
«La Puerta está Abierta».

Alusión al Inframundo y a la Muerte en el Cine Sustractivo

David Ferragut 

Como Citar | How to cite:

Ferragut, D. (2025). «La Puerta está Abierta». : Alusión al Inframundo y a la Muerte en el Cine Sustractivo. Revista De Comunicação E Linguagens, (63). <https://doi.org/10.34619/unfp-5jz7>

DOI: <https://doi.org/10.34619/unfp-5jz7>

Editor | Publisher:

ICNOVA - Instituto de Comunicação da NOVA

Direitos de Autor | Copyright:

Esta revista proporciona un acceso abierto inmediato a su contenido, basado en el principio de ofrecer al público un acceso libre a las investigaciones ayuda a un mayor intercambio global de conocimiento.

«La puerta está abierta». Alusión al inframundo y a la muerte en el cine sustractivo

«*The Doorway Is Wide Open*». Allusion to the Underworld and Death in Subtractive Cinema

DAVID FERRAGUT

Universitat Autònoma de Barcelona, España
davidferragut@riseup.net

Resumen

El denominado «cine sustractivo» (Antony Fiant 2014) reúne una tendencia del cine contemporáneo que reduce al mínimo la historia, los diálogos y el número de planos. Entre sus directores más reconocibles están Chantal Akerman, Béla Tarr o Wang Bing. Los planos se nos aparecen aquí con más autonomía que en el cine clásico y con conexiones entre ellos más mentales que espaciales. Fiant observa que esta modalidad cinematográfica recoge la herencia de lo que Deleuze (1987a) llamaba «imagen-tiempo», de modo que utilizaremos sus nociones de fuera de campo relativo y absoluto para comprender cómo se organizan los planos y qué dejan fuera de ellos. Y aunque esta tendencia sea posterior a la teorización de la imagen-tiempo, el cine sustractivo recupera la estética del cine de los orígenes, que nosotros llamamos «imagen-materia». Los ejemplos principales que utilizamos serán el cine de Pedro Costa, en particular *Cavalo Dinheiro* (2014) y *Vitalina Varela* (2019), y el de Apichatpong Weerasethakul, especialmente *Rak ti Khon Kaen* (2015). Lo que encontramos en estas películas es una referencia indirecta y fuera de campo a la muerte (Salvadó 2012) y al inframundo. Llamaremos «alusión» (Harman 2020) a esta referencia cuando ni muerte ni inframundo son representados explícitamente en el cuadro.

Palabras clave

sustracción | alusión | muerte | Deleuze | Harman

Abstract

The so-called «Subtractive Cinema» (Antony Fiant 2014) encompasses a trend in Contemporary Cinema that reduces story, dialogue, and the number of shots to a minimum. Among its most recognizable directors are Chantal Akerman, Béla Tarr, and Wang Bing. In this style, shots appear with more autonomy than

in Classical Cinema and are connected more by mental associations than spatial continuity. Fiant observes that this cinematic mode inherits what Deleuze (1987a) called the «Time-Image,» so we will use his notions of relative and absolute off-screen images to understand how the shots are organized and what they leave out. And although this trend comes after the Time-Image, subtractive cinema revives the aesthetics of Early Cinema, which we call the «Matter-Image.» The examples we will use are the films of Pedro Costa, particularly *Cavalo Dinheiro* (2014) and *Vitalina Varela* (2019), and those of Apichatpong Weerasethakul, especially *Rak ti Khon Kaen* (2015). What we find in these films is an indirect, off-screen reference to Death (Salvadó 2012) and the Underworld. We will call this reference an «allusion» (Harman 2020) when neither Death nor the Underworld are explicitly represented on screen.

Keywords

subtraction, allusion, death, Deleuze, Harman

Introducción al cine sustractivo

Las películas más antiguas que Antony Fiant (2014) analiza en su estudio sobre «cine sustractivo» son del año 2000: *La Captive* (Chantal Akerman), *Freedom* (Šarūnas Bartas), *No quarto da Vanda* (Pedro Costa) y *Werkmeister harmóniák* (Béla Tarr y Ágnes Hranitzky). Su propuesta teórica consiste en organizar bajo esta categoría una tendencia reciente del cine de autor que explícitamente define como deudora del cine moderno (Deleuze 1987a). Fiant señala que la imagen-tiempo «peut facilement s'adapter aux cinéastes de notre corpus et il nous semble utile d'y revenir ici» (*op. cit.*, 13). Dicho *corpus* se compone, entre otros, de directores como Lisandro Alonso, Wang Bing, Tsai Ming-liang y Albert Serra, además de los ya mencionados. Y pueden incluirse también, de modo paradigmático para dar una muestra más amplia que no está contemplada en el libro de Fiant, la obra de Apichatpong Weerasethakul, Kelly Reichardt, Lois Patiño o Lucrecia Martel. No es este el único esfuerzo por agrupar bajo una categoría coherente una filmografía que, a efectos prácticos, es casi siempre la misma, aunque difiera la perspectiva de análisis y el periodo seleccionado — y todo esto implica ciertas divergencias en los títulos escogidos —, que habitualmente se sitúa entre finales de los años ochenta y la actualidad. Nadin Mai (2021) determina que la frontera podría situarse en 1989, como un tercer «año cero» en la historia del cine, después de 1895 y 1945.

Esta filmografía también se conoce como «slow cinema» (Jaffe 2014; De Luca y Barradas 2016; Çağlayan 2018 y Mai 2021) si se tienen en cuenta la dimensión temporal, el ritmo y la duración del plano; como «cine contemplativo» (Tuttle 2010) si se privilegia la percepción en vez de la acción; como «cine posnarrativo» (Muñoz-Fernández 2017a) si se compara con las reglas formales clásicas, y dicho de modo general, como «cine

posmoderno» (Imbert 2019; Ferrer Ventosa 2024) si lo que se considera es la lógica cultural que está detrás de elementos compartidos con otras artes — como la arquitectura o la literatura — como el pastiche o la desmitificación de personajes y narrativas arquetípicas. El cine sustractivo se asocia más directamente con lo que Jaime Pena (2020) llama «cine de la ausencia»: es la paradójica percepción de un objeto que falta —que no está presente en la imagen, pero que es invocado constantemente por ella— lo que tienen en común. Pena localiza una «forma rigurosa» (ibid., 76-78) utilizada para dar cabida a lo que no puede ser mostrado, lo que estuvo allí pero ya no está —e incluso se podrá decir, con ejemplos que mencionaremos, lo que está ya allí pero no vemos—. Esta forma consiste en señalar desde el presente acontecimientos pasados en el lugar en el que ocurrieron. La ausencia se convierte en una entidad positiva que debe ser abordada.

