



deSignis

ISSN: 1578-4223

info@designisfels.net

Federación Latinoamericana de
Semiótica
Argentina

Hausmann, Matthias

La Cité des enfants perdus y lo grotesco en el cine de Jean-Pierre Jeunet.

deSignis, vol. 27, julio-diciembre, 2017, pp. 53-65

Federación Latinoamericana de Semiótica

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=606066847006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

La Cité des enfants perdus y lo grotesco en el cine de Jean-Pierre Jeunet. *La Cité des enfants perdus* and the grotesque in Jean-Pierre Jeunet's cinema

Matthias Hausmann

(pág 53 - pág 65)

La presente contribución se ocupa de la presencia marcada de lo grotesco en la obra cinematográfica de Jean-Pierre Jeunet. Focalizando *La Cité des enfants perdus*, proyecto de alta importancia para el director francés, se analizan aspectos temáticos y recursos fílmicos pertenecientes a esta categoría estética (como clones, cyborgs e imágenes distorsionadas). Asimismo, se discuten las razones para su utilización tan intensa y, entre otras cosas, resulta que lo grotesco se presta de manera ideal para realizar uno de los principios fundamentales de trabajo de Jeunet, el collage, sirviéndole también para reflexionar sobre “lo humano”.

Palabras claves: cine francés, Jean-Pierre Jeunet, grotesco, ciencia ficción, distopía

This contribution highlights the marked presence of the grotesque in the cinematographic work of Jean-Pierre Jeunet. The paper centres on *La Cité des enfants perdus*, a movie with a special significance for the French director, and analyses thematic aspects as well as filmic techniques belonging to the grotesque (like clones, cyborgs and distorted images). Discussing possible reasons for Jeunet's intense use of this aesthetic category it results that the grotesque is not only in perfect line with one of his main creative principles, the collage, but also serves him to reflect on what it means to be “human”.

Keywords: french cinema, Jean-Pierre Jeunet, grotesque, science fiction, dystopia

Matthias Hausmann es profesor asistente de Literatura y Medios Audiovisuales hispanoamericanos, españoles y franceses en la Universidad de Viena y en la Universidad Técnica de Dresden. Ha publicado varios artículos y libros sobre la literatura utópica y futurista, los autores del boom latinoamericano, las relaciones entre literatura y otros medios (cómic, artes plásticas y cine) y el cine latinoamericano y europeo. Matthias.Hausmann@tu-dresden.de / Matthias.Hausmann@univie.ac.at

INTRODUCCIÓN

En *Alien: Resurrection* (1997), la cuarta película sobre el mítico monstruo extraterrestre, la confrontación del Alien y su principal adversario, la teniente Ellen Ripley, protagonizada por Sigourney Weaver, obtiene una nueva cualidad mediante un acercamiento genético de los dos antagonistas: científicos despiadados clonan a Ripley tantas veces hasta que, por fin, sobrevive una “reina” de los aliens, que crecía en su barriga antes de su muerte en la tercera película. El clonaje no solamente afecta a Ripley, quien adquiere ciertas cualidades de los aliens, sino también a la “reina” que comienza a formar órganos humanos. Finalmente, esta reina da a luz a una nueva especie, un “alien-humanoide”, que a su vez reconoce a Ripley como madre. No solo por esta razón el espectador tiene que dudar sobre la verdadera naturaleza de Ripley: ¿es más humana o más alien? Una cuestión similar evoca otro personaje de la película, Call, una androide, que exteriormente no se distingue en absoluto de una mujer natural y cuya naturaleza no-orgánica se descubre solo muy tarde en la película. Como su comportamiento parece, además, más humano que el de muchos de los otros personajes, su ser provoca preguntarse si a pesar de su origen como mera máquina finalmente no tiene rasgos humanos. Así, el espectador se ve confrontado con varias inextricables mezclas de lo humano y lo no-humano y, por lo tanto, con ejemplos tajantes de lo grotesco, cuya característica elemental es la mezcla de lo incompatible, como ya lo indican las descripciones de las pinturas encontradas en grutas italianas que han determinado el nombre de esta categoría estética (cf. Kayser 2004: 20s.).

No sorprende que este punto de culminación de lo grotesco en la saga de *Alien* fuera llevado a cabo por Jean-Pierre Jeunet, director de esta cuarta parte, pues lo grotesco es un elemento clave en su trayectoria cinematográfica. Sin embargo, esta faceta no ha sido estudiada a fondo hasta el momento. En este artículo quisiéramos llenar un poco esta laguna y tratar lo grotesco en su obra, centrándonos en la película *La Cité des enfants perdus*, proyecto de alta importancia para el director francés, y basándonos entre otros estudios en el de Peter Fuß, *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*. En su libro, Fuß prosigue los trabajos de Kayser y Bajtín y describe tres procedimientos como centrales para lo grotesco: “Verkehrung, Verzerrung und Vermischung” (“inversión, distorsión y mezcla”). Estos tres “anamorphotische Mechanismen” (“mecanismos anamórficos”) se oponen a los principios de lo clásico y crean – en vez de las claras dicotomías tan típicas de lo clásico – ambigüedad y ambivalencia (Fuß 2001).¹

