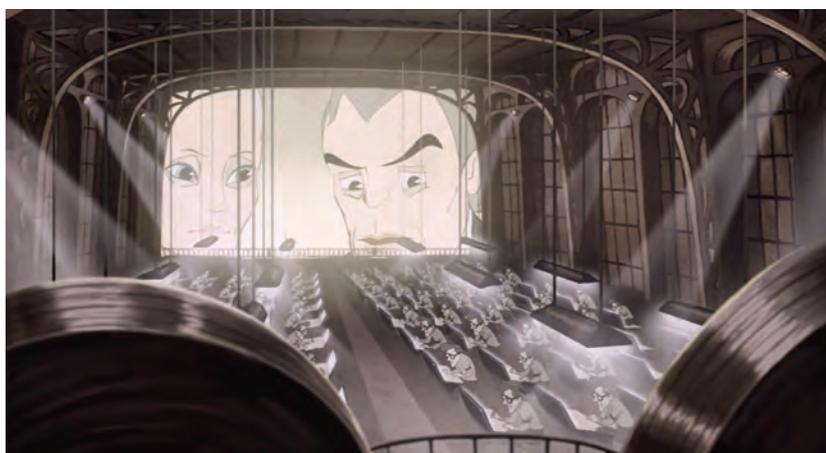
Para comenzar, es conveniente establecer cuál es el contexto que presenta la novela de Lem, que forma parte de un ciclo de ciencia-ficción ambientado en un futuro próximo, cuyo protagonista, el explorador espacial Ijon Tychi —frecuentemente comparado con el Gulliver de Jonathan Swift—, transcribe con un tono satírico sus experiencias en sus viajes por distintas dimensiones. Stanisław Lem compuso sus aventuras en un ciclo de cinco novelas, cuya escritura demoró desde 1957 hasta 1987. A pesar de ello, el escenario descrito por Lem hace más de cuatro décadas evoca perturbadoramente muchos de los peligros globales que sobrevuelan nuestro presente, tales como la superpoblación, la manipulación química y genética de los alimentos o la amenaza del terrorismo. En la película, las referencias a la novela no comienzan hasta su segunda parte, cuando conocemos el futuro distópico que espera a Robin Wright hacia el año 2033. A continuación, resumimos su trama.

En *El congreso de futurología*, Tychi viaja a Costa Rica para asistir a una multitudinaria reunión, donde los ponentes tratan de impedir o postergar, de alguna forma, el fin del mundo conocido. Pero cuando el hotel es invadido por una célula rebelde, Tychi sufre heridas irreparables y es congelado hasta que su cura sea posible. Tras su hibernación, Tychi es reanimado en el año 2039 y es entonces cuando conoce una sociedad en la que imperan la paz y un extremo bienestar, en un mundo idílico donde conviven la naturaleza y el lujo. Todo esto ha sido posible gracias a la «psiquímica», el consumo generalizado de drogas con las que los ciudadanos ven cumplidas sus más recónditas fantasías, pero como resultado se inhiben la espontaneidad y la agresividad. Sin embargo, bajo esta apariencia, Tychi descubre la realidad, camuflada por el gobierno mediante el empleo de químicos vaporizados, los «maskones»: lo que estos compuestos maquillan es que en el mundo no existen suficientes recursos, los seres humanos sufren grotescas mutaciones, el cambio climático ha derruido las sobrepobladas ciudades y, más que existir, se subsiste. El mundo, tal como es percibido, es tan solo un espejismo con el que se sobrelleva una realidad intolerable:

La elegancia universal se había esfumado. Las gentes, solas o por parejas, iban por la calle, vestidas con harapos llenos de agujeros; muchas personas andaban vendadas, con vendas de papel [...]. Los amputados de ambas piernas se arrastraban por las aceras sobre unas tablillas con ruedas en medio de las conversaciones y las risas de la multitud [...]. Dominaban entre la multitud los robots armados de pulverizadores, dosímetros y aerosoles, velando porque cada individuo obtuviera su ración de vaporización¹⁶.

A partir de tan devastadora novela, Ari Folman ha transformado su discurso de prevención contra los sistemas totalitarios en una crítica al capitalismo, utilizando como referente común la industria del cine. Esta pirueta argumental se fundamenta en la manipulación de la información, como ocurrió sistemáticamente durante la era soviética —con la censura, el fotomontaje que excluía a los miembros del Partido caídos en desgracia, el control de los medios—, y aún sucede hoy en algunos puntos de la Tierra, teniendo como resultado la narcotización de los pueblos, presos de una ilusión colectiva de estabilidad y orden. Sin embargo, es importante resaltar aquí que, en *El congreso*, no son los medios en general, sino específicamente los sueños de celuloide los que se convierten en el *opio del pueblo*, como ya reflexionaba Sergei Eisenstein respecto a Hollywood en torno a 1940, cuando se refería a «aquellos que trabajan en el cine y llevan a sus espectadores a olvidarse de la verdad en la vida, en el sueño dorado de las mentiras», para «distraer la atención del “hombre de la calle” de los problemas auténticos y serios entre el trabajo y el capital»¹⁷. Si Eisenstein opinaba, de este modo, que Hollywood es un cómplice del capital, la visión de Folman sugiere que es precisamente el neoliberalismo lo que crea problemas de trabajo, camuflados, a decir del genio ruso, por ese olvido que induce al sueño, el «arma que desarma la lucha»¹⁸.

Centrándonos ahora en la película de Folman, el Hollywood que aparece al comienzo es ya un sistema a la deriva, cada vez menos rentable, donde se



[16] Stanislaw Lem, *El congreso de futurología* (Barcelona, Bruguera, 1981), p. 62.

[17] Sergei Eisenstein, *Sergei Eisenstein / Disney* (Berlín y San Francisco, Potemkin Press, 2011), pp. 10-11 (La traducción es nuestra).

[18] *Ibid.* (La traducción es nuestra).

Danny Houston mostrando (simbólicamente) a Robin Wright lo que queda de la industria de Hollywood.

empieza a prescindir del elemento humano, reemplazado por la tecnología. Los primeros en caer, los actores, arrastrarán detrás de sí a toda la plantilla que trabaja en las filmaciones: cámaras, directores de fotografía, técnicos de estudio, etc. Veinte años después, Robin Wright se dirige a la «zona restringida de animación» —Ciudad Abrahama, nueva sede de Miramound— para firmar la renovación del contrato, sin saber que lo que tendrá lugar es la eliminación total de la «estructura»: ahora, a quienes cabe borrar del sistema son los guionistas deprimidos, los animadores que no cumplen los plazos, que se enamoran de sus personajes, etc. Lo que la nueva industria propone es que el espectador *experimente* la película como un sueño despierto al ingerir un compuesto químico, adquiriendo una ilusión de interactividad y protagonismo: ¿por qué ser tú mismo, cuando puedes ser Tom Cruise? Pero, como en el filme de Iván Zulueta, *Arrebato* (1979), las nuevas películas *vampirizan* la vida de quien las *produce*.