A grandes rasgos, el cine sustractivo tiene como operación fundamental la reducción de información, la austeridad en los medios utilizados y se integra en la tradición del minimalismo artístico: se compone de «[m]oins d'histoire, moins de scénario, moins de récit, moins de parole, moins de musique, moins de décors, des personnages moins définis, moins de rythme effréné, moins de plans...» (Fiant 2014, 12). Lo que nos interesa para este artículo no serán cuestiones estructurales o narrativas, ni que se prescinda de diálogos o música, sino aquello que se sustrae al plano. De hecho, Fiant observa:

Si le cadre-cache ainsi défini semble si bien correspondre aux cinéastes soustractifs, c'est qu'il participe bien d'une opération de repli autarcique. Pleinement conscients de l'impossibilité de représenter le monde dans son intégralité, renonçant à la grande forme, ils se "contentent" de fragments, dans une démarche relevant souvent de la synecdoque. Sous-traire n'est donc pas éliminer. Subsiste autour du visible, autour du champ représenté, un hors-champ particulièrement prégnant s'en venant compenser le phénomène de soustraction, enrichir, pourvu qu'on le prenne pleinement en considération, les regards portés sur le monde. Et là encore une question d'espace est en jeu, avec un hors-champ immédiat, sensible, ou un hors-champ plus lointain, plus ou moins représentable dans l'esprit du spectateur mais qui, toujours, participe à la dynamique esthétique évoquée jusqu'ici (Fiant 2014, 63).

Lo que queremos retener es lo siguiente: «sustraer no es eliminar», porque lo que no se percibe sigue persistiendo, ya sea físicamente en algún lugar, ya sea espiritualmente como concepto o pensamiento. Incluso con un plano autárquico, como desconnectado de los demás, el fuera de campo no desaparece. Fiant se refiere así a una doble dimensión del cuadro o del plano. Esto, de hecho, nos sitúa en una distinción análoga a la que Susana Viegas (2023) establece entre «images of death» y «death-images», es decir, la representación directa o relativa de la muerte por un lado, e indirecta y espiritual por otro. Nuestro punto de partida será el de buscar la expresión de la muerte fuera de campo —tanto su valor físico como espiritual—, pero también la insistencia del reino de los muertos, del inframundo, como una dimensión que coexiste con la realidad. De

lo que se tratará, en definitiva, será de localizar las *alusiones* a la muerte, no solo su expresión visible. Para ello, analizaremos con detalle múltiples películas de cine sustractivo —además de mencionar otras que no lo son—, pero nos centraremos sobre todo en *Cavalo Dinheiro* (Pedro Costa 2014), *Vitalina Varela* (Pedro Costa 2019) y *Rak ti Khon Kaen* (Apichatpong Weerasethakul 2015). Estas tres películas —de dos de los directores más representativos de la tendencia sustractiva en el cine (Fiant 2009)— se construyen alrededor de la convivencia entre lo físico y lo espiritual, hay referencias explícitas a espectros y al vínculo con la muerte, y diversas escenas clave están guiadas por diálogos y acciones que señalan el inframundo. En otras palabras, estas tres películas realizan el gesto de Casandra en la *Eneida*: apuntando con el dedo al umbral de la puerta de entrada a la ciudad, anunciaba la llegada de la muerte —aunque todavía no fuera visible, aunque hubiera que empezar únicamente a pensar en sus consecuencias—.

2. Fueras de campo e imagen-materia en Deleuze

Noël Burch divide en seis segmentos los espacios fuera de cuadro: encontramos cuatro zonas más allá de los lados de la pantalla, a saber: abajo y arriba e izquierda y derecha. También es habitual pensar en el fuera de cuadro que estaría situado detrás de la cámara, algo así como en la posición del espectador. En el juego de planos y contraplanos —dos planos distintos— acabamos teniendo acceso a estas zonas tapadas. Por último, hay un fuera de cuadro en el interior mismo del cuadro: «todo lo que se encuentra detrás del decorado (o detrás de un elemento del decorado): se llega a él saliendo por una puerta, doblando una esquina, escondiéndose detrás de una columna... o detrás de otro personaje. En el límite extremo, este segmento de espacio se encuentra más allá del horizonte» (2017, 23). Pero estos fueras de cuadro no agotan todas las posibilidades. Deleuze añade un segundo nivel que nos parece clave para comprender el cine sustractivo.

En La imagen-movimiento, Deleuze explica que el fuera de campo se compone de dos aspectos. No es que haya dos fueras de campo, uno espacial y otro espiritual, uno relativo y otro absoluto, sino que ambas modalidades se dan simultáneamente. El fuera de campo relativo o espacial es tal vez el más sencillo de delimitar: si en un plano vemos a un personaje hablando hacia el fuera de campo, hacia el exterior del plano, esperamos que aparezca un contraplano con el interlocutor del personaje. Así, el fuera de campo viene a ampliar el espacio visible del primer plano: es relativo a este espacio visible. Pero, a pesar de poder componer conjuntos de espacios en una cartografía más o menos precisa, amplia o detallada para una película, generando distintos planos y contraplanos, componiendo múltiples planos uno tras otro, este fuera de campo nunca se cierra, nunca aparece el último lugar que faltaba por mostrar. No existe un último fuera de campo que deba ser ocupado con una imagen. Esto es así porque, para Deleuze, el segundo aspecto del fuera de campo, que él llama absoluto, permite justamente abrir el espacio, habilita nuevas composiciones, nuevas combinaciones, nuevos conjuntos. Si

se pueden generar infinitos conjuntos de planos es porque emanan del absoluto, porque el absoluto no se agota. Este absoluto es el aspecto espiritual del fuera de campo. Por definición, por tanto, este fuera de campo no se muestra ni puede mostrarse.