Los tres procedimientos se observan en *La Cité des enfants perdus*, el segundo largometraje que realizó Jeunet – como también su primero, *Delicatessen*, junto con Marc Caro. De hecho, y esto no puede descuidarse, *La Cité des enfants perdus* debió haber sido el primer largometraje del dúo después de varios exitosos cortos y, solamente, porque no fueron capaces de juntar el dinero necesario para un proyecto tan ambicioso – con los “elaborate special effects and enormous sets” previstos – rodaron antes *Delicatessen*, cuyo éxito les permitió realizar *La Cité des enfants perdus* (cf. Ezra 2008: 24). Por muchos aspectos, esta segunda película es paradigmática de la obra de Jeunet, quien no solo la dirigió, sino que también escribió el guion – como en casi todas sus películas.

LAS PRIMERAS DOS SECUENCIAS DE LA *CITÉ DES ENFANTS PERDUS*

En *La Cité des enfants perdus*, lo grotesco – ya muy presente en *Delicatessen* – llega a un temprano apogeo en la obra de Jeunet, el cual nos proponemos pormenorizar en las siguientes líneas, tanto en su lado temático como en sus recursos fílmicos. Para este propósito parece oportuno dedicar una atención particular a las primeras dos secuencias que introducen lo grotesco de manera intensa y altamente interesante.

El filme parece comenzar con un sueño típico de una Navidad perfecta como lo hacen tantos niños en el mundo occidental. Con uno de estos niños estamos en un salón acogedor, mientras está nevando afuera y, siguiendo el cliché, un Papá Noel entra por la chimenea. El pequeño chico sonríe y parece feliz, y su felicidad aumenta aún más cuando el Santa Claus le da un regalo: un pequeño elefante sobre un triciclo con una hélice moviéndose vertiginosamente. Pero, justamente con este regalo comienza la distorsión del sueño: entran cada vez más Papás Noeles por la chimenea e invaden el salón, mostrando un comportamiento más y más amenazante, y la alegría del niño se transforma en pánico. Es importante notar que esta distorsión no solo se observa en el mundo diegético, sino también en la presentación fílmica: la imagen se distorsiona de un modo inquietante, transportando el pánico creciente del pequeño chico, y asimismo la música, inicialmente lenta y apacible, cambia radicalmente – se vuelve cada vez más violenta, está ahogada en ocasiones por el ruido estridente de los Santos Clauses y sus regalos técnicos y, finalmente, es suplantada por completo por los gritos pavorosos de Krank.

Paralelamente a estos elementos del discurso fílmico, la deconstrucción de una Navidad idílica llega a su punto culminante cuando un reno defeca en el piso. Sin embargo, aún más importante que esa corporalidad conocida de lo grotesco, que oscila entre lo cómico y lo repugnante, es su lado técnico. Con esta observación tenemos que regresar al regalo con el cual comienza la distorsión del sueño – no es una casualidad que sea un regalo técnico, que se relaciona automáticamente con otro juguete, el que forma una de las primeras imágenes de toda la película: un soldado-juguete que toca su tambor, movido por una fuerza mecánica. El soldado y el regalo son los primeros indicios de que lo técnico se combina en esta película con una repetición continua y justamente esta repetición mecánica, que vuelve en numerosas escenas, causa muchos de los efectos grotescos de *La Cité des enfants perdus*.² Se puede recordar aquí que lo grotesco tiene desde sus inicios una relación estrecha con lo técnico, que se convertirá en un elemento central de nuestro filme. El Minotauro, por ejemplo, que se considera el “mythische[] Archetypus des Grotesken” (“arquetipo mítico de lo grotesco”, Scholl, 2004: 79), no solo es una mezcla entre lo humano y lo animal, sino que también su origen solo fue posible gracias a una vaca artificial, y por ende, un instrumento técnico.

Tampoco hay que subestimar que todo lo descrito hasta aquí suceda en un sueño, un ámbito por fuerza conectado con lo distorsionado y, por lo tanto, un caldo de cultivo ideal de lo grotesco.³ El mismo sueño se repite al final de la película (con una variación central, porque ahora Miette entra por la chimenea...), lo que confirma su importancia y también la de las repeticiones que acaban de ser indicadas. En el sueño inicial, el pequeño

chico intenta huir del salón lleno de los Santa Clauses multiplicados, siendo altamente significativo que trate de salvar un oso de peluche, y por lo tanto un objeto no-técnico. Se despierta – el oso todavía en sus manos – pero la realidad a la cual regresa no se distingue mucho de la pesadilla que acaba de vivir: en vez de los múltiples Santos Clauses, el chico se encuentra frente a los clones que trabajan para Krank y repiten la horribla duplicación tecnológica de la pesadilla. Esto ya insinúa que en el universo diegético no hay refugios contra el horror, lo que se ve reforzado por el laboratorio aterrador de Krank con sus sarcófagos, que forma un contraste agudo con el salón del sueño.