Tras un rocambolesco asalto a la Ciudad, Robin Wright, como Tychi, también será congelada para despertar veinte años después en un entorno semejante al Jardín de las Delicias: un mundo sin conflictos, sin asperezas, porque la química ha regulado los afanes de los individuos, eliminando sus frustraciones. En esta línea, Ari Folman retoma los puentes que existen entre la crítica de Lem y la contenida en la literatura distópica, como *Fahrenheit 451* (Ray Bradbury, 1953) o *Un mundo feliz* (*Brave New World*, Aldous Huxley, 1932), donde la *felicidad* del individuo, toda una prioridad política, se labra a costa de su pasiva ignorancia; y este aletargamiento de la población está, en la literatura, en relación directa con la evolución dimensional de los medios de comunicación de masas: si en *Fahrenheit 451* la televisión se ha vuelto interactiva e interpela directamente a los ciudadanos, en la fábula de Huxley existe la película cantada, hablada, sintética, en colores, estereoscópica y olorosa, aproximándose significativamente a la idea de *cine total* que Dovjenko describía —contemporáneamente a Huxley— como «un cine sin pantalla, donde el espectador asistiría a la película como si se encontrara en el centro de la acción cinematográfica»¹⁹. Asimismo, la novela de Lem también se acerca a esta utopía de la imagen al describir una televisión que ha dejado de existir como medio y, sin embargo, es omnipresente:

La televisión dejó de existir hace ya cincuenta años. Al principio resulta difícil contemplar ese aparato, por cuanto se tiene la impresión de que unas personas extrañas, y también los perros, los leones, el paisaje, de los planetas, se precipitan sobre uno en el rincón de la habitación, tan sumamente materializados que es imposible distinguirlos de las cosas y las personas reales. Sin embargo, el nivel artístico es bastante bajo²⁰.

Ahí, donde se solicitan todos los sentidos de los espectadores, se convoca el espectro del cine total: una evolución a la que el cine ha parecido tender en los sucesivos repuntes de la estereoscopia, así como en la creación de dispositivos como la realidad virtual, que nos colocan en el centro de la acción;

[19] Citado por Jean-Georges Auriol: «Formes et manières» (*La revue du cinéma. Nouvelle série. Tomo III, n.º 18*), en Morin, *El cine o el hombre imaginario*, p. 45.

[20] Stanislaw Lem, *El congreso de futurología*, p. 33.

Los *áster ego* animados de la población mundial, justo antes de que Robin Wright despierte de la fantasía.



pero que en la actualidad parece manifestarse más mediante experiencias menos *protéticas* y más ligadas a la interactividad de los usuarios, como la realidad aumentada, la interacción de los videojuegos e incluso la generación de mundos paralelos mediante plataformas como Second Life, sin dejar de lado la imagen ideal de nosotros mismos que depositamos en las redes sociales²¹. Es en esta realización intermediática, descentrada y múltiple, en la que el usuario adquiere un papel cada vez más protagónico en su fantasía, donde se materializan las predicciones del *cine total*: «el mito último de la cinematografía, que es al mismo tiempo su mito primero»²², según Morin, es el de fabricar un doble; una sombra que, si es valorada excesivamente, puede desvalorizar nuestra vida real²³ —como se verá también en el tercer apartado de este artículo.

Resistiéndose a utilizar la imagen de síntesis para dar forma a ese mundo del mañana y haciendo verdadera militancia de un estilo visual tan *marginal* como estimulante, Folman ha apostado por una estética estilizada, la del *cartoon* clásico, un mundo imaginario al que rinde homenaje y que centrará nuestra atención en el siguiente parágrafo.

[21] Para ampliar sobre este punto, se recomienda consultar el ensayo «Animation: The New Performance?», donde Teri Silvio pone énfasis en la forma en que la animación sirve para estructurar el pensamiento y el comportamiento en la contemporaneidad, tendiendo a borrar las diferencias ontológicas entre los personajes de ficción y quienes los *recrean* por medios como, por ejemplo, el *cosplay*. Teri Silvio, «Animation: The New Performance?» (*Journal of Linguistic Anthropology*, vol. 20, issue 2, 2010), pp. 422-438.

[22] Morin, *El cine o el hombre imaginario*, p. 45.

[23] *Ibid.*, p. 44.

2. El universo *cartoon*: formas y rupturas de lo real en un filme híbrido

Una de las paradojas de *El congreso* es que, tratándose de una película futurista, su visión del cine y de la industria es melancólicamente *retro*. No solo reivindica la figura del actor, sino que en la segunda parte del filme cultiva procedimientos de animación cada vez más excepcionales en la industria occidental y europea, como es la animación dibujada.

Ari Folman se ha distinguido en el panorama documental por su utilización del dibujo animado como una forma de explorar la vida psíquica,



La Robin Wright *real* (como dibujo animado) enfrentada a la Robin Wright *sintética* (su doble).

trazando relaciones entre el presente y los recuerdos, así como entre lo real y lo imaginario, lo subjetivo o lo emocional²⁴. Significativamente, Folman es un realizador comparable al Richard Linklater de *Waking Life* (2001), donde las diversas estéticas de animación sugieren diferentes estados de sueño lúcido²⁵. Como resultado, aunque las estrategias formales de Linklater y Folman son diferentes, ambas les permiten establecer un inspirador diálogo con lo real. Por un lado, Richard Linklater vincula su animación con material profilmico tal como el cine de acción viva, aunque su intención es la de transformar oníricamente la interpretación de los actores mediante el programa especializado *Rotoshop*²⁶. Por otro lado, la peculiaridad estética en los primeros trabajos de animación documental de Ari Folman se debe al peculiar uso que hace Yoni Goodman, su director de animación, del programa *Flash*, recortando y ensamblando en poses de animación los virtuosos dibujos del director de arte David Polonski²⁷ —un procedimiento que a veces se ha confundido con la rotoscopia²⁸, sin serlo—. Como resultado, *Vals con Bashir* reproduce recursos del cine documental como la entrevista, aunque sin marcar excesivamente la diferencia de lenguaje que se utiliza para retratar lo histórico o contemporáneo y el recuerdo o el sueño, resultando un filme de estética unitaria²⁹.

