



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN

LOS MODOS DE REPRESENTACIÓN CLÁSICO Y POSTCLÁSICO
EN LA ESTRUCTURA NARRATIVA DE HAGEN Y YO.
ANÁLISIS TEXTUAL DEL FILME.

TESINA
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN COMUNICACIÓN

PRESENTA
SARA CRISTINA ZAPIÉN CORTÉS

ASESOR: DOCTOR NOÉ SOTELO HERRERA

Santa Cruz Acatlán, Estado de México

Marzo 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Al amor propio

AGRADECIMIENTOS

Todo mi agradecimiento, admiración y respeto al Doctor Noé Sotelo Herrera. Gracias por la paciencia, el tiempo, la generosidad, el humor, la sabiduría, el conocimiento. Muchas gracias por aceptar dirigir algo que un día se me ocurrió.

Gracias a la Mtra. Flor Guerrero por guiarme hacia la aventura.
Todo el cariño.

Mis más grandes afectos a José Zapién, Julia Cortés, Anel Zapién y Arturo Torres; y mi amor y devoción para los miembros más jóvenes de la familia.

La amistad ayuda a estudiar, investigar y vivir mejor, gracias a la Mtra. Mariana Helguera por acompañarme.

Muchas gracias a Ana Karen González, Diego Espinosa de los Monteros, Octavio Guzmán y Elkjaer Gilbón, por cada uno de los días extraordinarios.

“Lo fantástico de estudiar películas es que no hay secretos”

Bruce Block

ÍNDICE

Introducción	6
CAPÍTULO I.....	9
1.1 Cine húngaro.....	9
1.2 Kornél Mundruczó	13
CAPÍTULO II.....	17
2.1 Marco teórico	17
2.2 <i>Cine clásico americano</i>	34
2.3 <i>Cine manierista</i>	38
2.4 <i>Cine postclásico</i>	41
2.5 <i>Cine europeo</i>	44
CAPÍTULO III.....	46
3.1 Metodología	46
CAPÍTULO IV.....	54
4.1 Análisis Textual <i>Hagen y yo</i>	54
CONCLUSIONES.....	183
Fuentes de Información y Consulta.....	189
Ficha <i>Hagen y Yo</i>	193
Filmografía Kornél Mundruczó.....	194

INTRODUCCIÓN

El cine nació con la finalidad de entretener, pero al mismo tiempo, adoptó la función de conservar imágenes en movimiento para atestiguar hechos históricos. Con el cine se logró registrar el movimiento y reproducirlo, incluso mucho tiempo después de haberlo capturado. Al paso de los años, el cine ya no es sólo una herramienta de entretenimiento o documentación, pues se ha convertido para algunos directores en la forma en que muestran y ordenan su mundo.

Las personas acudimos a las salas de cine para vivir una experiencia audiovisual y un momento agradable, invertimos nuestro tiempo en ver una historia que nos divierta, emocione, asuste, dependiendo el género al que acudamos. Pero la experiencia cinematográfica que vivimos no se limita al entretenimiento, ya que a través de los filmes conocemos la visión del mundo de los directores, y además construimos nuestros pensamientos y creencias en torno a la vida, la sociedad, las personas y el universo en que vivimos.

Por lo anterior, consideramos que el cine es un objeto de estudio ideal en el ámbito de la comunicación, ya que ésta siempre se relacionará con otras áreas académicas, prácticamente sin darse cuenta. Una película es un producto muy completo, en el que caben infinidad de temas y problemas de investigación. En este caso, nos ocupa sólo uno, la estructura narrativa de los relatos, aquella capaz de conectar con el espectador, servir como modelo para otras producciones, y repetirse en diferentes obras hasta conformar un modo.

Este estudio nace también de un gusto personal por el arte cinematográfico, de esa conmoción que las películas logran insertar en los espectadores, a veces con toda la intención, a veces sin proponérselo. El cine no se hace solo, se completa con la interpretación del que ve, de quien va al cine o vive en casa una única y diferente experiencia audiovisual en cada película que mira.

Una investigación sobre cine puede desbordarse debido a su amplitud y a las diferentes perspectivas que puede optar, por ello, esta investigación se centrará en una sola película, *Hagen y yo*, de producción húngara.

El cine húngaro ha sido una industria muy notable desde el comienzo del siglo XX. El talento húngaro ha cruzado fronteras y varios directores han dado grandes aportaciones al cine americano y británico. No obstante, este cine ha estado alejado de los relatos e historias del cine occidental, pues han sido sus cambios políticos y sociales los principales insumos para elaborar filmes.

Al mismo tiempo, la cinematografía húngara no aparece con frecuencia en las salas de cine en México, ya que principalmente es el cine de Hollywood aquel que se posiciona en la cartelera de nuestro país. Es en festivales y muestras fílmicas donde películas de origen europeo y asiático pueden exhibirse y ser vistas por el público general.

En la producción reciente de cine húngaro se encuentra *Hagen y yo*, bajo la dirección de Kornél Mundruczó. Este filme es del año 2014 y formó parte de la 58 Muestra Internacional de Cine de la Cineteca Nacional, en 2015. Tiempo después se estrenó comercialmente en cines.

Es así como se da nuestro acercamiento a esta película, que después de ser vista por quien escribe, se convirtió en una pieza interesante y conmovedora sobre la raza humana, los derechos humanos, la avaricia, el maltrato animal, entre otros temas. Su importancia radica no sólo en su temática, sino también en su estructura narrativa.