Si tenemos películas en las que el fuera de campo relativo predomina, como ocurre en el cine clásico y neoclásico de Hollywood, tenemos también otras películas en las que el fuera de campo absoluto es protagonista, en las que, si hubiera contrapunto, nunca lo veríamos —y queremos hacer notar que, en adelante, cuando nos refiramos solamente a una de las dos dimensiones no estaremos diciendo que la otra no exista, sino que la dimensión tratada domina sobre ella—. «En un caso, el fuera de campo designa lo que existe en otra parte, al lado o en derredor; en el otro, da fe de una presencia más inquietante, de la que ni siquiera se puede decir ya que existe, sino que más bien “insiste” o “subsiste”» (Deleuze 1984, 35). En otras palabras, Burch estaría refiriéndose siempre al aspecto relativo de los fuera de campo. No nos cuesta encontrar aquí la dimensión de lo «actual» en Deleuze, aquello que se ha hecho presente, el estado de cosas del mundo. Y se añade, además, la dimensión «virtual», lo que no está presente pero permite que lo presente sea, la dimensión propiamente temporal y potencial (Deleuze 1987b, 39; Deleuze 2002): el fuera de campo absoluto. Aunque hasta ahora hemos mencionado el plano y el cuadro sin precisar sus diferencias, lo cierto es que la dimensión espiritual y temporal hace que estemos hablando, en sentido estricto, de «planos», mientras que nos refiramos a «cuadros» cuando solo apuntan al espacio, como ocurre con la fotografía.

Debe imaginarse, por tanto, que el plano es una especie de anilla en el centro de un tejido en cuyos extremos están el tiempo y el espacio. La anilla corre de un lado a otro, se anuda más cerca de una parte que de otra. Y cuanto más cerca está el plano del espacio y de la materia, más se aleja del tiempo y la duración —ninguno de estos conceptos son estrictamente lo mismo, pero para lo que nos interesa aquí podemos usarlos emparejados—. En *La imagen-movimiento*, Deleuze sostiene que el plano une las partes visibles con el todo, une la materia con la duración (1984, 38-39). Y en la medida en que el cine clásico apunta hacia la materia, por tanto en la composición de planos y fuera de campo relativos y en la suma de partes visibles, el tiempo jamás se muestra directamente. El régimen de la imagen-movimiento estaría, para Deleuze, a medio camino de los dos polos del espacio y el tiempo. Este sería el régimen de signos del cine clásico. La imagen-tiempo se situaría en uno de los extremos y mostraría directamente el tiempo, encarnaría la virtualidad, de modo que produciría ya no un movimiento ordenado en el espacio, sino un «movimiento aberrante» (1987a, 56), según la célebre formulación: desenterraría el espacio porque es el tiempo el que gobierna las imágenes. La anilla (el plano) estaría en este polo y configuraría el régimen de signos del cine moderno.

Por último, y aunque Deleuze no explica nunca este régimen de la imagen (Viegas 2016), proponemos la existencia de una imagen-materia, casi estática —para el sentido que nos interesa aquí, como si fuera una instantánea, como si no hubiera movimiento interno—, propia del cine de los orígenes que se distinguiría poco de la fotografía.

A diferencia de la imagen-movimiento, se colocaría pegado a la materia y no a cierta distancia, por lo que el tiempo apenas se filtraría en ella, hasta el punto de que Deleuze considera este cine como una imitación aún de los dispositivos ópticos anteriores al cine. Este régimen haría del plano —recordemos que se enlaza siempre con la dimensión espiritual o temporal, ya sea indirectamente, ya sea directamente— un calco del cuadro, se convertiría en un falso cuadro. Con esto sugerimos que si bien es verdad que una buena parte del cine sustractivo, o de sus aspectos estilísticos, puede asociarse al cine moderno o a la imagen-tiempo, existe también una tendencia a situarse en la imagen-materia, una vuelta al cine de los orígenes (Muñoz-Fernández 2014 y 2017b).

Con esta explicación pretendemos aclarar dos puntos mencionados por Fiant en su cita: existe siempre un fuera de campo, por tanto no cabe hablar de «eliminación». Sustraer sería más bien «virtualizar». Pero, además, nos indica que aquella tendencia a la «autarquía» del plano obedece a un retorno al cine de los orígenes. No olvidemos que, precisamente, la autarquía del plano es una de las características de este cine, según Burch (2006); y la no-continuidad, la enorme e indeterminada distancia entre un plano y otro, es un elemento constitutivo de su estructura, si seguimos a Gunning (1990). Anthony Fiant señala que

Des films ramenant de cette manière le cinéma à ses qualités premières, originelles, incitant à revenir à sa définition fondamentale, en tant qu'articulation d'espaces et de temps. Ces deux éléments sont d'ailleurs eux-mêmes et par nature soumis à des choix relevant de la soustraction, à commencer par les deux principales opérations éliminatoires les déterminant, le cadrage et le montage, dans un ensemble de choix visant à une réduction du monde, à un mise en forme et en récit [...] (2014, 10).

La anilla, en definitiva, se dirige al espacio y se aleja del tiempo. El plano se hace imagen-materia. Pero el tiempo, en el fondo y a una distancia insonable, sigue emitiendo su radiación.

3. La muerte en el cine de Pedro Costa

Lo dicho hasta ahora debería permitir acercarnos a nuestra propuesta sobre la expresión indirecta de la muerte (*death-image*). Si queda siempre un fuera de campo espiritual al que no le damos forma, es tentador pensar en qué tipo de imagen ha sido sustraída, en imaginar qué hay en el contraplano —si es una figura, un concepto, otro universo—: cómo es ese todo que une las partes. Este es el ejercicio de Glòria Salvadó (2012) en su estudio sobre el cine portugués contemporáneo. Para introducir sus ideas, nos centraremos en el cine de Pedro Costa, que es uno de los directores principales de su texto. Pedro Costa además sería la quintaesencia del cine sustractivo, en la medida en que rechazó el sistema de producción del cine de autor, más vinculado al régimen estético del cine moderno:

«Había demasiados artificios, demasiadas máquinas. [...]. Había un mundo exterior de producción, de extraños, que me molestaba», confiesa (Cyril Neyrat, Pedro Costa y Andy Rector 2011, 36-37). El ejercicio de Costa consistirá, desde *No quarto da Vanda* (2000) en adelante, en reducir su presencia en el lugar donde filma, de modo que ya no trabajará con un amplio equipo de técnicos, recurrirá a dispositivos digitales —una Panasonic DVX100, que tiene la virtud de tener colores muy apagados (*ibid.*, 94)— y él mismo deberá hacerse «anónimo: pegarse a un trozo de naturaleza y no moverse, recibirla y hacerla lo mejor posible para que pase sin un exceso de efectos, de imaginación, de sofisticación, de tópicos, de ideas y de tentaciones» (*ibid.*, 86).