Por el contrario, la ruptura estética que experimenta *El congreso* a partir de su segunda parte nos permite establecer relaciones con otras cintas donde lo real se conecta con lo imaginario y/o *fabricado*, tales como *Quién engañó*

[24] Ari Folman comenzó a incorporar la animación a sus producciones de mano de Yoni Goodman en *The Material that Love is Made of* (2004), una serie documental para televisión donde la animación permitía sintetizar conceptos complejos relacionados con la psicología y la neurología. Las propiedades de la animación dibujada para explorar elementos como el trauma o los recuerdos reprimidos se hicieron también patentes en *Vals con Bashir*, un filme que, según Goodman, a pesar de su carácter documental, nunca se plantearon realizar mediante otro procedimiento que la animación. Judith Kriger, *Animated Realism. A Behind-the-Scenes Look at the Animated Documentary Genre* (Oxford, Focal Press, 2012), p. 11.

[25] También podemos parangonar *A Scanner Darkly* (2006) con *El congreso* no solo por su naturaleza de adaptación literaria —esta vez de otro maestro de la ciencia-ficción, Philip K. Dick—, sino por su denuncia hacia un sistema que simula combatir la drogadicción, cuando en realidad la fomenta.

[26] *Rotoshop* es un *software* creado por Bob Sabinston, director de animación de las películas animadas de Richard Linklater.

[27] Judith Kriger, *Animated Realism. A Behind-the-Scenes Look at the Animated Documentary Genre*, p. 8.

[28] El método de la rotoscopia, patentado por Max Fleischer en la temprana fecha de 1917, consistía en producir la animación calcando metraje de acción real, fotograma a fotograma, lo que supone un antecedente de la técnica empleada por Linklater en sus filmes animados.

[29] «Las secuencias de sueños, *flashbacks* y alucinaciones se presentan en un estilo similar a las entrevistas. Los elementos de iluminación y color pueden ser más exagerados o apreciables en los primeros, pero la forma y la semejanza de los personajes y objetos son igualmente realistas (o no realistas) a lo largo de la película». Annabelle Honess Roe, *Animated Documentary* (Londres, Palgrave Macmillan, 2013), p. 163 (La traducción es nuestra).

a *Roger Rabbit* (*Who Framed Roger Rabbit*, Robert Zemeckis, 1988) o el último largometraje de animación del maestro Ralph Bakshi, *Cool World: una rubia entre dos mundos* (*Cool World*, 1992). En estos filmes, la animación se convierte en una zona liminal, un barrio aparte donde se materializan nuestros deseos, pero también nuestros miedos, como puede verse cuando el avatar de Wright contempla con escrúpulo cómo se reproducen a su alrededor las Marilyn Monroe y los John Wayne e incluso ella misma, caracterizada como superheroína en los filmes realizados con sus archivos de imagen.

Irónicamente, la caricaturización de estrellas de cine en filmes animados es algo tan antiguo como el *star system*, abundando los ejemplos de cameos durante los años dorados de Hollywood³⁰. La animación de *El congreso* entronca directamente con el tradicional *cartoon* y, especialmente, con las creaciones de los hermanos Fleischer —animadores de Betty Boop, Popeye y Supermán, entre otros— durante los años treinta del pasado siglo³¹. Aunque los

[30] Ya en 1918, los personajes de cómic Mutt & Jeff compartían elenco con Theda Bara en un cortometraje animado, del que no nos ha quedado más que el cartel; asimismo, el gato Félix se encontraba con los dobles animados de Charles Chaplin, Gloria Swanson e incluso del productor Irving Thalberg (*Felix the Cat in Hollywood*, Pat Sullivan, 1923). En este sentido es también interesante revisar los cortometrajes *El equipo de polo de Mickey* (*Mickey's Polo Team*, Walt Disney, 1936), así como *Buscador de autógrafos* (*The Autograph Hound*, Walt Disney, 1939).

[31] Los hermanos Max y Dave Fleischer, americanos de origen polaco, presentaron una dura competencia a Disney durante la década de 1930. Caracterizados por el humor absurdo y la libertad creativa con que cada director planteaba las escenas, el universo *cartoon* de los Fleischer era, sin duda, más subversivo que el de Disney —si bien las *Silly Symphonies* disneyanas mostraban inicialmente un gusto por lo macabro y el surrealismo, como ejemplifica la inaugural *Skeleton Dance* (Ub Iwerks, 1929), y siguieron destacando por su originalidad en películas como *Music Land* (Walt Disney, 1935)—. La decadencia del estudio Fleischer vino marcada por la producción de sus largometrajes, forzados a imitar el éxito de *Blancanieves* y *los siete enanitos* (*Snow White & the Seven Dwarfs*, David Hand, 1937), aunque su influencia es visible en la animación *underground* desde los años setenta, e incluso jugó un papel crucial en la génesis del *anime* japonés, inspirando los primeros diseños de personajes por Osamu Tezuka.



El animador de Robin Wright, Dylan Trulliner (Jon Hamm), sugiriendo su deseo por ella.

Fleischer fueron los creadores de la animación con referencia real o rotoscopia, se distinguieron fundamentalmente por *subvertir* sus efectos en secuencias tremendamente irreales —como la danza de Cab Calloway transformado en fantasma contorsionista en *Minnie the Moocher* (Dave Fleischer, 1932)—, gracias a la interpretación altamente imaginativa que los animadores hacían del metraje original.

Siguiendo este ejemplo, la animación de *El congreso* ya no adolece de una apariencia mecánica o demasiado regular —a diferencia de *Vals con Bashir*—, sino que explora plenamente las posibilidades del movimiento, como los cambios de lisérgica belleza que experimentan las extremidades prolongadas como alas o los zarcillos vegetales que proliferan como arabescos; una cualidad esen-

cial de la animación que Eisenstein describía a propósito de las *Silly Symphonies* de Disney como «*plasmaticity*» o «plasticidad polimórfica», y que se da en aquel ser animado que «se comporta como protoplasma primordial, sin una forma estable, pero capaz de adoptar todas y cada una de las formas de la vida animal en la escala de la evolución»³².