Por ello, *Hagen y yo* es el filme elegido para realizar este estudio. Nuestro objetivo principal es elaborar un análisis textual de *Hagen y yo* para reconocer los modos de representación que están en la película, a partir de la aplicación de la teoría del catedrático español Jesús González Requena, cuya propuesta comienza a ganar terreno en las universidades europeas.

Primero, se establecerá la estructura del relato en *Hagen y yo*, luego se enlistarán las características de los modos de representación clásico, manierista y postclásico y, finalmente, se determinará qué modos están presentes en la cinta.

En esta investigación partimos de la hipótesis de que en *Hagen y yo* están presentes dos modos de representación, el Clásico y el Postclásico. El análisis permitirá describir y estudiar cada fotograma de la película, para a partir de ahí señalar las características del relato y encontrar las coincidencias con los diferentes modos de representación propuestos por el teórico español.

En el capítulo I ubicaremos el contexto del cine húngaro, su historia, sus características más esenciales y sus principales exponentes. En el mismo apartado señalaremos el trabajo del director Mundruczó, sin profundizar en cada una de sus películas, ya que nuestro interés está puesto totalmente en *Hagen y yo*.

En el capítulo II se hará la revisión de las teorías sobre el análisis cinematográfico y el análisis textual. Asimismo, se abordará la teoría de Jesús González Requena, para posteriormente describir y enlistar de forma detallada las características de cada Modo de Representación.

En el capítulo III se explica la metodología utilizada para analizar *Hagen y yo*, mientras que en el capítulo IV se presenta el análisis completo del filme. Terminaremos con las conclusiones de los resultados de esta investigación, la comprobación de nuestra hipótesis y los hallazgos que podrían guiar hacia nuevos estudios en el ámbito del cine.

CAPÍTULO I

1.1 CINE HÚNGARO

El cine húngaro ha sido una industria muy notable desde el comienzo del siglo XX. El talento húngaro ha cruzado fronteras y varios directores han dado brillantes aportaciones al cine americano y británico. Con todo, este cine ha estado alejado de los relatos e historias del cine occidental, el cual ha sido más popular y ha tenido mayor alcance en comparación con otras industrias. En el cine húngaro han sido sus cambios políticos y sociales los principales insumos para hacer películas.

La historia de Hungría ha estado plagada de acontecimientos trágicos. Su integridad nacional y sus libertades han sido atacadas con frecuencia, dando lugar a luchas incesantes para conseguir su restauración. Su cultura, forjada en la adversidad, se ha caracterizado por una originalidad incontestable.¹

Los acontecimientos políticos y sociales de Hungría han forjado una personalidad propia en el ámbito artístico y cinematográfico de este país. El desarrollo del cine en Hungría puede dividirse en seis periodos, cada uno con características específicas debido a su lugar y proyección en el tiempo. Se puede señalar a 1912 como el año de inicio oficial del cine en Hungría, con la creación del primer estudio.

Antes de este año se habían realizado algunas proyecciones y pequeños cortometrajes en Budapest, pero no es hasta la creación de este primer estudio que el cine húngaro puede despegar. El primer periodo de la cinematografía húngara abarca hasta el año de 1919, tiempo en el que aparecen cineastas como Sándor Korda, nombrado después Sir Alexander Korda (25 filmes), Pái Fejós y Mihály Kertész, que luego cambiaría su nombre a Michael Curtiz (38 películas) para convertirse en uno de los grandes exponentes del cine producido en Hollywood.

¹ Labarrère, *Atlas del cine*, 218.

El segundo periodo corresponde al régimen de Miklos Horthy, y se prolonga hasta su desaparición, en 1945. Se considera la etapa menos prolífica del cine húngaro.

La producción se torna insulsa y sólo propone filmes ligeros y superficiales, comedias realizadas por István, Székely y Béla Gaál. Únicamente escapan a la mediocridad Tavaszi Zápor (Una historia de amor, 1932), de Fejós, que regresa a su país natal para rodar esa coproducción con Francia y Hortobágy (1936), del austriaco Georg Hóllering.²

El tercer periodo del cine húngaro es el más breve, desde el final del conflicto bélico (Segunda Guerra Mundial) hasta la instauración de un régimen comunista.

Durante este intermedio, tanto Radványani como Szótz tendrán tiempo para rodar un filme, Valahol Európában (En algún lugar de Europa, 1947, guion de Béla Balázs), del primero retrata el drama de las bandas infantiles en la guerra, y supone un éxito internacional.³

Con el trabajo de los dos cineastas mencionados, Frigyes Ban, la Fundación de la Escuela Superior de Teatro y Cine (1946) y la nacionalización de la industria cinematográfica (1948), el cine húngaro renace. Sin embargo, al llegar al año de 1949 se crea la República Popular de Hungría y así comienza el cuarto periodo en medio de una falta de libertad que lleva al estancamiento al cine húngaro.

No obstante, tras la muerte de Stalin, tiene lugar una breve liberalización, entre 1954 y 1956, que permite cambiar de tono a algunos cineastas.⁴

La liberalización llega para Zoltán Fábri, Félix Máriássy, Károly Makk e Imre Fehér, pero es interrumpida por la represión de la Insurrección de 1956 a manos del Ejército Rojo. A finales de los años cincuenta, el Nuevo Cine Húngaro comienza con la fundación del

² *Ibíd.*, 283

³ *Ibíd.*

⁴ *Ibíd.*

estudio experimental Béla Balázs, en donde se filman cortometrajes. Este estudio dará una producción aproximada de 20 filmes al año, entre las décadas de los sesenta y setenta.