Esta ubicuidad de lo negativo indica también la segunda secuencia, cuyo *setting* es una ciudad repelente. Además, esta segunda secuencia sigue de manera contundente a la primera, pues se celebra una feria, uno de los últimos ámbitos clásicos de lo grotesco hoy en día, como nos recuerda Bajtín: “Aujourd’hui encore, c’est dans les spectacles forains, et à un degré moindre dans le cirque, que le corps grotesque s’est le mieux conservé.” (1970: 350). Exactamente esto se puede apreciar en estas escenas de feria de *La Cité des enfants perdus*⁴, en las cuales lo grotesco está omnipresente gracias a varios entes con cuerpos deformados u otras particularidades corporales. Teniendo en cuenta las numerosas alusiones a otras obras, que trataremos abajo, uno puede pensar en el comienzo de *Pantagruel*, que escenifica “toute une galerie de figures carnavalesques” (Bajtín 1970: 326), lo que indicaría que Jeunet quiso incorporar su película en la tradición grotesca desde el principio.

Uno de los personajes introducidos en esta secuencia es One, quien resulta ser el protagonista junto con Miette y quien vemos primero como una emblemática atracción de feria, el hombre fuerte. One es casi un gigante, y por lo tanto una figura de lo grotesco por excelencia, como lo constata Bajtín: “Le géant est par définition l’image grotesque du corps” (1970: 339). Pero lo grotesco tiene en su personaje varias características más que proceden todos de la mezcla de lo antagónico. Primero, es un gigante con el ingenio de un niño, así que de la misma manera que su fuerza sobrepasa la de los otros, su mente queda por debajo de la norma. Además – y esto ha sido un aspecto controvertido en la recepción de la película – su relación con Miette tiene un lado grotesco. Por un lado, en el contacto entre la pequeña chica, madurada precozmente debido a su vida en la miseria, y el gigante retrasado se confirman y se invierten a la vez las relaciones entre un adulto y una niña (p. ej. One protege a Miette en algunas situaciones, pero parece ser su hijo desamparado en otras), y por el otro, hay un componente sexual implícito, pero fuerte.⁵ El nivel sexual impreciso contribuye esencialmente al elemento grotesco de esa relación, porque causa en el espectador la “unbehagliche Ungewißheit” (“incómoda incertidumbre”, Fuß 2001: 103) tan típica de lo grotesco. Además, esta relación refuerza el malestar que el espectador siente en general con el mundo diegético, un mundo completamente frío en el cual Miette solo siente calidez en esta extraña relación con One.⁶

Importa comentar el nombre de One que indica la singularidad que le caracteriza y tiene una importancia especial en este mundo lleno de copias y dobles (de los que las hermanas Octopus son otro ejemplo – y, asimismo, otro ejemplo claramente grotesco con su cuerpo siamés). Se establece un contraste particular entre One y los clones, quienes aspiran a esa individualidad (siempre quieren saber cuál de ellos es “el original”), que para

ellos, sin embargo, está fuera de alcance. Los clones son en general muy interesantes para el tema de esta contribución, porque iluminan una razón para la utilización tan intensa de lo grotesco por Jeunet: la autorreflexividad pronunciada de su obra con sus innumerables citas a otras películas y eras cinematográficas. Es en ese contexto que hay que contemplar los clones que pertenecen al ámbito del doble que Remi Astruc considera “une figure clé du grotesque” (2010: 41). Es conocido que el cine temprano utilizaba con una frecuencia llamativa la figura del doble como también espejos y, en particular, espejos cóncavos, y por ende distorsionantes. Por lo tanto, lo grotesco, sobre todo en la forma de la duplicación deformada, es un elemento central del cine temprano que Jeunet integra también por eso en su cine autorreflexivo. En este largometraje lo evoca permanentemente, actualizándolo mediante recursos que indican el progreso de la biotecnología, del cual los clones son el mejor ejemplo: por las posibilidades de la biotecnología (que en la película exclusivamente parecen amenazadoras), el número de los dobles se incrementa extremadamente, lo que subraya a su vez lo grotesco y su tendencia a la exageración.

Finalmente, se puede mencionar que cuando el “original” recuerda la creación de los clones, el espectador los ve creciendo en tanques de cristal en una escena que anticipa Ripley encontrando sus clones en *Alien: Resurrection* (donde el clonaje juega en general un papel primordial), así que la escena de *Alien* puede ser vista como un “clon” del filme anterior (cf. Ezra 2008: 75), creando relaciones ricas en asociaciones entre las películas de Jeunet.

UNA MEZCLA DE LO HUMANO Y LO MECÁNICO CON CLARAS METAS CRÍTICAS: LOS CÍCLOPES

Otros seres claramente grotescos de la película son los cíclopes en los cuales se puede observar la “Vermischung” (“mezcla”) – después de haber analizado las categorías de “Verkehrung” (“inversión”) y “Verzerrung” (“distorsión”) en las secuencias descritas hasta aquí. Se trata de una mezcla entre lo mecánico y lo humano: los cíclopes pueden ser considerados cyborgs porque se hacen extraer uno de sus ojos naturales e implantar un ojo digital y también sustituyen su oído natural por micrófonos. Con la finalidad de lograr esta meta tienen un trato siniestro con Krank: para que el científico les produzca los ojos artificiales, los cíclopes secuestran a pequeños niños, que serán dados a Krank para que tenga la posibilidad de entrar en sus sueños y por fin, también, poder soñar él mismo.