Esta elección estilística dentro del amplio abanico de registros que ofrece la animación está en concordancia con la clase de futuro que se describe en la novela, donde las metamorfosis de los objetos cotidianos —ropas programadas para cambiar de color, por ejemplo— son signo de su alto grado tecnológico. El contexto de tintes psicodélicos de *El congreso* es también comparable a la exuberancia de *Yellow Submarine* (George Dunning, 1968), así como con las escenas oníricas en la mencionada *Paprika* de Satoshi Kon; e incluso algunos momentos sugieren paralelismos con *Pink Floyd: el muro* (*Pink Floyd - The Wall*, Alan Parker, 1982), un filme dividido entre la realidad y el mundo interior del protagonista. La propia Wright del filme, al ver a su *alter ego* animado, afirma: «parezco Cenicienta dibujada por un artista con un mal tripi», mientras está rodeada de un público que parece jugar al *cosplay*, podríamos decir, como si de un gigantesco Salón del Manga se tratara. En ese mundo, «todo está en la imaginación»: el sujeto no solo es libre de convertirse en el fetiche deseado, ya sea Elvis Presley, Cleopatra, Buda o Jesucristo, sino que el entorno se transforma a voluntad, haciendo de la vida la *animación* de los sentidos. La animación deviene alegoría del estado alucinatorio que describe el filme, por cuanto es, en la línea que sugiere Yoni Goodman, el resultado de una ilusión óptica:

La animación trata de engañar al ojo, haciendo que el ojo vea lo que no está ahí. Nada es real, pero haces que el ojo vea lo que no está ahí [...] el ojo es engañado porque acepta las «reglas de ese mundo»³³.



La escena de amor, con explosión al fondo, se asemeja a la escena del sueño erótico —y culpable— de uno de los protagonistas de *Vals con Bashir* (*Vals im Bashir*, Ari Folman, 2008).

[32] Eisenstein, *Sergei Eisenstein / Disney*, p. 15. (La traducción es nuestra).

[33] Judith Kriger, *Animated Realism. A Behind-the-Scenes Look at the Animated Documentary Genre*, p. 6. (La traducción es nuestra).

Gracias a su alto nivel de artificiosidad, la animación ha sido también un medio privilegiado para las transgresiones o rupturas del entorno que contiene a los personajes, dándose en el cine de animación temprano la coexistencia paradójica entre criaturas dibujadas y sus creadores —una herencia de la que *El congreso* se hace eco de algún modo, ya que el Ovidio que ilumina a Wright en su periplo por aquel inframundo animado no es sino su propio animador en la ficción—. Dicha superposición de realidades heterogéneas, visuales u ontológicas, desencadena la *metalepsis*, un fenómeno que se refiere a las transgresiones efectuadas por uno o varios personajes que penetran en mundos heterogéneos u obviamente discontinuos, si bien diegéticamente conectados.

[34] «Una *metalepsis* combina la representación de conceptos contradictorios; dos mundos que se perciben como mutuamente excluyentes se conectan a un tiempo. La percepción del público es importante por cuanto su conocimiento de la realidad y sentido común determina si dos mundos pueden entenderse como mutuamente excluyentes o no». Erwin Feyersinger, «Diegetic Short Circuits: *Metalepsis in Animation*», p. 281. (La traducción es nuestra).

[35] Un ejemplo de ello sería la memorable escena inicial de *Bienvenidos a Belleville* (*Les triplettes de Belleville*, Sylvain Chomet, 2003) —un homenaje al *music-hall* donde se dan cita las versiones *cartoonizadas* de celebridades como Fred Astaire, Josephine Baker o Django Reinhardt, e indudable antecedente de la parte animada de *El congreso*—, que no es sino una película de animación dentro de una película de animación, ocupando un segundo nivel dentro de la diégesis principal, cuyo estilo visual es mucho más realista.

[36] «Una *metalepsis*, sin embargo, también puede ser naturalizada, explicada como ficticia dentro de una narrativa y, por lo tanto, no disruptiva en absoluto. Un sueño, una fantasía, un encantamiento o una alucinación ofrecen explicaciones plausibles para una transgresión aparentemente paradójica de un personaje a otro mundo» (La traducción es nuestra). Erwin Feyersinger, «Diegetic Short Circuits: *Metalepsis in Animation*», pp. 289-290. (La traducción es nuestra).

Según Erwin Feyersinger, la *metalepsis* combina dos mundos mutuamente excluyentes³⁴, como la superposición de un universo que parece más real a otro que parece más ficcional, o viceversa: una *metadiégesis* o segundo nivel de representación localizado en la *inradiégesis* o mundo-marco, que nos invita a explorar diferentes niveles narrativos³⁵. Asimismo, muchas *metalepsis* no implican una ruptura dimensional porque son explicables de forma plausible desde el mundo narrativo, por ejemplo, los cambios que plantean los sueños, las fantasías o las alucinaciones³⁶. La multiplicidad de lenguajes de la animación potencia esta capacidad de la imagen fílmica al representar un espectro muy amplio de niveles o contextos o en combinación con el cine de acción real, como sucede en *El congreso*. Si en las mencionadas *Quién engañó a Roger Rabbit* o *Cool World*, el mundo real y el animado existen simultáneamente, la sensación disruptiva que produce la animación de *El congreso* es más fuerte, porque sustituye a una realidad con la que establece relaciones de contraposición, que emerge especialmente cuando se desvanece la ilusión ante los ojos de Robin Wright: donde antes había un lujoso restaurante, ahora hay una fábrica abandonada y ruinososa; donde había exuberantes estrellas de cine, solo quedan indigentes ensimismados.



Robin Wright en 2053: cuarenta años después de su primer contrato de cesión de imagen, la civilización se ha derrumbado.

Si en *Vals con Bashir* la animación permitía ver escenas truculentas sin sentirse tan herido por ellas —como si fuera la «cámara imaginaria»³⁷ que la consciencia utiliza para protegerse del horror—, la elaborada animación de *El congreso* no hace sino aumentar el impacto que supondrá el regreso de Wright a la nauseabunda realidad: un golpe de gracia comparable al que experimenta el espectador en el desenlace de *Vals con Bashir*, cuando el dibujo animado cede el paso al registro documental —el recuerdo recobrado— de la matanza en Sabra y Shatila.

El universo metadieético y autorreferencial del cine que se construye en *El congreso* dará pie, a continuación, a reflexionar sobre la identidad del actor enfrentado a su doble tecnológico o avatar, para incidir finalmente en la dicotomía que se establece entre *archivo* y *memoria* y que concluye con el *borrado* de lo humano.