Megszállottak (Los obsesos, 1962), de Makk, y Nehéz emberek (Los intratables, 1694), de András Kovács, quien debuta bajo el signo del *cinéma-vérité*, no dudan en abordar de frente asuntos de actualidad. Junto a dos largometrajes de Miklós Jancsó, *Cantata*, 1936, y *Mi camino*, 1965, señalan un giro decisivo en la historia del cine húngaro. Se abre así el quinto periodo, el más importante de todos.⁵

La gran figura del cine húngaro siguió siendo Miklós Jancsó, quien triunfó internacionalmente con la coproducción italo-yugoslava *Vicios Privados*, virtudes públicas, elegante recreación libertina de la decadencia del Imperio austrohúngaro, pero retornó luego a su austero estilo tradicional al filmar un ambicioso fresco en dos partes de la historia húngara: las luchas campesinas entre 1911 y el final de la Segunda Guerra Mundial, en *Magyar rapszódia y Alkkegro barbero* (1978), que siguió el modelo de fresco coral de 1900 y de *Siberiada*.⁶

Para los años ochenta, se posiciona István Szabó como uno de los mejores cineastas en el extranjero. Itsván Dárday, Pál Erdóss, Péter Gothár realizan documentales sobre la sociedad húngara, abordan temas sociales como las diferencias entre la vida en la ciudad y en el campo, las minorías y la mujer como elemento de transformación.

Por otra parte, desde el inicio de los años sesenta, el cine húngaro no ha cesado de organizarse en torno a dos tendencias: una tentada por el formalismo, otra por la voluntad de centrarse en la realidad, pero ambas preocupadas por la fotografía: los operadores-jefe húngaros poseen un acendrado sentido del espacio (destacan, entre otras cosas, la filmación

⁵ *Ibíd.*

⁶ Gubern, *Historia del cine*, 1987.

de la Puszta, la Gran Llanura húngara), y que se encuentran entre los mejores de su generación.⁷

El sexto periodo coincide con el hundimiento del comunismo y las preferencias del público se dirigen hacia las producciones hollywoodenses.

⁷ Labarrère, *Atlas del cine*, 287.

1.2 KORNÉL MUNDRUCZÓ

Hagen y yo, de Kornél Mundruczó, puede ser utilizada para ejemplificar cómo es una película húngara. En su historia, vemos acontecimientos trágicos, ataques hacia la libertad de las minorías y también un intento de restauración a través de la cultura. Podría decirse con esto, que *Hagen y yo* es una película efectivamente húngara, sin esperar encontrar otras ambiciones. Bajo este contexto, encontramos a su creador, Kornél Mundruczó, un director de cine y teatro nacido en Gödöllő, Hungría, en 1975.

Desde muy joven se sintió atraído por el mundo del cine, por lo que en 1996 tuvo su primera oportunidad como actor en Szabadulásra ítélve, un filme para televisión. Después de ganar cierta experiencia en series de televisión, comienza a desarrollar su faceta como director y realiza varios cortos en los que se coloca detrás de la cámara, pero sin dejar de lado el mundo de la interpretación.⁸

Es en el 2002 cuando empieza a conseguir cierto renombre como realizador con Szepnapok (Días plenteros), su primer largometraje, con el que consigue el Leopardo de Plata en el Festival de Locarno. Con su segunda película, Johanna, un film que adapta, en tono operístico, el relato de Juana de Arco participa por primera vez en el Festival de Cannes. Delta, White God y Jupiter's Moon prolongarán su idilio con el certamen francés, logrando el Premio FIPRESCI y el Un Certain Regard, respectivamente, con las dos primeras y consolidándose como uno de los directores europeos con mayor proyección del panorama cinematográfico actual.⁹

Mundruczó sigue la tradición del cine húngaro al retomar en sus películas temas sociales, y se aleja de las producciones de temas constantes de Hollywood. *Hagen y yo* no es la excepción. Incluso, *Hagen y yo* aterriza de una manera más obvia los problemas

⁸ "Kornél Mundruczó".

⁹ *Ibíd.*

sociales, con remembranzas a las guerras, a las injusticias, al rechazo a las minorías, a la violencia, y a la sangre de los débiles e inocentes.

Estas son algunas de las críticas realizadas a *Hagen y yo*.

Cine Premiere consideró a *Hagen y yo* un “extraordinario filme, tanto íntimo como grandioso, es diferente a cualquier cosa que hayas visto”.¹⁰ Sin dejar de halagar la actuación de Zsófia Psotta, el trabajo del director Kornél Mundruczó y la expresividad que logró captar de Hagen (interpretado por los perros Body y Luke).

Pero, superando cualquier suposición en torno a su premisa, en realidad es una película de temáticas trascendentes y que en todo momento presume el ojo crítico con el que observa distintos aspectos de la humanidad, principalmente el complejo de superioridad y la desigualdad.¹¹

Hagen y yo tiene como protagonista a una niña (Lili) y a un perro (Hagen), y podría ser otra película feliz sobre la relación de cualquier persona con su perro, de las aventuras cotidianas que viven juntos y de la relación entrañable que se genera entre ellos, mucho más relacionada a comedias o dramas como *Beethoven* (1992), *Marley y yo* (2008), *Siempre a tu lado* (2009) o *Rescate en la Antártida* (2006), y la más reciente cinta mexicana *Cometa* (2017).

Pero no es así, *Hagen y yo* es distinta y la crítica lo ha destacado. “Mundruczó y Miller logran que los animales se presenten como personajes dignos de reconocimiento; bestias fuertes y complejas que el ser humano ha dominado y devaluado; en *Hagen y yo*, el perro reclama su existencia por sí mismo”.¹²

¹⁰ Albarrán, “Hagen y yo”.