Haciéndose imperceptible, llega también a espacios más cerrados, más íntimos. Esto tiene repercusiones en decisiones técnicas evidentes como el plano fijo, pues trabajando solo —o prácticamente solo, en *Juventude em marcha* (2006) tenía un equipo de cuatro personas— no puede, aunque tampoco quiere, mover la cámara. Pero las repercusiones también se perciben en otros apartados como en la iluminación. En *No quarto da Vanda* (2000) contaba solamente con una entrada de luz natural del tamaño de un ojo de buey, que se reforzaba a veces con lámparas o con espejos de mano, de modo que el foco más intenso acababa siendo el reflejo de estas luces sobre el rostro de la protagonista. Vanda quedaba así sumida en un claroscuro permanente que la aislabía de su entorno (*ibid.*, 59). En pocas palabras, su cine se hace minimalista: los espacios se reducen y las personas aparecen como separadas del mundo —el mundo fuera de campo—. El aislamiento de los personajes, por seguir con las indicaciones de Fiant, es una característica frecuente del cine sustractivo (2014, 43-50). En este caso, además, el personaje está encuadrado como en un retrato fotográfico, se acerca a la lógica de las primeras composiciones del cine (imagen-materia) en la medida en que apenas se mueve y el vínculo con otros lugares queda desarticulado —no en vano algunos de estos planos han formado parte de la exposición «Canción de Pedro Costa» (Javier Codesal), retratos con movimientos mínimos y lentos de las personas retratadas—.

De Glòria Salvadó nos interesa una de sus ideas principales: lo que está en el contraplano del cine de Pedro Costa, afirma, es la muerte. Cuando Vitalina Varela, en la película homónima, llega a Lisboa para buscar a su esposo (Joaquim), la presencia indirecta de él es constante, pero se hace especialmente intensa cuando Vitalina recibe la noticia de que ha fallecido: lo intuimos a través de objetos profanos y sagrados, lo intuimos a través de relatos que hacen de él sus compañeros. No tenemos más que su rastro, pero insiste, presionan sobre el plano, como si estuviera en alguna parte aunque no le alcancemos a ver. Que el plano esté construido alrededor de un halo de luz —que muchas veces parece emanar de la persona— y oscurezca los bordes, no solo separa a los personajes de su entorno, sino que los sume en un espacio espectral. La imagen más cercana a la muerte que tenemos es un pequeño altar. Pero al margen de este recuerdo, la muerte sería algo así como el contraplano absoluto o espiritual.

«Todas estas imágenes [...] establecen un encuentro con la muerte —explica Glòria Salvadó—, se abren hacia un tiempo suspendido, hacia un “más allá”, hacia una cierta

idea de infinito que está relacionada con dos elementos clave para la historia, la política, el arte y el pensamiento de Portugal: el mar y el navegante» (Salvadó Corretger 2012, 32). La imagen virtual del mar se entrelaza con la muerte. Muchos de los personajes de Pedro Costa son inmigrantes caboverdianos (Overhoff Ferreira 2014, 333) y lo que les separa ahora de su lugar de origen es el mar, un horizonte que es el vínculo con su pasado. Incluso cuando no orbita alrededor del plano la presencia de una persona fallecida, el pasado mismo se convierte, en opinión de Glòria Salvadó, en una presencia funesta. Glòria Salvadó concluye que este pasado no es solo personal, sino también colectivo: es el pasado colonial el que pesa sobre sus existencias, atrapadas ahora en un barrio (Fontainhas) que va a ser demolido en *No quarto da Vanda*. Carolin Overhoff Ferreira lo resume de este modo:

A falta de integração e a marginalização das personagens não é explicada, porém, visualizada através de uma mise-en-scène que cria uma atmosfera de claustrofobia e inacessibilidade. As personagens principais são constantemente expostas em grandes planos, nos quais olham sem expressão para o nada [...]. O isolamento e a falta de comunicação são também expressos através da ausência de campo/contra-campo (ibid, 236).

Sin embargo, Pedro Costa no siempre usa la misma estrategia para referirse a la muerte. Esta segunda estrategia nos encaminará hacia el siguiente apartado. Joaquim, el esposo difunto de Vitalina, aparecía en una película anterior, *Cavalo Dinheiro* (2013) y por tanto podemos recordarle. Le vemos al comienzo, junto con otros amigos al lado de la cama de Ventura, el protagonista de la película, que está ingresado en un hospital; y le vemos también al final, antes de que Ventura se marche. Vitalina informa a Ventura en *Cavalo Dinheiro* de que su esposo falleció el 23 de junio de 2013 y cuyo sepelio fue el 27 de junio, tres días antes de que ella llegara a Lisboa, donde está enterrado en el cementerio de Amadora. Ventura responde que ha visto a Joaquim en el hospital, por lo cual deduce que sigue vivo. Ambos, Joaquim y Ventura, hablan, en efecto, y no tenemos ningún indicio de que esté realmente muerto y, si lo está, no se nos señala de ninguna manera que la irrupción del fantasma perturbe a Ventura.

En *Cavalo Dinheiro* vemos otro espectro, la estatua de un soldado que en opinión de Rancière (en Rancière y Cyril Neyrat 2022) es una clave del mensaje político del cine de Costa. Esta estatua no se integra con tanta naturalidad, sino que penetra en un umbral —coincide con Ventura en el ascensor, un lugar sin sitio específico dentro del edificio, ni arriba ni abajo, sino en todas partes y en ninguna—. Directamente vinculado con la estatua-soldado, la película se compone como una sucesión de capas de realidad que se van entremezclando: Ventura parece revivir la acción militar contra el colonialismo que acabaría en la dictadura del Estado Novo. Por poner otros ejemplos, en *Juventude em Marcha* —protagonizada por Ventura—, Vanda afirma que la casa está llena de fantasmas; no vemos ninguno aunque se aluda a su presencia en el fuera de campo. Con este catálogo de espectros se consigue un efecto capital: especialmente *Cavalo Dinheiro* y *Vitalina Varela* constituyen una expresión de la convivencia entre el inframundo y el

mundo físico sin que la ruptura con la realidad sea particularmente abrupta, al contrario de lo que sostienen algunas teorías sobre lo fantástico (David Roas 2001), para las cuales debería producirse un efecto de terror. Se configura una suerte de limbo que habitan los personajes, de ahí el aspecto alucinógeno de *Cavalo Dinheiro* generado tanto por la composición de los planos —inclinados, con puntos de fuga marcados, etc.— como por su orden en el montaje. Esta idea de espacios de los cuales no percibimos la continuidad pero que están, pese a todo, aglutinados en un concepto o un estado de ánimo, organiza también películas como *Fantasma* (Lisandro Alonso 2006) o *Bu San* (Tsai Ming-liang 2003). Se trata de una tendencia del cine, presente desde sus orígenes, que compone diferentes dimensiones —los vivos y los espíritus, lo real y lo imaginario, etc.— en una sola realidad (Epstein 2015 y Medeiros 2023) y que ha sido rescatada por el cine sustractivo (Castello Branco 2024, quien se refiere al *slow cinema*), especialmente por Apichatpong Weerasethakul, que tematiza en sus películas esta fluctuación entre distintas esferas.