3. Máquinas para reinventar lo humano: de la búsqueda de la inmortalidad al apocalipsis de la cultura

Como se apuntaba en la «Introducción», *El congreso* coincide con *Holy Motors* en proponer una interesante deliberación sobre la identidad del actor, que en la película de Leos Carax se deconstruye en un enigma irresoluble. *El congreso* toma como punto de partida la vida de una actriz que observa cómo su identidad se desvanece al servicio de la *nueva* industria del cine, marcada por la imagen digital. Sin embargo, el mundo de Hollywood es consustancial a esta disolución de la personalidad, como observa Edgar Morin cuando explica que la estrella de cine está obligada a llevar dos vidas: la de

[37] Como aprecia Bruno Hachero a partir de Georges Didi-Huberman (*Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, 2004), la anécdota que refiere en el filme la Dra. Zahava Solomon sobre el fotógrafo que entra en shock al ver los caballos moribundos en el hipódromo de Beirut resume «todo el sentido del dispositivo que propone *Vals con Bashir*»: el de la animación como «cámara imaginaria» o «distancia que protege, que aísla al individuo del horror en que está inmerso», pero que se rompe cuando una experiencia interpela violentamente al espectador. Bruno Hachero Hernández, «Deformar a la Gorgona: la imagen animada como estrategia para documentar el horror» (*Con A de animación*, n.º 5 [Animación: punto de encuentro], 2015), p. 116.



Robin Wright, presa en la máquina que absorberá sus sentimientos más profundos.

Harvey Keitel como AI, el agente de Robin Wright, durante el monólogo que protagoniza al final de la primera mitad del filme.



[38] Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario*, p. 44

[39] Acerca de la *fictionalización* que experimenta la vida del actor hollywoodiense, desdoblada entre *persona* y *estrella* —la caracterización asociada a un personaje paradigmático, que se convierte en objeto de deseo—, es significativo recordar las palabras de Rita Hayworth sobre su vida amorosa: por ejemplo, en el cénit de su fama, Rita Hayworth declaraba amargamente que los hombres «se enamoraban de Gilda, pero se despertaban conmigo» (John Kobal, *Rita Hayworth: Portrait of a Love Goddess* [Nueva York, Berkeley, 1977]). Asimismo, Grace Kelly señalaba que, para cualquier taxista de Hollywood, ella era meramente «alguien que se parece a Grace Kelly» (Frédéric Mitterrand, *Los años de Grace Kelly, Princesa de Mónaco* [Mónaco, Skira / Grimaldi Forum Monaco, 2007], p. 84).

[40] Jean Baudrillard, «Aesthetic Illusion and Virtual Reality», p. 24 (La traducción es nuestra).

sus películas y la propia, engañando al tedio con inacabables fiestas, mientras «la cámara absorbe la verdadera sustancia humana»³⁸. Esta *duplicidad de la vida del artista*³⁹ ha acarreado a menudo las trágicas consecuencias que han hecho del cine un medio vampírico, como sugiere la película de Folman en la paradigmática escena del escaneado de la actriz; pero también cuando la protagonista ingresa en el hotel de Ciudad Abrahama y le dicen en recepción: «es la sexta Robin Wright que recibimos hoy». Se trata de un primer aviso del *borrado* de la identidad del actor en el mundo de la fantasía química, usurpada por sus imitadores; una problemática capital en *El congreso*, que supera los bordes de la ciencia-ficción alegórica propuesta por Lem y nos invita ampliamente a establecer relaciones con otros textos literarios que ahondan en la construcción del simulacro.

Dichas obras comparten con *El congreso* ideas *reanimantes* como la exposición (fatal) de la modelo al mecanismo que succiona su imagen —de innegable parentesco con la máquina usurpadora de *La invención de Morel*—, hasta la fascinación por la estrella de cine y el deseo de recrearla en laboratorio —como en la novela peruana *XYZ*, de Clemente Palma (1934)—, pasando, naturalmente, por los inevitables ecos a Oscar Wilde que nos hablan de la identidad del sujeto, diluida, como diría Walter Benjamin, en la *época de su reproductibilidad técnica*. Tal riqueza de diálogos metatextuales incide en una misma idea de fondo: el fantasma de lo siniestro revolotea sobre estas creaciones fáusticas, que en la actualidad se materializan en la digitalización, no solo de actores, sino del mundo.

Jean Baudrillard intuía: «Todas las formas de tecnología punta ilustran el hecho de que, tras sus dobles y sus prótesis, sus clones biológicos y sus imágenes virtuales, la especie humana está fomentando secretamente su desaparición»⁴⁰. Ya sean los habitantes de la isla de Morel o los leones y planetas de la televisión de Lem, si el *cine total dobla* nuestro universo, no es-

taría sino materializando la dualidad que Freud analizaba en *Lo siniestro*⁴¹, que es, por un lado, la del doble como dispositivo para la inmortalidad —un significado que ha impregnado desde su origen los retratos funerarios— y por otro lado, el temor de ser reemplazados.

La literatura de ficción ha anticipado esta idea repetidas veces, siendo *La invención de Morel* una de las propuestas con mayor calado en las teorías del *cine total*. En la fantasía de Bioy Casares, un artefacto registra las vacaciones de un grupo burgués durante dos semanas en una misteriosa isla; sin embargo, la fatídica consecuencia de la exposición a la máquina es la muerte del sujeto. A pesar de ello, el único espectador vivo de este espectáculo, el fugitivo que llega a la isla, se inmola deliberadamente para poder formar parte del grupo. Edgar Morin observa a propósito de esta isla dedicada a la eternidad, de este «sueño colectivo organizado»: «El cine total, que absorbe finalmente a los humanos en su sustancia impalpable y concreta, irreal y real, en el seno de aventuras trágicas y eternas, confunde en el mismo acto muerte e inmortalidad»⁴². En este universo desdoblado, lo humano no se preserva, sino que se desvanece atrapado por la seducción de las imágenes.

Por su parte, como apunta Daniel Mesa Gancedo en su encomiable estudio sobre los personajes artificiales en la literatura sudamericana, la novela *XYZ* incide en la idea de que solo existe un número limitado de tipos humanos, de los cuales las estrellas de cine son los más paradigmáticos⁴³. En la novela, un científico narcisista, Rolland XYZ, se refugia en una isla para llevar a cabo experimentos a medio camino entre la manipulación genética y la ingeniería nuclear que le permitan materializar los sueños de la imaginación: la creación de seres mitológicos que completen la creación inacabada de Dios. Sin embargo, perdido por una suerte de nostalgia erótica, el científico se detiene en un estadio inicial de su experimento: la reproducción *clónica* de las mayores estrellas de cine de la época, entre ellas, Greta Garbo, Jeanette McDonald e incluso el ya difunto Rodolfo Valentino, redivivo a partir de sus películas, pues estos replicantes de las estrellas son en todo semejantes a cómo aparecen en el celuloide y no en la vida misma.