¹¹ Barco, “Crítica Hagen y yo”.

¹² Galván, “Video: El detrás de cámaras de 'Hagen y yo' de Kornél Mundruczó”.

The New York Times la señaló como "una fantasía húngara sobre la venganza, que no se parece a nada que hayas visto antes en pantalla".¹³

Uno de los elementos importantes en *Hagen y yo* es la presencia de una chica como protagonista, que en el cine contemporáneo ha tomado fuerza. Es una figura femenina la que desencadena el relato, el cual sucede durante la edad clave de la adolescencia, y quien de pronto se ve rodeada de violencia, sangre y un obligatorio camino hacia el autoconocimiento. Lo anterior también se refleja en *Voraz (2016)*, filme dirigido por Julia Ducournau.

Aunque por momentos la historia parece tambalearse ante la 'carencia' de recursos fílmicos (efectos especiales, animación, etcétera) que den fuerza a una revolución de este tipo (como en las versiones más recientes de *El planeta de los simios*, por ejemplo), es precisamente esta sencillez lo que hace de *Hagen y yo* una película entrañable e indispensable.¹⁴

En *Hagen y yo* no existe la animación o los efectos especiales, los perros que aparecen no hablan ni vuelan ni tienen súper poderes, mas, parece que piensan y sienten tanto o más que los seres humanos.

Casi nada se le puede reprochar, en todo caso el ritmo que para los estándares del cine norteamericano que estamos tan acostumbrados a ver pudiera parecerles lenta a muchos, pero en realidad cada escena tiene sentido al irse armando este rompecabezas.¹⁵

También los medios mexicanos le dedicaron un espacio a esta cinta:

La leamos como una parábola sobre las rebeliones de los oprimidos o un comentario sobre el vínculo (o el insondable abismo) entre el hombre y el

¹³ Dargis, "Review: In 'White God,' Man Bites Dog, Dog Bites Back".

¹⁴ Luna, "Hagen y yo: Todos los dioses deben de ser blancos".

¹⁵ El Nachoman, "Hagen y yo (Reseña)".

reino animal, *Hagen y yo* es una película con los colmillos de fuera. Perro que ladra sí muerde.¹⁶

Sin duda, *Hagen y yo* reúne características suficientes para ser un objeto de estudio, ya que por sí misma reclama observación, atención y análisis. Este filme se crea y estrena en medio de un entorno social convulso y una sociedad que vive sus efectos. La guerra, discriminación y desigualdad no es exclusivo de Hungría, va más allá de las fronteras.

El contexto que rodea a *Hagen y yo* señala problemas sociales, que oportunamente se muestran en esta película, a través de las vivencias de una adolescente y de su perro. El filme señala a las minorías, la falta de protección a los derechos humanos, el maltrato animal, el capitalismo, la explotación y la falta de justicia, una ciudad convertida en el caos, como muchas del mundo actual.

¹⁶ Krauze, "La salvaje otredad de los animales".

CAPÍTULO II

2.1 MARCO TEÓRICO

Para elaborar este trabajo sobre *Hagen y yo* se revisaron teorías de análisis cinematográfico, con la finalidad de encontrar aquella que funcionara mejor con los objetivos planteados para el estudio de filme. Por esta razón, se partió de la importancia de realizar análisis desde el ámbito académico, así como los tipos y los métodos más adecuados, hasta llegar al análisis textual.

De acuerdo con Francisco García y Mario Rojas (2011), en su libro *La era de las convergencias narrativas*, vivimos en una era digital y tecnológica que ha impulsado la transformación de las narrativas audiovisuales no solo en su producción, distribución y exhibición, sino también en la modificación del propio texto narrativo. Por lo anterior, es necesario descubrir y estudiar estos efectos a través del análisis.

Alain Bergala considera que:

Escribir sobre cine necesita de la reflexión, de la mirada, es un trabajo que ha de ser siempre creativo, es crear una película, es abrazarla al principio como un objeto extraño, a veces siempre son extraños, pero, al final, son una extensión de nuestro cuerpo.¹⁷

En una descripción metafórica, Bergala explica que al analizar un filme se encontrarán elementos pertenecientes a cada espectador, una parte de cada uno de nosotros que no nos es totalmente ajena.

Con *Hagen y yo* reconozco esa necesidad de reflexión, no sólo desde el punto de vista de su realización, sino desde lo apuntado por Bergala acerca de esa extensión capaz de formar vínculos emocionales con los espectadores. ¿Por qué algunas películas nos

¹⁷ Arias, *El cine como espejo social*.

generan tanta emoción, una mezcla de sentimientos, escenas de situaciones que no podemos olvidar y, después, cómo lidiamos con esto?

Al salir del cine nos llevamos una parte del filme y quizá ese elemento no sea totalmente nuevo en cada experiencia. Tal vez, esa parte siempre ha estado ahí, pero ahora se hace visible, probablemente lo que nos ha ocurrido es una identificación o nuestra pulsión ha sido desatada.

Hagen y yo aborda la historia de una adolescente llamada Lili, quien debe madurar y así convertirse en una mujer, pero para ello será separada de su perro y de su “inocencia” moral. Por otra parte, Hagen es un animal inocente e ingenuo que conocerá la venganza y olvidará la lealtad y la fidelidad, virtudes que casi siempre acompañan a los perros en sus relaciones con los humanos. Recordemos que a los perros se les concede el honor de ser los mejores amigos del hombre.