4. Alusión al inframundo en Apichatpong Weerasethakul

Hemos dicho de *Cavalo Dinheiro* que, formalizando una versión muy particular del género fantástico, presentaba una realidad entremezclada con lo sobrenatural —según la interpretación que tomemos, podría ser un fantástico extraño, si optamos por que Ventura padece alucinaciones, o un fantástico maravilloso, si consideramos que lo que percibe es la realidad misma (Todorov 2016)—. Esta es de hecho una característica estructural del cine de Apichatpong Weerasethakul. Lo que proponemos en este apartado es una conceptualización de este universo animista.

La cuestión de hacer que lo fantástico esté entrelazado con las leyes naturales nos lleva a un tipo de realismo, si se quiere, ampliado. La ontología orientada al objeto (OOO) de Graham Harman, también llamada *weird realism*, presenta al objeto —cualquiera que sea: una silla o una fruta, pero también un ser humano, una idea, las seis de la tarde....— dividido en cuatro polos. Resumiremos su proyecto ontológico (ontografía) de cuatro puntos para tener una panorámica, pero nos centraremos únicamente en dos de sus aspectos (Harman 2016). El primer polo es el objeto real, que siempre se oculta a la experiencia y equivaldría a la clásica noción del ser-en-sí de algo (la humanidad de lo humano). El segundo es el objeto sensual, lo que se percibe como objeto unificado (un humano). El tercero son las cualidades reales, aquellas que, «inmersas» o por debajo del objeto sensual definen qué es el objeto en relación a otros (el bipedismo de un humano en principio le distingue de un árbol). Por último, las cualidades sensuales son el agregado de percepciones y elementos «incrustados» por encima del objeto sensual (un humano ruborizado, un humano vestido de militar). Lo que se establece aquí son dos regiones: lo real que no es directamente accesible (objeto real y cualidades reales) y la región fenoménica que sí lo es (objeto sensual y cualidades reales), y entre ambas se despliegan múltiples enlaces que determinan su composición y por extensión la del mundo.

En este sentido, Harman, como Heidegger, considera que el ser (real) de cada objeto permanece oculto a las percepciones, que captan solo su corteza, los aspectos sensuales. Los objetos reales no se unen entre sí —ocultos, no se tocan con otros objetos—, pero sí su afloración, los polos sensuales. Pero para que los polos sensuales estén unidos es necesario un observador, no necesariamente humano o animal. Es en esta corteza en la que es posible hablar de relación, que se fija entre lo visible de dos objetos separados que permanecen unidos bajo la mirada de un tercer objeto. Puede imaginarse un fuego que consume una casa como en el cine de Tarkovski (como en *Offret* 1986 o en *Zerkalo* 1975), pero el fuego y la casa como objetos reales permanecen ajenos, según Harman: solo los elementos de la corteza (sensuales) del objeto real contactan con elementos de la corteza del otro. Que la casa se calcine en parte y que el fuego se propague hacia un lado y hacia otro, no cambia la realidad del objeto real —la casa sigue siendo la casa y el fuego, el fuego—. Lo que cambia es lo visible: el objeto sensual y las cualidades sensuales. Incluso con el esqueleto de tabiques de madera después de ser calcinada, sigue siendo el mismo objeto real —lo que parece proponer una respuesta a la paradoja del barco de Teseo— aunque haya perdido muchas de sus cualidades o hayan sido modificadas. Entre ese objeto real nunca percibido, independiente de la experiencia, y su afloración, el objeto sensual, se extiende una serie ingente, pero no infinita, de cualidades sensuales.

Esta ontografía nos puede dar una lectura del mundo que incorpore lo que hemos descrito como dimensión fantástica. Harman (2020) encuentra ejemplos del horror o de lo fantástico en dos tensiones establecidas entre sendos polos que hemos descrito arriba. Cuando estas tensiones se rompen («brecha»), aparece dicho efecto. La primera tensión, que Harman llama «alusión», se produce entre el objeto real y las cualidades sensibles, que es el vínculo que conforma el espacio según Harman. La segunda, que llama «cubismo», se produce entre el objeto sensual y las cualidades sensibles, que es el vínculo propio del tiempo. La brecha del espacio se obtiene negando la posibilidad del lenguaje de expresar la imagen (sensible) de lo que se ha visto. Cuando los narradores de Lovecraft —los observadores que perciben la corteza sensual— reconocen su impotencia para describir lo que ven, o cuando construyen una visión con una amalgama de criaturas —el caso de Cthulhu— de la cual se dice que no hace justicia a una realidad presentada como una forma inaprensible, lo que se está haciendo es «sugerir» (Harman 2020, 42) lo que no tiene imagen posible en las categorías humanas. En el fondo, estas descripciones señalan el ocultamiento permanente del ser-en-sí (el objeto real). La brecha del tiempo en cambio multiplica las potencias del lenguaje más que ponerlas en cuestión. Se trata de añadir cualidades, hacerlas crecer hasta componer imágenes vibrantes y cambiantes, como si se metamorfosaran progresivamente.

Harman analiza la descripción del color en la novela *The Colour Out of Space* (1927) de H. P. Lovecraft, e insistente recuerda que la dificultad de una película para sugerir el misterio del color que da nombre al texto la abocaría a pecar de literal o de ilustrativa. En el fondo, dicho color se mostraría directamente y traicionaría la naturaleza del relato. En cambio, Lovecraft solo alude a él: «El color, que recordaba a algunas de las

bandas del extraño espectro del meteorito, era casi imposible de describir, y tan solo por analogía podía llamarse color» (en Hartman *ibid.*, 111). Y, de hecho, Harman parece anticiparse a la película basada en la novela y protagonizada por Nicolas Cage, *Color Out of Space* (Richard Stanley 2019), lo que predomina es una aurora boreal omnipresente, de color magenta eléctrico, que es un color perfectamente determinable:

Aquí encontramos otro reto imposible para los directores de Hollywood, ya que no hay un modo concebible de representar “un color por analogía” en película. Lovecraft ayuda a hacerse a la idea ofreciendo un conjunto de características subsidiarias: el color tiene una textura “satinada”; al palpar la sustancia esta ofrece una vaga impresión de “quebradiza y hueca a la vez”; cuando es golpeada contundentemente con un martillo “estalla en una pequeña chispa” sin dejar nada tras de sí (*ibid.*,112).