Con este destino lúgubre de los niños se establece otra relación interfílmica con una obra de Jeunet, en este caso, con su corto más famoso, *Le manège* (1979), en el cual unos niños que creían poder disfrutar de un tiovivo alegre, finalmente tienen que accionar el carrusel en el sótano, convirtiéndose en su motor. Esta conexión violenta de niños con máquinas, que anticipa el laboratorio de Krank, es uno de los aspectos – junto p. ej. con el estilo fílmico que evoca el expresionismo alemán – que permite ver *Le manège* como esbozo temprano de *La Cité des enfants perdus*. En general, se observan muchas características de los largometrajes de Jeunet en sus cortos tempranos, indicando una estabilidad de temas y recursos fílmicos entre los cuales ocupa un sitio privilegiado la marcada presencia de lo grotesco.

Esta importancia de lo grotesco se percata también en la escena de la muerte de los cíclopes que deberían organizar la ejecución de Miette y One: a la mezcla de lo inorgánico y lo humano se añade un elemento animal, porque Marcello, el domador de pulgas, hace picar a un cílope con una pulga entrenada y este elemento suplementario causa una “caída del sistema” y lleva a los cíclopes a matarse entre sí de una manera abyecta. La cruel matanza mutua ilumina el carácter de la existencia de los cíclopes durante su vida – una existencia sin conciencia que se fustiga fuertemente desde la primera aparición de los miembros de la secta, que tiene justamente lugar en la secuencia de la feria, subrayando el carácter grotesco de estos hombres-robots.

Durante la película se hace evidente que, mediante los cíclopes, Jeunet critica, en primer lugar, la religión, porque ellos, que obviamente han padecido un lavado de cerebro, se pueden considerar un “religious cult” (Ezra 2008: 46). En segundo lugar, y aún de manera más obvia, la secta es un asalto satírico, muy negro, al nacionalsocialismo. Esto ya se vuelve evidente por su culto de un “tercer ojo” detrás del cual se vislumbra, encubierto apenas, una burla del Tercer Reich. En una de las secuencias más lúgubres del filme, esta relación llega a su punto culminante: en una reunión de los cíclopes, espiada por One y Miette, su líder declara con obvia locura su deseo de erradicar la sociedad existente para establecer un reino del tercer ojo, denominando a sus adeptos, explícitamente, como una raza superior. Es una caricatura clara de Hitler y su persistencia de crear un nuevo régimen mundial cegando a los hombres subraya que la equiparación de los cíclopes con los nazis le sirve a Jeunet para calificar la ideología del Tercer Reich como ofuscación total.

Pero hay una dimensión más: si los miembros de los cíclopes se transforman por la ideología demente de su líder en “interchangeable, mass-produced objects” (Ezra 2008: 64), se acercan a los clones, que tampoco tienen ninguna individualidad. Así, la película de Jeunet insinúa una cercanía posible entre la biotecnología (origen de los clones) y una ideología loca y totalitaria y, por ende, trasluce un fuerte aviso contra los peligros de la biotecnología. Este aviso se ve reforzado por el hecho de que Krank, él mismo un resultado de un experimento biotecnológico, no solo ayuda al líder de los cíclopes, sino que también se le parece en muchos aspectos: es también un líder totalitario que reina a través de la violencia y el miedo en su plataforma y no tiene ninguna humanidad. En esta perspectiva, sus propios experimentos con los niños no solo se relacionan con los horribles experimentos de los nazis, sino que se pueden leer también como una advertencia contra una ciencia que parece capaz de traspasar todos los límites.

Volviendo a los cíclopes, hay que agregar que la brutalidad de esta secta tan parecida a los nazis también se transporta mediante un recurso fílmico: vemos algunas escenas desde su óptica que recuerda deliberadamente a *Terminator*, subrayando que los cíclopes han perdido todo sentimiento humano. Esta óptica „terminatorresca“, que naturalmente también es una óptica distorsionada y, por lo tanto, pertenece al ámbito de lo grotesco, nos interesa sumamente por dos razones. Primero, se

puede observar aquí la facultad de lo grotesco de adaptarse con facilidad a siempre nuevos contextos y, en particular, a nuevas tecnologías (como ya comentamos arriba en cuanto a los clones). Esta cualidad es probablemente la razón principal de la presencia constante de lo grotesco en la historia de las artes desde hace siglos, como explica Dorothea Scholl: “Merkmale des Grotesken und der Grund für seine Langlebigkeit – in der bildenden Kunst wie in der Literatur – sind neben seiner rationalen Unauflösbarkeit und Unbestimmbarkeit seine Assimilations- und Integrationsfähigkeit sowie seine Aktualisierbarkeit.” (“características de lo grotesco y la razón de su longevidad – en las artes plásticas así como en la literatura – son, al lado de su indisolubilidad racional y su indefinibilidad, su capacidad de asimilación y de integración, como también su actualizabilidad”, 2004: 18).