Pero esto es sólo la superficie de lo que narra *Hagen y yo*, el filme también habla de injusticias, racismo y desigualdad, en una trama que se muestra en paralelo, pero al mismo tiempo se contrapone hasta el punto de desconocer quién es el protagonista de la historia, si Lili o Hagen. Parte de ello es lo que queremos descubrir con esta investigación.

Martha Vidrio considera que “es verdad que todo el mundo puede ver un filme, pero pocos han aprendido a comprenderlo con mayor sofisticación en tres niveles: fisiológicamente, etnográficamente o psicológicamente”.¹⁸ Es exactamente por lo anterior que con *Hagen y yo* es necesario analizar más allá de lo obvio, ya que su estructura narrativa y su riqueza temática exige mayor atención y detenimiento.

Javier Marzal Felici Castellón coincide con Vidrio en que el análisis de cine requiere más que sólo visionarlo, pues considera que “para analizar un film no es suficiente verlo; la

¹⁸ Vidrio, *Análisis fílmico y literario*, 17.

relación que se establece con el objeto en cuestión requiere una aproximación en profundidad que obliga a revisarlo hasta llegar a sus resortes mínimos”.¹⁹

El análisis fílmico es una actividad esencial para la formación de ciudadanos críticos, y constituye un background imprescindible para abordar el estudio análisis de otros medios de comunicación audiovisuales, con cuyas formas de expresión y narración mantiene una estrecha relación epistemológica.²⁰

Marzal sostiene que el análisis otorga un bagaje analítico y crítico, y ayuda a la comprensión de otros productos como podrían ser la televisión, el cómic o incluso los videojuegos.

En *Principios de análisis cinematográfico*, Vanoye, F., Goliot-Lete, A., Perrioux, M., & Carmona (2008) sostienen que la realización de un análisis cinematográfico no es un fin en sí, sino que surge de un encargo específico, dentro de un contexto institucional. Es decir, se realiza análisis de filmes, pero sin iniciativa, sin gusto. Raymond Bellour (2009) se une a la idea, en un tono más pesimista; él considera que el análisis del film no tiene futuro debido a las limitaciones que los analistas enfrentan, por ejemplo, el “cuerpo huidizo” que representa una cinta al no poder ser citada.

Una película no se puede citar como un texto porque las oraciones y frases no son sus únicos elementos, intervienen también imágenes y sonidos. Por esta razón, Bellour resta posibilidades y le suma obstáculos al análisis cinematográfico, y Vanoye, Goliot, Perrioux y Carmona lo limitan en su capacidad de seducción y fascinación.

Al contrario, Jesús González Requena destaca la importancia del análisis gracias a la experiencia personal del espectador, de aquello que conecta la película con quienes la miran. Deja a un lado si es una obligación académica o si es de difícil elaboración, prioriza la vivencia emocional que el cine genera en las personas. “No sabemos por qué nos

¹⁹ Marzal, *El análisis fílmico en la era de las multipantallas*, 63.

²⁰ *Ibíd.*, 64.

interesan ciertos films, pero sabemos que nos interesan, que nos han interesado. Lo sabemos. Sabemos que tienen sabor: el sabor de la experiencia que, en ellos, ha tenido lugar”.²¹

El análisis debe ser visto como una actividad particular y personal, y es ahí en donde radica parte de su encanto, ya que es a través de la experiencia única del espectador que surge el interés para realizarlo, así como parte de los resultados que se obtendrán. Esta idea la compartimos con González Requena, y ésta es una de las razones por la cual se eligió su teoría para llevar a cabo el análisis de *Hagen y yo*.

En Latinoamérica, Lauro Zavala (2010) indica que se realiza crítica periodística y comentario de películas, pero la investigación teórica o las nuevas propuestas académicas no se estudian. A pesar de que *Hagen y yo* recibió críticas y comentarios positivos en el ámbito periodístico, resultan insuficientes en el análisis de la gran variedad de conceptos abstractos que el filme contiene, como la venganza, la maldad, la inocencia, la bondad, el engaño, el miedo, el amor, lo terrible, entre otros.

Marzal Felici señala que hay un desinterés por desarrollar estudios fílmicos donde la película como texto sea el fundamento de análisis, “es decir, se detecta una progresiva disminución de estudios de naturaleza semiótica o de análisis textual frente a otras perspectivas de trabajo como la que representan los estudios culturales”.²²

Una de las razones principales de hacer análisis textual es generar nuevos conocimientos a partir de teorías que, si bien no son nacionales, pueden adaptarse a necesidades no sólo del cine de Hollywood. Los modelos pueden ser aplicados a otros productos fílmicos y partir de ahí, evolucionar con base a nuevos elementos y propuestas.

La esencia evolutiva de los análisis cinematográficos es lo que Demetrio Brisset (2011) comenta, que cada analista debe construir un modelo de análisis, el cual será válido

²¹ González, *El Análisis cinematográfico*, 16.

²² Marzal, *El análisis fílmico en la era de las multipantallas*, 65.

únicamente para el filme analizado y al mismo tiempo, éste será un modelo general que servirá para estudiar otras cintas.

Por falta de interés en las instituciones o la ausencia de un método único para realizar análisis cinematográfico, esta actividad ha permanecido casi inactiva, muy poco considerada y escondida. En muchas ocasiones, también ha sido confundida con la crítica cinematográfica que, a diferencia del análisis, aparece constantemente en libros, medios de comunicación y plataformas digitales.