Una respuesta rápida sobre la posibilidad del cine de expresar la alusión es que puede en efecto reproducirse mediante el fuera de campo relativo o absoluto. Matizaremos este punto al final, cuando recojamos en una síntesis los ejemplos que iremos diseminando. Hemos visto una alusión con la persistencia en *Vitalina Varela* de la muerte y el recuerdo nunca actualizado en imágenes de la persona fallecida. El director Apichatpong Weerasethakul ofrece en *Rak ti Khon Kaen* sendas imágenes de este modelo de Harman (alusión y cubismo). Puede decirse que incluso acepta el envite de expresar cinematográficamente la alusión. En *Rak ti Khon Kaen*, un soldado llamado Itt (Banlop Lomnoi) padece una extraña dolencia similar a la narcolepsia que le sume en un sueño profundo, tan profundo que se sumerge en el inframundo. Se trata de una dimensión espiritual que, tal como le explican las diosas que se le aparecen a Jenjira (Jenjira Pongpas), absorbe la energía de los soldados dormidos, quienes están conectados a unas máquinas —parecidas a las máquinas de soporte o de infusión— que emiten una lenta secuencia de luces desde un tubo fluorescente, como si con ellas pudieran mantenerse aún vivos. En una escena, la médium Keng (Jarinpattra Rueangram), justo después de una recaída narcoléptica de Itt, le propone a Jenjira mostrarle lo que ve el soldado y ser la voz de él, su guía, para acompañarla a través del mundo espiritual. Sin embargo, la cámara permanece en el mundo superficial, real o físico. Las dos mujeres caminan a través del palacio del rey del inframundo: pasan por el gran salón, el vestidor del príncipe, un baño de oro, etc. Pero nada de eso aparece en la imagen —y regresamos aquí a la forma rigurosa que describe Jaime Pena, a la imagen de la ausencia—. En su lugar, tenemos un parque que en la película es un espacio de culto. La dimensión espiritual o sobrenatural se nos señala mediante la palabra y la posición de la cámara. Ahora bien, el fuera de campo interior no es más que la puerta por donde asoma el mundo espiritual. Ese otro ámbito queda siempre —y recuperamos el fuera de campo absoluto— en la dimensión espiritual del otro mundo. Este recurso es utilizado también en la película *Lúa vermella* (Lois Patiño 2020), cuando en tres planos consecutivos seguimos la posición y el trayecto del protagonista (O Rubio), convertido en un espectro. En los dos últimos

planos de esta serie, un *travelling* parece seguir su presencia de derecha a izquierda y de abajo arriba. Nunca le vemos, pero le acompañamos como si estuviera caminando, y en un punto el ruido que emitirían sus pasos se confunde con el rumor del agua y el del viento entre la hierba y los matorrales. El espectro se disuelve incluso en sus aspectos más ínfimos —desaparece el sonido—. En términos de Burch, ambos ejemplos mostrarían un fuera de campo interior.

El cubismo en *Rak ti Khon Kaen* se produce por las máquinas del sueño conectadas a los soldados narcolépticos. Estas máquinas están compuestas por un tubo fluorescente que sigue una secuencia de colores: verde, blanco, rojo y azul. La secuencia domina las escenas en las que los soldados y las máquinas están en el interior del campo. Pero en dos ocasiones irradian hacia espacios donde ellas no están. Una vez las vemos en las calles; otra, en un centro comercial, que se nos aparece además formando una espiral, un símbolo, como se sabe, de la hipnosis o el abismo (Trías 2013). Son planos fijos con ligeras modulaciones de luz. No parece forzado decir que los espíritus campan a sus anchas en las dos secuencias de la irradiación, porque la luz señalaría que el mundo físico comparte un mismo plano con el mundo onírico, que este sumerge en su secuencia de colores a aquel —como en el ejemplo del palacio, la serie de colores es la expresión de la radiación de fondo de la dimensión espiritual, el fuera de campo absoluto—. Y esto nos conduce, creemos, a un hecho específico de la sustracción tal como la entiende Apichatpong Weerasethakul. Es habitual que la aparición del espectro se manifieste como una sobreimpresión: lo es desde Méliès, se hizo frecuente en el cine clásico (por ejemplo, en *The Ghost and Mrs. Muir*, Joseph L. Mankiewicz 1947) y llega hasta algunas obras de cine sustractivo (*O Estranho Caso de Angélica*, Manoel de Oliveira 2010). Estos fantasmas aureolados que transgreden el tejido de lo real son los «cuerpos Méliès», como diría José Bértolo (2020). Pero aquí no emerge ninguna sobreimpresión en el palacio cuando podría hacerlo, sustituyendo una realidad positivista por la región sobrenatural de los dioses y los espíritus. En otra escena vemos también la comunicación entre lo natural y lo sobrenatural, cuando las dioses se personan ante Jenjira: «[d]epois de um certo es-
panto de incredulidade sobre se estava mesmo na presença das deusas, a conversa flui e a realidade é aceite como normal ou natural» (Medeiros 2023, 41). Estas apariciones son habituales en el cine de Apichatpong Weerasethakul. Ocurre también, por ejemplo, en *Lung Boonmee raluek chat* (2010). Si bien en la célebre secuencia de la cena entre tres de los personajes principales (Boonmee, Jen y Tong), se aparece lentamente el fantasma de Huay, la esposa difunta de Boonmee, como una sobreimpresión, poco después se manifiesta también el fantasma-animal de Boonsong, hijo del aquel, como una figura física y no espiritual, sin irrupciones espirituales, sino subiendo unas escaleras —y con unos penetrantes ojos rojos como un láser—. Allí donde sí vemos los fantasmas, o bien se nos presentan como seres de carne y huesos —no hay, de nuevo, sobreimpresión: vemos, en cambio, «cuerpos Méliès»—, tal como ocurría en *Cavalo Dinheiro*, o bien con el efecto físico de las luces que acabamos de describir, lo que de nuevo tampoco es una sobreimpresión de una segunda imagen sobre el mundo —aunque supongamos que nadie

del mundo físico puede verlas—, sino una luz directa sobre la materia o una alteración de la luz del mundo.

