

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:
La trágica afirmación de un superhéroe

Autor/es:
Pérez, Xavier

Citar como:
Pérez, X. (2002). La trágica afirmación de un superhéroe. La madriguera. (51):96-97.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42100>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



LA TRÁGICA AFIRMACIÓN DE UN SUPERHÉROE

por Xavier Pérez

"Sólo elige realmente, sólo elige efectivamente, aquél que es elegido."

GILLES DELEUZE

"La vida real no cabe en las viñetas", advierte Mister Glass, el supervillano iniciador de *El protegido*, al atormentado vigilante que ha elegido para protagonizar esta historia de auto-descubrimiento. ¿Y qué parte de la vida no cabe en las vi-

planos-secuencia en el temido material de resistencia que se opone a las gestas aceleradas de su presunto superhéroe.

En *El protegido*, el director M. Night Shyamalan ha planteado un problema estilístico completamente ajeno a las preocupaciones habituales del cine norteamericano de género: la ambigüedad significativa del plano secuencia, la indetermina-



ñetas?, se pregunta con legítima inquietud el aficionado compulsivo que ha iniciado sus sueños infantiles en contacto con cientos de páginas de superhéroes. Por lo que se desprende de la magistral puesta en escena de *El protegido*, lo que no cabe en las viñetas es el tiempo vivido (ni, por supuesto, la música, su sombra mensajera, que acompaña no por accidente los más majestuosos movimientos de este film).

En el lenguaje de los cómics, el tiempo será siempre abstracto, segmentado entre viñetas inexorablemente separadas por un sordo vacío (o, a veces, en la barroca unidad sintética de una superviñeta que, ante la imposibilidad de producir duración, se contenta con reproducirla metafóricamente). Lo que diferencia *El protegido* de cualquier adaptación tradicional de un cómic de superhéroes es que *el tiempo pesa*, no porque esté figurado como un aura por procedimientos plásticos que el cómic sí ha sabido desplegar, sino porque convierte la lentitud exasperante de sus

ción de la mirada cinematográfica no segmentada por un corte, ni complementada por un contraplano. Sólo por esa audacia en la asunción metodológica del plano secuencia, *El protegido* jamás podrá ser comparada a un *comic-book* en términos de literalidad formal. Sus movimientos largos y pausados, verdaderamente osados en un producto filmico de aspiración neoclásica, no pueden por ello mismo concretarse en viñetas fijas, aunque recuerden, especialmente en la búsqueda de los picados, el lenguaje del *comic-book* de los ochenta, la reinención formal del superhéroe en los diseños trágicos de Frank Miller o en los guiones hiperplanificados de Alan Moore.

Hay dos escenas magistrales, perfectamente contrastadas, que centran el conflicto paterno-filial del film: en la primera, en la cocina del hogar, el niño apunta con una pistola a su padre, posible pero no seguro superhéroe, mientras la cámara pasa del uno al otro, sin un solo corte, incluyendo en la esquina del trayecto la presencia atemorizada de la madre.

Para el espectador desconcertado, esta es la escena de la duda y de la ambigüedad, en la que el padre puede y no puede ser un superhéroe, donde todo puede ser la verdad y su inversión, y donde el hijo se debate entre disparar –y hallar respuesta a la súper-pregunta: *eres invulnerable?*– o permanecer en el umbral paradójicamente esperanzado de la duda (que es como la secuencia decide resolverse, con la resignada cesión de la pistola al hermético universo del silencio). Como la mayoría de segmentos del film, este plano secuencia tiene el sentido de su duración, debe comprenderse plenamente en el tiempo vivido de la escena.

Al final de la película, cuando las dudas parecen haberse disipado, y el protagonista cree haber elegido su misión sin entender todavía su calidad de *autómata*, padre e hijo se reencontran de nuevo en la cocina, en una secuencia que Shyamalan sólo puede articular como una segmentación del espacio en plano-contraplano: el padre muestra silenciosamente al hijo la página del diario donde aparece la noticia de

cuerpo se desplaza torpemente.

Película de aprendizaje trágico, *El protegido* reserva todavía, sin embargo, una paralela y superior *anagnórisis* entre el villano y el héroe, sólo que aquí la mirada final del primero se cierra (para siempre) sobre la nuca atormentada del segundo, condenado a recordar desde entonces cuál es la siniestra matriz de su entidad superheroica: para llegar a escogerlo, el villano situado al otro lado del espectro, en la pura fragilidad de un cuerpo que se derrumba constantemente, no ha tenido escrúpulos en provocar él mismo la serie de catástrofes que le han permitido señalar a ese único sobreviviente como su *elegido*.

La mirada del villano es, en este sentido, la mirada que funda el tiempo trágico del film: con él se abre y se cierra la película, y es a través suyo (pero hasta el final no lo sabemos) como las lentas, dolorosas decisiones del héroe se abren paso. Por esa conciencia fatal de lo que la historia contiene, la película de Shyamalan desmiente todo lo que uno espera



su primera actividad superheroica, y el niño abre los ojos, admirado, hacia el rostro afirmativo de ese hombre revelado que a su vez lo está mirando. He aquí la lógica cinematográfica de un plano-contraplano donde se produce el encuentro de dos miradas que han estado buscándose, hasta adquirir conciencia de su lugar diferenciado: un padre y un hijo reconociéndose sin ambigüedad (y excluyendo de su complicidad secreta la figura definitivamente silenciada de la madre, desplazada a un descorazonador y sintomático *fuera de campo*). Ha escrito justamente Nùria Bou que en el paradigma pasional del *plano-contraplano*, el tiempo se suspende¹. Aquí, un espacio estable en su abstracción se impone bruscamente, como un bloque de certezas escultóricas, sobre el agua del tiempo vacilante, ese agua convertida en kryptonita para el héroe (recordemos que el agua es el único elemento físico que le niega sus superpoderes), y cuyo recuerdo traumático permite imaginar el espacio subjetivado de todo el film como una pecera inmensa donde su

encontrar en una epopeya de superhéroes. La ansiada visualización de una cadena de acciones veloces que desafiarían las leyes de la gravedad viene aquí convertida en dura plasmación del esfuerzo que las constituye, como se demuestra en el majestuoso plano secuencia del enfrentamiento con un *psycho-killer*, que resuelve sintéticamente el único duelo épico del film. Shyamalan recupera, así, la melancolía del *autómata* que preside buena parte del comic-book contemporáneo y, a través del procedimiento intrínsecamente filmico del plano largo, glosa el lento devenir del superhéroe en un sueño de timidas aspiraciones anti-gravitatorias, que ya no se despliega hacia la conquista vana del espacio, sino hacia la trágica afirmación de su figura en el tiempo.

1. Nùria Bou, *Plano/Contraplano. De la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni*. Madrid: Biblioteca Nueva, págs. 43-49.