Como Rafael Arteta (2006) señala, hay una diferencia clave entre la crítica y el análisis, y además enfatiza que el análisis cinematográfico es una actividad escasa e independiente de la producción cinematográfica.

Zavala (2010) considera que el análisis cinematográfico se basa en un método sistemático de interpretación, que parte de un proceso de fragmentación y que está apoyado en la teoría cinematográfica, para así ofrecer argumentos precisos, proponer un juicio de valor y examinar sus elementos específicos.

Empero, con *Hagen y yo* no nos ocupan los juicios de valor, nuestro objetivo no es saber si es una buena o mala película, como lo determinaríamos en una recomendación cinematográfica, nos ocupa conocer la estructura narrativa que utiliza para insertar dos Modos de Representación en un mismo relato.

De *Hagen y yo* se han revisado críticas cinematográficas, muchas de las cuales halagan la destreza técnica para trabajar con perros, así como su profundidad temática y sus diferencias con otros filmes, en los cuales los canes se mantienen siempre fieles a sus amos, por lo que se convierte en un producto lleno de singularidades.

No es la estructura del relato o el modo de representación aquello que aparece o se enfatiza en estas críticas, pues en estos trabajos no es lo que se debe mencionar, no por ignorar su importancia, sino porque el análisis corresponde a un trabajo más profundo, académico.

Se tiene registro de que el primer análisis cinematográfico fue realizado por el director ruso Sergei Eisenstein en 1934, para su propia película *El acorazado Potemkin* (1925). Su análisis consistió en el estudio de la composición visual, el ritmo de la edición y la progresión dramática de una de las escenas de la cinta. Es quizá a partir de este momento cuando el análisis de filmes toma importancia entre los propios realizadores, con la finalidad de repasar y estudiar sus obras.

El análisis de Eisenstein se mantuvo en el estudio de la técnica y la realización, que es una parte muy importante de un filme, pero olvida el relato. Ningún filme significa lo mismo al estudiar sus elementos por separado. Con *Hagen y yo* queremos tomar en cuenta también los elementos de narrativa visual, aquellos fundamentales para completar y apoyar lo que se quiere contar, pero también interesa abordar su temática tan particular y compleja.

Por ello, la teoría que propone González Requena coincide con nuestros objetivos e intereses en el filme y bajo el principio básico de su metodología: “que la experiencia subjetiva, emocional, de la contemplación del film sea en todo momento la guía que oriente el análisis”.²³

El antecedente de los análisis cinematográficos está en las fichas filmográficas que comenzaron a elaborarse, en 1945, por los alumnos de la Escuela de Cine de París (IDHEC) y luego, por los redactores de revista para los aficionados a los cineclubs, en una imitación a los análisis literarios. En la década de 1950, cuando universidades de Francia y Estados Unidos crearon los primeros departamentos de Estudios Cinematográficos, los análisis fílmicos llegaron a ocupar un lugar significativo en estos países.

Para realizar análisis de cine, teóricos como el francés Aumont, el estadounidense Bordwell y el italiano Casetti (2000) han desarrollado categorías específicas, pero basados

²³ González, *Clásico, Manierista, Postclásico*, 7.

esencialmente en códigos técnicos de representaciones visuales, bajo la pureza de códigos cinematográficos.

Entonces son la composición fotográfica, los movimientos de cámara, el sonido y el montaje, entre otros, lo que determina los significantes implícitos en una película.

David Bordwell asegura que “todo análisis implica dividir algo en las partes que lo componen. Podemos hacer una segmentación de la película. A veces podemos considerar necesario que nuestra argumentación muestre al lector una segmentación escena a escena”.²⁴

Los elementos anteriores cubrirían la parte técnica del filme, pero dejan a un lado el relato que se cuenta en la película, desarrollan el *cómo* se cuenta, pero no el *qué* se cuenta. No desarrollar el *qué*, es abandonar el relato para sólo analizar la técnica que, si bien crea significados simbólicos bajo el propio significado de la narrativa audiovisual, descuida el relato al que complementa y refuerza.

Con la libertad de la teoría de González Requena, analizaremos la narrativa visual que acompaña el relato, al que robustece y vigoriza. El análisis del relato, prioritario en este estudio, se combina con el análisis de la narrativa audiovisual con base en Bruce Block.

Tanto si se filma en cine o en video, para una pantalla grande, pequeña o diminuta, la estructura visual de las películas es algo que suele pasarse por alto, aunque se trate de algo tan importante como la historia misma que se explica.²⁵

Con Block daremos lectura a la narrativa audiovisual básica, mientras que Requena cubrirá la parte del relato.

²⁴ Bordwell y Thompson, *El arte cinematográfico*, 443.

²⁵ Block, *Narrativa visual*, xii.

Eugenio Sulbarán (2000) también sostiene que el objetivo de analizar imágenes e historia en conjunto es estructurar el discurso, crear lenguaje y producir sistemas semióticos. Es decir, el análisis visual debe ir a la par que con el del relato, ya que de esta manera podemos saber cómo se estructura un filme, tanto en el relato como en su forma, por ejemplo, las vistas de pájaro, las visiones subjetivas y los ambientes panorámicos que evocan la vulnerabilidad personajes que se ubican en grandes espacios.

Por su parte, Lauro Zavala (2010) establece a la imagen, el sonido, la edición, la puesta en escena y la narración como los componentes en el cine de ficción que necesariamente deben reconocerse en el análisis cinematográfico, y a partir de su estudio crear interpretaciones genéricas, estilísticas, intertextuales e ideológicas. Zavala ofrece una guía de análisis para todo tipo de películas en donde se estudian 120 elementos.