5. Conclusiones: la doble alusión

En los casos particulares comentados de cine sustractivo, la relación con la muerte y el mundo de los muertos —pero también con el mundo sobrenatural— se presenta, en definitiva, de tres maneras. En primer lugar, como si fuera una entidad real (Joaquim en *Cavalo Dinheiro* y las diosas en *Rak ti Khon Kaen*), borrando la frontera que separa el mundo real de la dimensión fantástica, la región sobrenatural o el inframundo. Temáticamente hay un retorno a la mezcla de dimensiones de la realidad en un mismo plano. Podemos bautizar esta imagen como *índice*, por seguir la división de Peirce (2024, 87-92), porque es un objeto que se refiere a otro —al mundo de los espíritus, por ejemplo— por contigüidad y contacto, al ser los fantasmas un rastro de los vivos que fueron, mientras que las diosas son el trazo de la región sobrenatural. Esta articulación con el inframundo se convierte en una representación directa de la muerte cuando lo que vemos es el espectro de una persona fallecida: *images of death*.

En segundo lugar, la relación se muestra con un fuera de campo relativo interior (el palacio en *Rak ti Khon Kaen* y O Rubio en *Lúa vermelha*) porque el plano captura aunque no muestre. A esta primera alusión la llamaremos *alusión selectiva*, pues nos señala qué debemos ver, hacia dónde debemos mirar, incluso si no vemos aquello que se nos dice. En otro género y en otro contexto, la alusión selectiva coincidiría con la «forma rigurosa» descrita por Jaime Pena —se nos relata qué ocurrió desde el estricto presente—. Podemos pensar, desde las categorías de Viegas, que estamos todavía en el ámbito de una representación directa de la muerte, incluso si no está en el plano, incluso si está como evaporada, alejándose de la visibilidad y situándose en una región intermedia. No queremos decir que sea explícita; sería directa en el sentido de que la muerte está allí, invisible, o estuvo allí, dentro del plano aunque se haya retirado. La selección la entendemos aquí como la operación básica del encuadre cinematográfico (Marrati 2003, 40) y como opuesta a la sustracción (Pardo 2011, 16).

Por tanto existiría, en tercer lugar, una *alusión sustractiva* más oblicua (la muerte en *Cavalo Dinheiro* y el inframundo en *Rak ti Khon Kaen*). Ya no está en un espacio relativo, sino en el tiempo puro; orbita en el fuera de campo absoluto que jamás se expresa: «aquello que la selección práctico-circunstancial de la percepción deja pasar a medida que el presente pasa: lo desenfocado, lo que cae fuera del punto de vista, lo que no es, no ha sido y no puede jamás ser presente ni presencia, lo que se da originariamente como pasado. [...] Es un tiempo que, para el sujeto, no puede aparecer sino como esencial o irreversiblemente perdido» (Pardo 2014, 40). En ambos casos la alusión apunta hacia *algo* (objeto real, por usar la terminología de Harman) que ya no es el lenguaje, sino la imagen misma no puede expresar (cualidades sensibles). Pero en esta última, que no

se hace nunca presente y ni siquiera podemos ubicarla, lo que tenemos es que subsiste sobre lo actual —como una radiación de fondo—: *death-image*.

En el segundo libro de la *Eneida*, Casandra avisa de la llegada de los troyanos (Virgilio 2009, 194): «la puerta abierta está: que entre la muerte...» (*patet isti ianua leto*). Su mirada, su dedo, señalan un lugar vacío, el umbral de la puerta, pero no aquello que entra. El fuera de campo es ese lugar vacío. Por esta vez, creemos que la metáfora de la puerta, y no la de la ventana, describe fielmente la sustracción como una operación cinematográfica fundamental.

Financiamento

Este artículo es resultado de la investigación llevada a cabo gracias a las ayudas FPU (2018) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. Expreso mi agradecimiento a todo el equipo del proyecto *HOST – Espectralidade: Literatura e Artes (Portugal e Brasil)* [2022.08396.PTDC], en especial a José Bértolo, por haber acogido mi propuesta de colaboración y por su generosidad, y a Amândio Reis, por su inestimable ayuda. Las ideas desarrolladas en este texto surgieron en el marco de una estancia breve en dicho proyecto.

Referencias

- Bértolo, José. 2020. *Espectros do cinema. Manoel de Oliveira e João Pedro Rodrigues*. Lisboa: Sistema Solar/ Documenta.
- Burch, Noël. 2006. *El tragaluz del infinito: Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra.
- . 2017. *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.
- Çağlayan, Emre. 2018. *Poetics of Slow Cinema: Nostalgia, Absurdism, Boredom*. Newcastle: Palgrave Macmillan.
- Castello Branco, Patrícia. 2024. “O cinema, o não-humano e a resposta ecológica: explorando novos encontros com o planeta.” En *Cinema e Filosofia. Encontros e reflexões*, coordinado por Patrícia Castello Branco y Susana Viegas, 13–42. Lisboa: Ifilnova.
- Costa, Pedro, Cyril Neyrat y Andy Rector. 2011. *Un mirlo dorado, un ramo de flores y una cuchara de plata: Conversación, collage, documentos*. Barcelona: Intermedio.
- Deleuze, Gilles. 1984. *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- . 1987a. *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- . 1987b. *El bergsonismo*. Madrid: Cátedra.
- . 2002. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- De Luca, Tiago, y Nuno Jorge Barradas. 2016. *Slow Cinema*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Epstein, Jean. 2015. *La inteligencia de una máquina: Una filosofía del cine*. Buenos Aires: Cactus.
- Ferrer-Ventosa, Roger. 2024. *Tiempo elástico: La extraña temporalidad en las artes audiovisuales desde los años setenta*. Santander: Shangrila.
- Fiant, Antony. 2009. “Contemplation n'est pas inaction. Wang Bing, Pedro Costa, Apichatpong Weerasethakul.” *Doble jeu*, 6.
- . 2014. *Pour un cinéma contemporain soustractif*. París: PUV.
- Gunning, Tom. 1990. “Non Continuity, Continuity, Discontinuity: A Theory of Genres in Early Films.” En *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, editado por Thomas Elsaesser y Adam Barker, 86–94. Londres: British Film Institute Publishing.
- Harman, Graham. 2016. *El objeto cuádruple: Una metafísica de las cosas después de Heidegger*. Barcelona: Anthropos.
- . 2020. *Realismo raro: Lovecraft y la filosofía*. Barcelona: Holobionte Ediciones.
- Imbert, Gérard. 2019. *Crisis de valores en el cine posmoderno (más allá de los límites)*. Madrid: Cátedra.
- Jaffe, Ira. 2014. *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*. Nueva York: Columbia University Press.
- Mai, Nadin. 2021. *Human Condition(s): An Aesthetic of Cinematic Slowness*. Rennes.
- Medeiros, Margarida. 2023. *Animismo e outros ensaios sobre fotografia e cinema*. Lisboa: Sistema Solar/ Documenta.
- Muñoz-Fernández, Horacio. 2014. «El documental de retaguardia: James Benning y Peter Hutton». *Revista Cine Documental* (10). <https://revista.cinedocumental.com.ar/el-documental-de-retaguardia-james-benning-y-peter-hutton/>.
- . 2017a. *Posnarrativo: El cine más allá de la narración*. Santander: Shangrila.
- . 2017b. «Cierta tendencia (nostalgica) del slow cinema». *Aniki. Revista Portuguesa da Imagem em Movimento* 4 (2), 289–314. <https://doi.org/10.14591/aniki.v4n2.283>.
- Pardo, José Luis. 2011. *El cuerpo sin órganos. Presentación de Gilles Deleuze*. Valencia: Pre-Textos.
- . 2014. *A propósito de Deleuze*. Valencia: Pre-Textos.
- Peirce, Charles Sanders. 2024. *Claves semióticas*. Buenos Aires: Cactus.
- Pena, Jaime. 2020. *El cine después de Auschwitz: Representaciones de la ausencia en el cine moderno y contemporáneo*. Madrid: Cátedra.