Segundo, y siguiendo ahora las hipótesis de Peter Fuß, la óptica del *Terminator* es un indicio de que lo grotesco actúa en esta película como „Medium des kulturellen Wandels“ (“medio del cambio cultural”), que es para Fuß su función clave, como ya lo indica el subtítulo de su estudio. Esta reflexión nos confronta con una razón importante para explicar el sitio tan destacado de lo grotesco en la obra de Jeunet. Fuß aclara la “Funktion bei der Transformation kultureller Formationen” (“función en la transformación de formaciones culturales”) de lo grotesco (2001: 12),⁷ y justamente esta función se observa en esta como también en las otras películas de Jeunet: el director intenta dejar atrás lo que en muchos aspectos se consideraba “clásico” en el cine francés, es decir la *nouvelle vague*, como lo constata, entre otros investigadores, Ezra, quien habla de “a desire, by means of stylistic and technological innovation, to overthrow the ‘father’ [= *la nouvelle vague*]” (2008: 62). Para alcanzar esta meta, lo grotesco se presta de una manera casi perfecta, porque no solo se ha puesto desde sus inicios en oposición aguda contra lo clásico,⁸ sino que también desde siempre ha estado relacionado con una meticulosa estética visual que forma una parte decisiva del *cinéma du look*, que se distancia radicalmente de la *nouvelle vague* y al cual se le puede asociar a Jeunet.

UNA INTERMEDIALIDAD CARNAVALESCA

Lo grotesco se combina también perfectamente con uno de los principios fundamentales del trabajo de Jeunet: la técnica del collage, que no solo se muestra en muchos de sus personajes que son el resultado de una mezcla (grotesca), sino también en una mezcla de influencias. Por esta razón abundan referencias hacia filmes, libros o cómics en todas sus películas, y *La Cité des enfants perdus* no es una excepción a este respecto: hay un número alucinante de alusiones interfílmicas e intermediales, así que se puede hablar, para quedar en el ámbito de lo grotesco, de un verdadero carnaval de intertextos. Entre estos pueden destacarse las alusiones a ciertas épocas de la historia cinematográfica: Primero, son evidentes las alusiones al cine de Méliès (por ejemplo, con una luna gigantesca detrás de la plataforma que concluye la primera secuencia (3:50-3:54)), cuyo nombre aparece incluso en letras griegas en uno de los barcos en el puerto (40:48). Esta referencia no sorprende si se tiene en cuenta que Méliès puede ser considerado el padre de un cine fantástico que

exhibe ampliamente las posibilidades técnicas de su medio. Exactamente esto se aprecia en todas las películas de Jeunet cuya irrealdad pronunciada, que se integra tan bien en el concepto del *cinema du look* evocado antes, tiene su origen en el cine de Méliès.

El realismo poético francés es otra era cinematográfica de alta importancia para Jeunet, a la cual alude en *La Cité des enfants perdus*, sobre todo mediante el estilo visual; más obvio, el *setting* con su puerto, muchas veces sumergido en niebla, evoca *Le Quai des brumes* (cf. Ezra 2008: 13). El tema de una resistencia de los (aparentemente) impotentes contra personas o instituciones poderosas y corruptas, presente en casi todos los filmes de Jeunet⁹ y muy prominente en *La Cité des enfants perdus*, también hace pensar en esta era del cine francés, aunque en el caso de Jeunet la resistencia normalmente salga exitosa – en este respecto el final de *La Cité des enfants perdus* parece ser una excepción, porque no se puede hablar de un final feliz clásico, como trataremos más adelante. Además, se nota una cercanía constante al expresionismo alemán, ya muy palpable en *Le manège*, que no podemos profundizar en el marco de este artículo.

También son obvias las alusiones a textos literarios entre las cuales solo quisiéramos mencionar algunas pocas. La banda de niños, dirigida por Miette, que son forzados a robar y explotados por las hermanas Octopus, evocan *Oliver Twist*, una asociación reforzada por la atmósfera deprimente de la ciudad. Hablando de la literatura inglesa, es aún más evidente y también más importante la relación que se establece con *Frankenstein*, lo que nos hace volver a la categoría de lo grotesco. El cerebro sin cuerpo Irvin (otro carácter grotesco) hace llegar un mensaje al “original” que le devuelve la memoria. Vemos entonces cómo ese inventor que ha creado a la mujer enana, los clones y Krank, es atacado por este último. Este asalto de una criatura artificial contra su creador reproduce un aspecto clave de la novela de Shelley, cuya alerta contra progresos científicos que traspasan los límites asignados al hombre está muy presente en la película de Jeunet, como ya hemos comentado acerca de los experimentos de Krank. En estos experimentos se ve también que si Krank es un monstruo – y se llama él mismo ‘monstruo’ (38:24) – también es un inventor y científico que continua los experimentos de su creador y, por ende, puede describirse como una mezcla de Frankenstein y su criatura. Se puede hablar de una variación del intertexto que aún aumenta el aspecto grotesco del modelo. Tal variación de un texto estrechamente ligado a lo grotesco también se puede constatar con respecto a otra escena: cuando Miette investiga la plataforma utiliza un hilo procedente del jersey de One para no perderse – una clara alusión, modernizada, al hilo de Ariadna y, de este modo, un vínculo con el ser arquetípico de lo grotesco, el Minotauro.