Los autores de *Principios de análisis cinematográficos* (Vanoye, Goliot-Let, Perriau y Carmona) apuntan una segunda fase de análisis, en la que se deben establecer los vínculos entre estos elementos aislados, para entender cómo se asocian y construyen un todo significativo que conforma el resultado de la película. Y un elemento muy importante, que ellos sí destacan, es la aportación particular que el analista da a la película.

La afirmación anterior suma a lo propuesto por González Requena, quien dice que la experiencia del espectador es la base para encontrar el sitio de los filmes entre los Modos de Representación, aplicando un modelo repetible en cualquier parte del mundo, pero del que se obtendrán resultados muy particulares.

En el libro *Vamos al cine*, Cecilia Bembibre y Noemí Cámara hablan de los diferentes tipos de análisis, éstos y otros pueden ser punto de partida para realizar investigaciones sobre el mismo análisis o la aplicación de los diferentes métodos en productos audiovisuales.

Quim Casas (2006) señala que muchas de las aportaciones más innovadoras para realizar análisis cinematográfico han llegado desde campos que no son los de la crítica

especializada, la historiografía o el ensayo formulado por teóricos cinematográficos, sino del lenguaje, la estética y la ética.

A pesar de no provenir de áreas directamente relacionadas con el cine, los nuevos planteamientos abren caminos en el estudio y aplicación de análisis cinematográficos que, si bien no se convierten en métodos únicos y universales, dentro de sus particularidades funcionan y contribuyen a la investigación académica.

Jesús González Requena considera al cine el arte del siglo XX, pues ha sido el arte de mayor difusión. Requena deja a un lado el análisis cinematográfico como tal para ahondar en el análisis textual, el cual ya no sirve únicamente a los estudios literarios, sino que ahora se emplea también para el cine: "...el análisis de textos cinematográficos constituye hoy una actividad consolidada".²⁶

Para González Requena analizar un objeto es descomponerlo en niveles y unidades: segmentarlo y clasificar esas unidades para determinar el tipo de relaciones que mantienen entre sí, lo que dará como resultado la estructura del filme y otros hallazgos. "Sabemos lo que buscamos, y analizamos los films para desgajar de ellos esa información, esa significación, dotada de valor ya sea sociológico, ideológico o histórico".²⁷ González Requena utiliza el análisis textual para descubrir esta estructura en las películas de Hollywood.

En este trabajo, tenemos los tres elementos anteriores, la parte sociológica de las relaciones de las personas con el mundo que les rodea, los pensamientos e ideas que rigen a los personajes en el rubro ideológico y las remembranzas históricas sobre las razas superiores, en referencia específicamente a la Segunda Guerra Mundial.

Hagen y yo habla de la venganza a través de los ojos de un perro mestizo, maltratado y segregado por la sociedad. El análisis se acomoda en un contexto social en el que, al

²⁶ González, *El Análisis cinematográfico*, 9.

²⁷ *Ibíd.*, 13.

parecer, los seres humanos no han avanzado tanto como sus nuevos inventos y tecnologías, pues el racismo sigue haciéndose presente.

Francesco Casetti y Federico di Chio (1991) aseguran que el ejercicio analítico goza de gran aceptación y es visible la multiplicación de experiencias e iniciativas en este rubro. Sostienen que más allá de la moda, se ha reconocido en el análisis cinematográfico una utilidad y eficacia, pues se le atribuyen valores didácticos, valores teóricos y valores documentales.

Para Sánchez Noriega (2006), el análisis fílmico es muy complejo por la diversidad de teorías y de modelos, así que se inclina por un ejercicio global, de secuencias o microanálisis, a partir de perspectivas semiótico-estructuralistas, incluido el psicoanálisis, la estética, la crítica cinematográfica, el comentario de texto, la narratología, etc.

Consideraremos el film como una obra artística autónoma, susceptible de engendrar un texto (análisis textual) que ancla sus significaciones sobre estructuras narrativas (análisis narratológico), sobre aspectos visuales y sonoros (análisis icónico), y produce un efecto particular sobre el espectador (análisis psicoanalítico). Esta obra debe ser igualmente observada en el seno de la historia de las formas, los estilos y su evolución (AUMONT y MARIE, 1988: 8)²⁸

El teórico Francisco Gómez se basa en el concepto de Aumont y Marie para formar su propia concepción de análisis fílmico. Gómez lo integra a partir de elementos objetivables, no objetivables e interpretación. En los objetivables añade un análisis contextual sobre el entorno de producción y recepción de la película. En los aspectos no objetivables, agrega la enunciación y el punto de vista. Y en interpretación, elementos subjetivos y un juicio crítico.

²⁸ Gómez, *El análisis del texto fílmico*, 4.

De acuerdo con Lauro Zavala, una de las experiencias más complejas en la cultura contemporánea es el cine, ya que está directamente relacionada con su vivencia personal, ya que cada visualización es única, irrepetible y diferente. Con esta idea, concuerda Enrique Pulecio, quien escribe que “todo análisis parte de la subjetividad del observador. Lo cual nos aproxima a los otros”.²⁹

Zavala, Pulecio y González Requena destacan la importancia de la experiencia personal del espectador, de aquello que conecta la película con quienes la miran. De los tres autores, conservaremos la idea principal de Requena acerca del interés que los filmes generan en el espectador, sin saber con exactitud qué es lo que les genera tal atracción.

El análisis textual para filmes alcanzó su desarrollo y éxito a partir de la publicación del libro *Lenguaje y cine*, de Ch. Metz, en el año 1971.