Significativamente, tanto en *La invención de Morel* como en *XYZ*, la forma cinematográfica supone una parte integral en la fabricación de sus simulacros: el modelo que prioriza, pues, no es la realidad sino la *apariencia*. Asimismo, en la novela de Bioy Casares, la posibilidad de crear reproducciones de los individuos se basa en lo que Mesa Gancedo define como «estrategia metonímica»⁴⁴: la combinación de las emisiones del fonógrafo, del cinematógrafo y de otros tantos dispositivos que se apropian de los atributos de lo viviente para crear sus fantasmas artificiales. No en balde, en *El congreso*, el avatar de Tom Cruise en Ciudad Abrahama —único superviviente del *star system*, junto con Wright—, ya no es él mismo, sino que parece haberse quedado atrapado en su propio papel en *Top Gun* (Tony Scott, 1986). Asimismo, Robin Wright presencia cómo su doble hiperrealista —verdadera *Eva Futura* en la utopía propuesta por Folman, indiferenciable de la Robin

[41] Sigmund Freud, «Lo siniestro», en *Sigmund Freud. Obras Completas*, vol. 13 (Barcelona, Orbis, 1988).

[42] Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario*, p. 47.

[43] Daniel Mesa Gancedo, *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana* (Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002), p. 267.

[44] *Ibid.*, p. 302.

Alegoría de archivo digital como sepultura: Robin Wright es congelada por el mismo operario que la digitalizó veinte años antes.



[45] Noël Burch, *El tragaluz del infinito* (contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico), p. 38.

[46] *Ibid.*, p.39. Paralelamente, a este respecto, una parte de la prensa celebraba el poder *reanimante* del cinematógrafo tras su presentación, como puede leerse en esa crónica de *La poste* (30 de diciembre de 1895): «Cuando todos puedan fotografiar a sus seres queridos no ya en su forma inmóvil, sino en su movimiento, en su acción, en sus gestos familiares, con las palabras al filo de los labios, la muerte dejará de ser absoluta» (citado por Alejandro Montiel Mues, *Teorías del cine. Un balance histórico*, Barcelona, Montesinos, 1992), p. 14.

[47] Jean Baudrillard, «Aesthetic Illusion and Virtual Reality», p. 39.

[48] La referencia al Holocausto no es casual, puesto que se evoca en diversas escenas y diálogos de la película, siendo aplicable la siguiente reflexión de Alan Cholodenko: «No lidiamos solo con una mera cultura del borrado, sino con el borrado del período cultural, borrado como hipercultura; yo llamo a esto el apocalipsis, el holocausto de la cultura [...] ya que es el apocalipsis, el holocausto, de lo humano, borrado en lo hiperhumano, el ordenador deviniendo no solo el archivo sino, como tal archivo, la cripta de (los recuerdos de) lo humano». Cholodenko, «'Computer Says No', or the Erasure of the Human», p. 32. (La traducción es nuestra).

Wright original—, vende con argumentos banales la última superproducción que se ha realizado con su imagen, mientras ella ya no es reconocida.

Como sugiere Burch, desde sus orígenes, el cine se alineó «en el campo de la ideología frankensteiniana»⁴⁵ con el diorama, el estereoscopio, los infinitos bioscopios, zootropos y múltiples inventos en cuyo nombre destacaba el afán de atrapar la vida para así realizar con el cinematógrafo «la fantasía suprema: suprimir la muerte»⁴⁶. En *El congreso*, la digitalización se presenta como el medio para alcanzar el estado superlativo de la fama: la *inmortalidad*. Pero, como Morel, Rotwang o el Rolland XYZ de la novela de Palma, quien se atreve a usurpar el papel del divino creador no tardará en sufrir un bíblico castigo: al final de la película, el conglomerado Miramount se habrá transformado en desecho, en basura, en el plástico gastado con el que se cubre un indigente. Como vislumbraba Baudrillard, lo virtual se ha convertido en «solución final de lo real»⁴⁷; en apocalipsis⁴⁸ de la cultura y, con ella, de lo humano. El «Reino de las Sombras» de Máximo Gorki ha reemplazado al mundo.

Sin duda, el centro neurálgico de *El congreso* se puede encontrar en la secuencia del escaneo de la actriz, espeluznante y conmovedora a un tiempo. Aunque la digitalización de actores es ya moneda corriente en Hollywood, Ari Folman ideó un llamativo complejo de *flashes* tapizando una esfera que, con el ensordecedor estruendo de un TAC, intimidan a la dubitativa Robin Wright, consciente de que la exposición a la desasosegante máquina marca un punto de no retorno. El escáner, inmisericorde, devorará todas las emociones auténticas de la actriz, que fluirán desde la risa al llanto mientras escucha las confesiones de su cómplice representante. La escena tiene cierto aroma a la fabricación de Futura, o Parodia, en la novela de Thea Von Harbou, *Metrópolis* (1926), cuando en pleno proceso de transferencia de la imagen de la dulce María al temible robot, Rotwang le ruega a María que no solo llore y que intente también reír para que el androide se apropie de ese sentimiento.



Robin Wright y el doctor Barker (Paul Giamatti), evaluando la pérdida sensorial progresiva que sufre Aaron (Kodi Smit-McPhee).

Robin Wright solo cede a su copiado porque, de otra manera, dejará de existir como artista, excluida de los nuevos medios. Lo que no es escaneado, digitalizado, contabilizado, se pierde para siempre; sin embargo, la paradoja es que todo lo que se almacena en el archivo digital sufre el exilio de la memoria viva. La escena en que Wright es congelada, tras su intoxicación durante el ataque a Ciudad Abrahama, presenta un inquietante paralelismo con la de su escaneado: el mismo personaje que la digitaliza es quien la deposita en su cripta helada, lo que nos permite reforzar aquí la relación que traza el filme entre *archivo* y *sepultura*. Solo el recuerdo de su hijo Aaron (Kodi Smit McPhee) —aquejado de una enfermedad que lo vuelve progresivamente sordo y ciego— será el hilo de Ariadna que permitirá a Robin Wright escapar de la encerrona química, como anticipa la secuencia del sueño donde ambos avanzan por el hielo sujetos al hilo de una cometa, la *memoria*: el peso de sus recuerdos, su autoconsciencia como persona, ayudan a Wright a desprenderse del simulacro, aunque sea para convertirse en testigo del holocausto de lo humano.