- Rancière, Jacques, y Cyril Neyrat. 2022. *Pedro Costa: Les chambres du cinéaste*. París: Éditions de l'Œil.
- Roas, David. 2001. «La amenaza de lo fantástico.» En *Teorías de lo fantástico*, editado por David Roas, 7-44. Madrid: Arco Libros.
- Salvadó Corretger, Glòria. 2012. *Espectres del cinema portuguès contemporani: Història i fantasma en les imatges*. Palma: Leonard Muntaner.
- Todorov, Tzvetan. 2016. *Introducción a la literatura fantástica*. Ciudad de México: Coyoacán.
- Trías, Eugenio. 2013. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Tuttle, Harry. 2012. "Slow Films, Easy Life." En *Unspoken Cinema* (blog). <https://unspokencinema.blogspot.com/2010/05/slow-films-easy-life-sight.html>.
- Viegas, Susana. 2016. «Gilles Deleuze and Early Cinema: The Modernity of the Emancipated Time.» *Early Popular Visual Culture* 14 (3). <https://doi.org/10.1080/17460654.2016.1187075>.
- . 2023. «Death as Film-Philosophy's Muse: Deleuzian Observations on Moving Images and the Nature of Time.» *Film-Philosophy* 27 (2). <https://doi.org/10.3366/film.2023.0227>.
- Virgilio. 2009. *Eneida*. Madrid: Cátedra.

Filmografía

- Bu San*. Dirigida por Tsai Ming-liang. Homegreen Films, Taiwán, 2003. 82 min.
- Captive, La*. Dirigida por Chantal Akerman. Gémini Films et al., Francia/Bélgica, 2000. 108 min.
- Cavalo dinheiro*. Dirigida por Pedro Costa. Sociedade Óptica Técnica, Portugal, 2014. 104 min.
- Color Out of Space*. Dirigida por Richard Stanley. SpectreVision, Estados Unidos, 2019. 111 min.
- O estranho caso de Angélica*. Dirigida por Manoel de Oliveira. Filmes do Tejo et al., Portugal/España/Francia/Brasil, 2010. 97 min.
- Fantasma*. Dirigida por Lisandro Alonso. Slot Machine et al., Argentina/Francia/Países Bajos, 2006. 63 min.
- Freedom*. Dirigida por Šarūnas Bartas. Gemini Films et al., Francia/Portugal/Lituania, 2000. 96 min.
- Ghost and Mrs. Muir, The*. Dirigida por Joseph L. Mankiewicz. 20th Century Fox, Estados Unidos, 1947. 104 min.
- Juventude em marcha*. Dirigida por Pedro Costa. Contracosta Produções et al., Portugal/Francia/Suiza, 2006. 150 min.
- Lúa vermelha*. Dirigida por Lois Patiño. Zeitun Films, España, 2020. 84 min.
- Lung Boonmee raluek chat*. Dirigida por Apichatpong Weerasethakul. Kick the Machine et al., Tailandia/España/Alemania/Reino Unido/Francia, 2010. 113 min.
- No quarto da Vanda*. Dirigida por Pedro Costa. Contracosta Produções et al., Portugal/Alemania/Suiza/Italia, 2000. 170 min.
- Offret*. Dirigida por Andréi Tarkovski. Argos Films, Suecia, 1986. 145 min.
- Rak ti Khon Kaen*. Dirigida por Apichatpong Weerasethakul. Kick the Machine, Tailandia/Alemania/Francia/Malasia, 2015. 122 min.
- Vitalina Varela*. Dirigida por Pedro Costa. Sociedade Óptica Técnica, Portugal, 2019. 124 min.
- Werckmeister harmónikák*. Dirigida por Béla Tarr y Ágnes Hranitzky. 13 Productions et al., Hungría/Francia/Italia/Alemania/Austria, 2000. 139 min.
- Zerkalo*. Dirigida por Andréi Tarkovski. Mosfilm, Unión Soviética, 1975. 107 min.

Nota biografica

Graduado en Humanidades y doctor en Historia del Arte por la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB). Colaborador en los ámbitos de Historia y Teorías del cine y Filosofía del cine en distintos centros (UAB, Ateneu Barcelonès, NOVA FCSH). Investigador en estética y cognitivismo en el grupo New Media, Arts & Cognition (NE/ON).

ORCID

[0000-0001-7245-8553](https://orcid.org/0000-0001-7245-8553)

Institutional address

Departamento de Filosofía, Facultad de Filosofía y Letras (UAB)
c/ de la Fortuna, edificio B
08193 Bellaterra (Cerdanyola del Vallès),
Barcelona, España

Declaración de conflicto de intereses

El autor declara que no existen conflictos de interés potenciales con respecto a la investigación, la autoría y/o la publicación de este artículo.

Cómo citar este artículo

Ferragut, David. 2025. "La puerta está abierta. Alusión al inframundo y a la muerte en el cine sustractivo."

Revista de Comunicação e Linguagens (63): 77-93. <https://doi.org/10.34619/unfp-5jz7>.

Recibido Received: 2025-05-19

Aceptado Accepted: 2025-11-03

© 2025 David Ferragut. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Creative Commons Attribution License](#), que permite el uso, la distribución y la reproducción sin restricciones en cualquier medio, siempre que se cite debidamente al autor original y la fuente.