Finalmente, quisiéramos señalar las relaciones del filme con la obra de Jules Verne, comenzando con una cita del célebre crítico de cine estadounidense Roger Ebert, quien constata una deuda decidida a Verne (1995): “a lot of its [the film’s] look seems inspired by that Parisian visionary, Jules Verne.” Otros investigadores destacan también esta cercanía,¹⁰ que se puede demostrar en muchos aspectos: primero, Jeunet sitúa su largometraje – exactamente como *Delicatessen* – en un mundo paralelo que no se puede ubicar ni temporal ni espacialmente, pero que se puede describir como un futuro que se parece al pasado; su compañero Caro habla de “a retro future, a former future” (Webb/Schirato 2004: 58).

Esta ubicación ambigua (que en su combinación inextricable del pasado y del futuro ya pertenece al ámbito de lo grotesco) permite establecer una relación con Verne, porque el género que se asocia tantas veces con él, la ciencia ficción, se combina con la época de su vida, el pasado. Además, se encuentran alusiones a varias obras de Verne, por ejemplo, *Vingt mille lieues sous la mer*, con los sonidos de un órgano, que la cámara también muestra directamente antes de la lucha final entre Krank y Miette.

Pero sobre todo llaman la atención las referencias a *Le Château des Carpathes*, lo que es de sumo interés porque allí Verne imagina un “pre-cine” – un aparato que, tres años antes de la primera presentación de los hermanos Lumière, anticipa su invento. Por su apasionamiento por la historia del cine, que se ve en todos sus filmes, como hemos comentado antes, este “cine imaginario” de Verne debe haber fascinado a Jeunet como precursor a su arte, lo que se ve confirmado en esta película. La novela de Verne termina con la destrucción total de la fortaleza, protegida por un sistema de seguridad sofisticado, en la cual un hombre que ha perdido completamente la escala moral ejerce experimentos puramente egoístas – y esto es exactamente lo que pasa en *La Cité des enfants perdus*. Es más: en los dos casos los científicos hacen explotar ellos mismos sus complejos secretos, dando aún más relieve a la relación entre ciencia y locura que jalona ambas obras.

El “pre-cine” de *Le Château des Carpathes* es solo una de las muchas invenciones técnicas que marcan los textos de Verne como también las películas de Jeunet quien, naturalmente, potencia este aspecto muchísimo y lo trata de una manera lúdica. Si es bien conocido que Jules Verne inventó muchos aparatos en sus libros, no es tan consabido que también describió ciudades e incluso sociedades completas. Casi todas estas sociedades tienden a lo distópico (cf. Minerva: 2001), y aquí se establece otra relación con Jeunet y sobre todo, con *La Cité des enfants perdus* que escenifica un mundo profundamente distópico.

UN MUNDO PROFUNDAMENTE DISTÓPICO

El mundo diegético de *La Cité des enfants perdus* es una distopía en la cual no hay ningún lugar positivo. Esto indica ya el comienzo del filme que escenifica un *match cut* peculiar: la primera secuencia, descrita anteriormente, termina con Krank arrojando al mar el oso de peluche que se hunde. En la siguiente escena vemos a los niños de la banda de Miette tirando piedras a objetos en el puerto – y de repente quieren derribar algo que aparece en la superficie del mar; pero no es el oso, como uno hubiera podido pensar, sino una lata vacía – de esta manera se podría hablar de un “falso *match cut*” que combina las primeras dos secuencias sugiriendo una desolación total.

Es más: esta combinación indica que entre los dos espacios del mundo diegético, la plataforma de Krank y la ciudad, no existe – a pesar de las apariencias – una diferencia semántica según el conocido modelo de Lotman (1993: 311-347). Al contrario, ambos espacios se parecen en el fondo y se hace evidente desde el inicio que en el mundo de la película no existen contra-espacios que puedan dar esperanza a los protagonistas o al espectador. Esto subraya claramente la escena anterior de la ejecución, impedida en el último

momento, de One y Miette, en la cual dice la niña segundos antes de caer atada al agua (44:47): “Tu es né dans le ruisseau, tu finis dans le port.” Su resignación se ve confirmada en una conversación con el “original”, quien es, a pesar de su locura pasajera, uno de los mejores conocedores de este mundo y repite dos veces en un minuto que arriba de su submarino “il y a du danger” / “c’est dangereux” (50:08/51:05). El universo imaginado por Jeunet y Caro es un mundo de la codicia y del egoísmo y, finalmente, de la violencia física como también psíquica, en el cual se aplica la ley del más fuerte, lo que explica el estatus tan desesperado de los más débiles, los niños, cuyas vidas son caracterizadas por la miseria y la tristeza. Por lo tanto, el título de la película no solo se refiere a los niños secuestrados, sino a todos los niños de este mundo que son todos niños perdidos que no tienen a nadie que les ayude: “The representatives of the law [...] cannot be relied on: the police are never around to protect the children. And there is nothing resembling a conventional family in the film.” (Webb/Schirato 2004: 64). Esta cita explica también el nombre de la joven protagonista: “Miette” evoca la falta de una comunidad que puede dar un sentido a la vida. Finalmente, también un recurso fílmico contribuye a esa atmósfera de un mundo distópico sin salida: el uso frecuente de un filtro verde que tinte muchas escenas (cf. Webb/Schirato 2004: 58).