Al igual que *Vals con Bashir*, *El congreso* puede considerarse como un canto a la memoria como cualidad humana que resguarda el conocimiento y la sabiduría; ante la capacidad de la máquina de archivar mucho y, a la vez, muy poco; ante una revolución de la información que apunta a un proceso hipertrófico de la cultura en el sentido baudrillardiano: donde lo humano y la realidad misma han sido borrados.

Consideraciones finales

Los subtextos presentes en *El congreso* parecen inagotables. Si con *Vals con Bashir*, el filme en sí podía reconocerse como una analogía de su propia fun-

ción terapéutica —por cuanto, para Ari Folman, hacer la película significaba *recordar*—, en *El congreso*, el cine mismo se convierte en el aparato simbólico que vertebra la crítica de Folman. Esta crítica, que tiene como objetivo último la máquina del consumo con la que nos evadimos de los problemas reales, disecciona el cine como industria y la imagen animada como lenguaje, ofreciendo una visión nostálgica del medio.

Si bien las coincidencias narrativas entre *El congreso* y la novela en que se inspira son muy puntuales, su afinidad de fondo es considerable, causando en el espectador/lector un malestar que le obliga a recapacitar sobre nuestro modelo socioeconómico y el impacto de las tecnologías mediante. Indudablemente, la película nos ofrece un análisis pesimista sobre en qué se puede transformar esa máquina que, como decía Edgar Morin refiriéndose a *la máquina* del cinematógrafo, «solo sirve para proyectar imágenes por el placer de verlas»⁴⁹, y de la que, en cambio, ya no sabemos prescindir⁵⁰. Su formulación del cine del futuro como una alucinación que llena los vacíos de la vida, llegando a apoderarse totalmente de ella, no solo ha sido preconizada por la literatura de ficción, sino por la crítica de cine en torno a la idea de *cine total*, aunque dicha hiperestesia ya es un hecho: el sueño organizado colectivamente no es sino el de las redes sociales, el de la *nube*, la música del i-Pod, los mensajes que urge atender mientras caminamos por la calle —nunca en línea recta—, zombificados: donde lo *hiperhumano*, la *sombra*, ha hecho del cuerpo su propia cripta. Como adelantaba Baudrillard, «no hay lugar para ambos, la ilusión del mundo y la programación virtual del mundo. No hay lugar para ambos, el mundo y su doble»⁵¹.

Por otro lado, en *El congreso*, los cambios de lenguaje visual obedecen a la necesidad del argumento de sugerir infinitos subniveles de fantasía, como sugiere el original literario; pero, además, Ari Folman apuesta por el dibujo animado como una dimensión autorreferencial, no solo porque de esta forma defiende sólidamente su voluntad de seguir moviéndose en la *periferia* del sistema —tanto por su oposición a la «estética de lo ilusorio» que predomina en el Hollywood actual⁵², como por su independencia como realizador—, sino también porque el poder metafórico del dibujo animado, su tendencia a reducir la realidad a unas pocas formas, multiplica el simbolismo de la imagen; porque el dibujo animado siempre resultará más *mágico* que el ilusionismo de la imagen de síntesis.

En este sentido, la animación de *El congreso* no solo juega un interesante rol al evitar una ilusión de verosimilitud —la «suspensión de incredulidad» que en el cine de Hollywood facilita mediante los gráficos digitales hiperrealistas⁵³—, sino que también reemplaza ese estado por una experiencia estética deliberadamente artificiosa, donde el cine es consciente de sí mismo como si estuviéramos en un sueño lúcido, adentrándonos en una entidad tan inestable y *animada* como la vida psíquica, inaccesible por otro medio que no sea la evocación que nos permite «imaginar el mundo desde la perspectiva del otro»⁵⁴.

[49] Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario*, p. 19.

[50] «Si mañana pudiéramos detener la enfermedad, pero eso significase el final del cine, ¿quién cambiaría la fantasía por la realidad? Ese es el terrorífico núcleo de “El congreso”. Necesitamos historias para enmascarar el vacío de la existencia». Tafoya, «The Congress». (La traducción es nuestra).

[51] Baudrillard, «Aesthetic Illusion and Virtual Reality», p. 27. (La traducción es nuestra).

[52] Andrew Darley, *Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros de los medios de comunicación* (Barcelona, Paidós, 2001), p. 183.

[53] *Ibid.*, p. 253.

[54] «La animación [...] se está empleando cada vez más como una herramienta para evocar experiencias en forma de ideas, sentimientos y sensibilidades. Al visualizar estos aspectos invisibles de la vida, a menudo en un estilo abstracto o simbólico, la animación, que funciona en este modo evocativo, nos permite imaginar el mundo desde la perspectiva de otro». Annabelle Honess Roe, *Animated Documentary*, p. 25. (La traducción es nuestra).

Pero *El congreso* es, sobre todo, un filme que pretende reflexionar sobre la libertad de elección y la imposibilidad de conocer la verdad. Incluso John Grierson, uno de los padres del cine documental, definía el género como «el tratamiento creativo de la realidad»⁵⁵, una premisa de la que Ari Folman se apropió en su viaje histórico en *Vals con Bashir*. En su visión de *El congreso*, «la verdad» se opone a la «fiesta química», aunque nadie quiere verla: «Antes escondíamos la verdad con antidepresivos; ahora reinventamos la realidad», explica el doctor Barker (Paul Giamatti) a Robin Wright. Pero, sobre todo, lo que Ari Folman cuestiona es la inexistencia de opciones alternativas, la incapacidad para elegir otra cosa, si no es rendirse al simulacro: allí donde Miramont afirma haber creado la fórmula de la «libre elección», la auténtica felicidad que proporciona la química no es tal sin la posibilidad de *elegir* ser infeliz. Igualmente, la libertad de elección no es posible si se carece de libertad para equivocarse. Cuando, como afirma Cholodenko a partir de Baudrillard, el poder se ha transformado en «hiperpoder» y el conocimiento en «hiperconocimiento», en sus «formas puras y vacías»⁵⁶, poco más queda por hacer, salvo, como indica a Wright el mismo personaje de la película, «esperar la muerte en esta verdad inmunda o alucinando en el otro lado».

El congreso no solo retoma las sugerencias que emanan del texto de Stanisław Lem, sino que reanima toda una tradición del dibujo animado y contribuye a ilustrar de manera crítica una página futura de la historia del cine: la de su desaparición tal como lo conocemos, disuelto en una mirada de lenguajes, géneros y plataformas, donde la animación digital juega un papel esencial. Ari Folman —embarcado actualmente en una atractiva adaptación de *El diario de Anna Frank*, que combinará acción real con animación *stop-motion*— personifica, de algún modo, una militante resistencia a cualquier forma consensuada de hacer cine, si bien su lenguaje deliberadamente heterogéneo se convierte en una forma privilegiada de establecer relaciones tan desasosegantes como provocativas entre lo real y todas las conjuras de lo imaginario.