Por esto, la última escena de la película que parece escenificar un final feliz, al cual pertenece otra vez un elemento grotesco, el eructo de Denrée, una corporalidad positiva según las observaciones de Bajtín, no puede ser más que un final feliz engañoso. La conclusión de un final que decididamente no es un “happy ending” parece aún más pertinente teniendo en cuenta otro aspecto: si es verdad que las hermanas Octopus explotan horriblemente a los niños, la película alude a que ellas antes habían sido tratadas de un modo parecido por Marcello (cf. Ezra 2008: 55), y más importante: lo mismo vale para Krank que continúa con los experimentos inhumanos de los cuales él mismo es un resultado – dos indicios de que estamos confrontados con un círculo vicioso del cual no hay salida.

Un verdadero final feliz solo se puede apreciar en los primeros filmes de Jeunet en *Le destin fabuleux d'Amélie Poulain*, que parece escenificar una utopía después de los cosmos distópicos de *Delicatessen*, *La Cité des enfants perdus* y *Alien: Resurrection*. También llama la atención que aquel sea el primer largometraje de Jeunet que esté situado en el mundo real: después de los fantásticos mundos paralelos de *Delicatessen* y *La Cité des enfants perdus*, y el setting espacial de *Alien*, sitúa su cuarta película en nuestro mundo; sin embargo, para muchos franceses ese filme, para otros el filme de París por excelencia, no es menos irreal que sus precursores – para ellos, este París maquillado no tiene más realidad que la ciudad imaginaria que vemos en *La Cité des enfants perdus*.¹¹

CONCLUSIÓN

Para terminar, puede constatarse que todavía hoy en día falta una definición totalmente convincente y abarcadora de lo grotesco (cf. Hausmann/Türschmann 2016: 12s.).¹² Sin embargo, con los libros de Peter Fuß y Dorothea Scholl (entre otros títulos) han aparecido recientemente estudios importantes que ofrecen posibilidades altamente prácticas

para describir y analizar el fenómeno. Además, queda claro que lo grotesco sigue siendo una categoría fundamental en el arte contemporáneo y, en particular, en el cine. Un ejemplo llamativo es la obra de Jean-Pierre Jeunet, como intentamos demostrar en este artículo, cuyas últimas observaciones se dedican a dos razones posibles de su utilización tan intensa de esta categoría.

En primer lugar, Jeunet pregunta en muchos de sus filmes qué es lo que define “lo humano”. Esta pregunta, muy clara en *Alien: Resurrection*, está también en el centro de *La Cité des enfants perdus*. Se puede suponer que sobre todo por eso Jeunet utiliza lo grotesco, cuyos procedimientos parecen particularmente aptos para tales discusiones – y específicamente la “Vermischung” (“mezcla”), tan esencial en *Alien* como en *La Cité des enfants perdus*, que es, según Fuß, su recurso más poderoso (2001: 349). Sobre todo, gracias a este procedimiento se muestra la capacidad central de lo grotesco: sacudir certezas categoriales,¹³ liquidar dicotomías que parecían inmutables y sustituirlas por ambigüedad (cf. Fuß 2001: 14 y 154-157; Scholl 2004: 23). Esto ayuda a enriquecer una discusión sobre “lo humano” e instiga a los espectadores de las películas de Jeunet a encontrar sus propias respuestas, sobre todo porque la liquidación de certezas causada por lo grotesco estimula a su vez creatividad y abre espacios para soluciones inesperadas (cf. Fuß 2001: 192-196 y 243s.).

Además, las películas de Jean-Pierre Jeunet muestran un aspecto importante de lo grotesco en la actualidad, que el director francés parece exhibir deliberadamente: desde siempre la corporalidad ha sido central para lo grotesco, y esta corporalidad vive un periodo contradictorio hoy: por un lado, la importancia cada vez más creciente de la virtualidad, que invade todos los ámbitos de nuestras vidas parece hacer pasar la corporalidad “real” a un segundo plano. Sin embargo, esta evolución genera su propia contra-reacción de la cual un claro indicio es el nuevo auge de lo grotesco que escenifica esta corporalidad de un modo deliberado – y que utiliza, particularmente en el cine, justamente las posibilidades de la tecnología digital que posibilitan lo virtual.¹⁴

NOTAS

1. La gran importancia de la ambivalencia de lo grotesco ya subraya Bajtín con vehemencia (cf. 1970: 305).
2. En esta perspectiva no puede sorprender que la muerte de Krank, el principal ser grotesco de la película, sea acompañada por una repetición mecánica particularmente marcada (1:37:43-1:38:28).
3. En su resumen de la historia de lo grotesco, Elisheva Rosen señala “die Zugehörigkeit zum Reich der Nacht und der Träume” (“la pertenencia al imperio de la noche y de los sueños”) como una constante en su evolución (2001: 884).
4. Además, esta cita de Bajtín ayuda a explicar por qué el circo puede considerarse un elemento clave en la obra de Jeunet: se presta de una manera casi perfecta a sus intereses para lo grotesco. En *Delicatessen*, el circo está permanentemente presente, particularmente mediante su protagonista Louison, un payaso. Sin embargo, *La Cité des enfants perdus* también tiene su personaje del circo, Marcello, y Ezra escribe con razón que este segundo largometraje de Jeunet y Caro lleva la dimensión del circo de *Delicatessen* “to its freakish limits” (2008: 49).
5. Comentan Webb y Schirato que “Miette is child (little sister), wife (organiser), and lover (preen-

ing beside him in the mirror); One is her protector, her child, and the object of her desire.” (2004: 67).

6. Según esta perspectiva, la palabra “radiateur” que este le dice cuando los dos se acercan mutuamente una noche tiene una significación amplia.

7. Cf. también Rosen (2001: 899): “die Frage des Grotesken [ist] unausweichlich mit Erneuerungsprozessen in den Künsten verbunden” (“el tema de lo grotesco [se combina] inevitablemente con procesos de renovación de las artes”).

8. Son muy interesantes las observaciones de Fuß acerca de la oposición entre lo grotesco y lo clásico que califica como dicotomía “a-simétrica” (2001: 15).

9. El ejemplo más obvio es probablemente *Micmacs à tire-larigot* – otra película de Jeunet llena de figuras grotescas.

10. Ezra habla, por ejemplo, de “this Jules Verne-inspired diegetic universe” y constata antes que Jeunet era en general “profoundly influenced by [...] Jules Verne” (2008: 48 y 8).

11. El éxito mundial de *Le destin fabuleux d'Amélie Poulain* se vio acompañado por crítica, a veces muy áspera, dentro de Francia, de la cual destacan los conocidos comentarios de Serge Kaganski, quien vio en la película “une vision de Paris, de la France et du monde (sans même parler du cinéma) particulièrement réactionnaire et droitière, pour rester poli” y la criticó como “anticinéma”.

12. Fuß incluso insinúa que tal definición no se encontrará nunca, porque le parece que lo grotesco evade una definición unívoca por su carácter mismo (2001: 13 y 110).

13. Se puede recordar que la suspensión de las fronteras claras entre lo humano, lo animal y lo vegetal ya caracterizaba los dibujos que procuraron lo grotesco con su nombre.

14. *La Cité des enfants perdus* demuestra este aspecto de una manera pertinente, porque esta película, tan marcada por la corporalidad y lo grotesco, debe considerarse un hito en la historia del cine digital, pues “at the time of its release in 1995, [it] could boast the greatest number of digital effects of any French film ever made” (Ezra 2008: 5).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Astruc, R. (2010) *Le renouveau du grotesque dans le roman du XXe siècle: essai d'anthropologie littéraire*. Paris: Garnier.

Bajtín, M. (1970) *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard.

Ebert, R. (1995) “City of lost Children”, en: <http://www.rogerebert.com/reviews/city-of-lost-children-1995>.

Ezra, E. (2008) *Jean-Pierre Jeunet*. Urbana: University of Illinois Press.

Kaganski, S. (2001) “Amélie pas jolie”, *Libération* (31.5.2001).

Fuß, P. (2001) *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*. Köln: Böhlau.

Kayser, W. (2004) *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, ed. Günter Oesterle. Tübingen: Stauffenburg.

Lotman, Y. (1993) *Die Struktur literarischer Texte*. München: Fink.

Minerva, N. (2001) *Jules Verne aux confins de l'utopie*. Paris: Harmattan.

Rosen, E. (2001) “Grotesk”, en Barck, K. (ed.) *Ästhetische Grundbegriffe*, 876-900. Stuttgart: Metzler.

Scholl, D. (2004) *Von den “Grotesken” zum Grotesken. Die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance*. Münster: LIT.

Webb, J. y Schirato, T. (2004) “Disenchantment and *The City of Lost Children*”, *Canadian Journal of Film Studies* 13.1, 55-68.

PELÍCULAS

Alien: Resurrection (1997), dir.: Jean-Pierre Jeunet.

Delicatessen (1991), dir.: Marc Caro y Jean-Pierre Jeunet.

La Cité des enfants perdus (1995), dir.: Marc Caro y Jean-Pierre Jeunet.

Le fabuleux destin d'Amélie Poulain (2001), dir.: Jean-Pierre Jeunet.

Le manège (1980), dir.: Marc Caro y Jean-Pierre Jeunet.

The Terminator (1984), dir.: James Cameron.