Con especial agradecimiento a Daniel P. Álava y Dr. Alan Cholodenko.

BIBLIOGRAFÍA

- BAUDRILLARD, Jean, «Aesthetic Illusion and Virtual Reality», en Nicholas Zurbrugg (ed.), *Art and Artefact* (Londres, SAGE, 1997), pp. 19-27.
- *Passwords* (Nueva York, Verso, 2003).
- BIOY CASARES, Adolfo, *La invención de Morel*, en Adolfo Bioy Casares y Marcelo Pichon Rivière (eds.), *La invención y la trama. Obras escogidas* (Barcelona, Tusquets, 2005), pp. 25-82.
- BROOKS, Xan, «Cannes 2013: The Congress – review» (*The Guardian*, 16 de mayo de 2013). Disponible en: <<http://www.theguardian.com/film/2013/may/16/thecongressreview>> (18 / 04 / 2016).

[55] Citado en Judith Kriger, *Animated Realism. A Behind-the-Scenes Look at the Animated Documentary Genre*, p. 1.

[56] «Gobernados tanto por el ordenador como por su modelo animante, operador y mnemotecnológico, prótesis archivística y mediante, “el ordenador” incluyendo el ordenador “humano”, lo humano como ordenador, como ciborg, como “más humano que lo humano” [...], aquí, poder y conocimiento se convierten en *hiperpoder* e *hiperconocimiento*, sus formas puras y vacías» Alan Cholodenko, «Computer Says No’, or the Erasure of the Human», p. 36. (La traducción es nuestra).

- BURCH, Noël, *El tragaluz del infinito (contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)* (Madrid, Cátedra, 1981).
- CHOLODENKO, Alan, «'Computer Says No', or the Erasure of the Human», en Brad Buckley y John Conomos (eds.), *Erasure. The Spectre of Cultural Memory* (Oxford, Libri Publishing, 2015), pp. 31-47.
- DARLEY, Andrew, *Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros de los medios de comunicación* (Barcelona, Paidós, 2001).
- DEBRUGE, Peter, «Cannes Film Review: 'The Congress'» (*Variety*, 16 de mayo de 2013). Disponible en: <<http://variety.com/2013/film/reviews/cannes-film-review-the-congress-1200482236/>> (20 / 04 / 2016).
- EISENSTEIN, Sergei, *Disney*, en Oksana Bulgakowa y Dietmar Hochmuth (eds.), *Sergei Eisenstein / Disney* (Berlín y San Francisco, Potemkin Press, 2011), pp. 9-123.
- ESTRADA, Javier H., «Transitando universos paralelos. Entrevista a Ari Folman» (*Caimán cuadernos de cine*, n.º 30 [81], septiembre de 2014), pp. 36-40.
- FEYERSINGER, Erwin, «Diegetic Short Circuits: Metalepsis in Animation» (*Animation: An Interdisciplinary Journal*, vol. 5[3], November 2010), pp. 279-294.
- FREUD, Sigmund, «Lo siniestro», en *Sigmund Freud. Obras completas, vol. 13* (Barcelona, Orbis, 1988).
- GENETTE, Gérard, *Métalepse: de la figure à la fiction* (Paris, Seuil, 2004).
- HACHERO HERNÁNDEZ, BRUNO, «Deformar a la Gorgona: la imagen animada como estrategia para documentar el horror» (*Con A de animación*, n.º 5, 2015), pp. 114-125.
- HONESS ROE, Annabelle, *Animated Documentary* (Londres, Palgrave Macmillan, 2013).
- HUTCHINSON, Kate, «Robin Wright in *The Congress*: Dark Side of the Toon» (*The Guardian*, 11 de agosto de 2014). Disponible en: <<http://www.theguardian.com/film/2014/aug/11/ari-folman-the-congress-robin-wright>> (20 / 04 / 2016).
- KOBAL, John, *Rita Hayworth: Portrait of a Love Goddess* (Nueva York, Berkley, 1977).
- KRAMMER, George, «Ari Folman on The Genius of Stanislaw Lem» (*Culture.pl*, 31 de marzo de 2011). Disponible en: <<http://culture.pl/en/article/ari-folman-on-the-genius-of-stanislaw-lem>> (18/04/2016).
- KRIGER, Judith, *Animated Realism. A Behind-the-Scenes Look at the Animated Documentary Genre* (Oxford, Focal Press, 2012).
- LEM, Stanislaw, *El congreso de futurología* (Barcelona, Bruguera, 1981). Edición digital por Walter López, disponible en: <<http://www.sicapacitacion.com/lib/Lem,%20Stanislaw%20-%20El%20Congreso%20de%20Futurologia.pdf>> (11 / 03 / 2015).
- MCCARTHY, Todd, «*The Congress*: Cannes Review» (*Hollywood Reporter*, 16 de mayo de 2013). Disponible en: <<http://www.hollywoodreporter.com/review/congress-cannes-review-523950>> (25/04/2016).
- MESA GANCEDO, Daniel, *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana* (Zaragoza, Prentas Universitarias de Zaragoza, 2002).
- MITTERRAND, Frédéric, *Los años de Grace Kelly, princesa de Mónaco* (Mónaco, Skira/Grimaldi Forum Monaco, 2007).
- MONTIEL MUES, Alejandro, *Teorías del cine. Un balance histórico* (Barcelona, Montesinos, 1992).
- MORIN, Edgar, *El cine o el hombre imaginario* (Barcelona, Paidós, 2001).
- PICHON RIVIÈRE, Marcelo, «Nota», en Adolfo Bioy Casares y Marcelo Pichon Rivière (eds.), *La invención y la trama. Obras escogidas* (Barcelona, Tusquets, 2005), pp. 83-86.

- SÁNCHEZ, Sergi, «Memorias de una actriz ilustrada» (*Caimán cuadernos de cine*, septiembre de 2014, n.º 30 [81]), pp. 36-38.
- SILVIO, Teri, «Animation: The New Performance?» (*Journal of Linguistic Anthropology*, vol. 20, issue 2, 2010), pp. 422-438.
- TAFOYA, Scout, «*The Congress*» (*RogerEbert.com*, 29 de agosto de 2014). Disponible en: <<http://www.rogerebert.com/reviews/the-congress-2014>> (30/04/2016).