Pero esto no quiere decir que hay que ajustarse al método concreto de este semiólogo, sino que a partir de él son muchos los caminos y los enfoques que entienden el filme como una unidad textual que exige para su análisis, además de la impresión subjetiva y personal, también el rigor y la exhaustividad de distintos métodos científicos.³⁰

Metz ubicó dos tareas que se complementaban: un estudio de plano contraplano y el análisis fílmico, es así como desarrolló un sistema textual, es decir, un texto como unidad coherente. Por su parte, Enrique Pulecio sostiene que el análisis cinematográfico parte de la proposición de que toda película es un texto, y por ello se lee como un texto. Él considera tres niveles básicos de análisis textual: comprender, interpretar y explicar.

Robert Stam en su libro *Teorías del cine*, escribe que el surgimiento del texto fílmico tiene su origen en múltiples problemáticas e intertextos.

²⁹ Pulecio, *El cine: análisis y estética*, 177.

³⁰ Gómez, *El cine: Una guía de iniciación*, 244.

Cuando los filmes ya son textos en lugar de películas, se hacen merecedores de esa atención circunspecta que se suele dispensar a la literatura. En análisis textual constituye, por lo tanto, un corolario lógico de la teoría del autor: ¿qué escribe un autor, al fin y al cabo, sino un texto?³¹

De esta forma, el análisis textual considera al cine merecedor de estudios rigurosos y lo separa de la crítica periodística que observa al cine sólo como entretenimiento. Stam nos dice que la crítica literaria lleva siglos de reflexión, mientras que el análisis cinematográfico es muy reciente.

“El rigor y la atención con que estos análisis abordan sus objetos de estudio imposibilita que se pueda decir todo sobre la película”³², pues sería imposible terminarla, por ello muchos análisis se han centrado en sólo fragmentos de películas.

Jesús González Requena no comparte los enfoques neoformalistas porque cree que se olvidan de lo fundamental, ignoran que la verdad que da sentido a un sistema de representación, y por extensión al cine y al arte en su conjunto, sólo puede localizarse en las experiencias subjetivas de los espectadores que de él participan.

Requena se separa de los análisis textuales de orientación semiótica:

Sin duda rigurosos en su voluntad objetivadora, pero por eso mismo igualmente incapaces de aproximarse a la experiencia subjetiva generada por los films que analizan.³³

González Requena en *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, intenta mostrar que:

³¹ Stam, *Teorías del cine: una introducción*, 281.

³² *Ibid.*, 222.

³³ González, *Clásico, Manierista, Postclásico*, 7.

La idea según la cual el análisis de una obra de arte conduce inevitablemente a la pérdida de la intensa experiencia emocional que suscitara en su primera contemplación es tan sólo el resultado de un triste equívoco. Pues si es esa experiencia la que da sentido a la existencia misma del arte, el análisis, al menos en un análisis, debe llevar, por el contrario, a intensificarla.³⁴

Aunque en México no existe una tradición académica de análisis cinematográfico, sí se han realizado investigaciones sobre este tema. Una de las características principales de estos estudios es que el análisis ha sido utilizado como una herramienta para llegar a diferentes hallazgos, no precisamente como el fin en sí mismo.

Otros autores toman en cuenta la subjetividad del analista, pero su análisis no se basa en leer al filme como un texto, sino en utilizar elementos de la forma para desmenuzar la cinta. González Requena ofrece una metodología conjunta para analizar las películas y, además, una clasificación para identificarlos bajo Modos de Representación: Clásico, Manierista o Postclásico: “tres categorías destinadas a pensar las líneas matrices de la transformación histórica del cine de Hollywood”.³⁵

Actualmente, muchas de las producciones de Hollywood y de otras partes del mundo no pueden ser clasificadas ni siquiera en sus géneros, ya que algunas resultan experimentos, estos casos se dan con más frecuencia en el cine de autor. Pero sí pueden seguir directrices o tener coincidencias con algún Modo de Representación.

El análisis textual surgió con Roland Barthes y Jacques Derrida, a partir de la narratología. La narratología estudia la teoría de la narración, examina los elementos que las narraciones tienen en común. Oficialmente, este término fue presentado por Tzvetan Todorov. De acuerdo con el estructuralismo francés, los textos son formas gobernadas por

³⁴ *Ibíd.*

³⁵ González, *Clásico, Manierista, Postclásico*, 1.

reglas, en las que los seres humanos pueden rediseñar su universo, incluso Platón realizó algunos apuntes sobre la narración.

Nöel Burch apunta que existen sistemas de representación, los cuales son utilizados por todas las películas del cine clásico para atrapar al espectador. Burch sostiene la existencia de un Modo de Representación Institucional perfeccionado en su totalidad, con el objetivo de maximizar el efecto diegético y que funciona con otros sistemas.

De acuerdo con González Requena, el cine clásico americano se aleja de las tendencias realistas presentes en los primeros momentos de la configuración del Modo de Representación Institucional del que habla Burch, por lo que se consolida como un cine de géneros.

Así, los géneros más caracterizados del cine clásico -como el western, el relato de aventuras o el policiaco- manifestaban un rechazo abierto a la complejidad psicológica de la novela o el drama naturalistas para optar por una caracterización épica...³⁶

David Bordwell considera la existencia de dos Sistemas de Representación, el clásico y el de arte y ensayo. Propone una causalidad psicológica, el encadenamiento de los acontecimientos del relato conforme a los deseos de los personajes, pues son estas pretensiones las que desencadenan el conflicto. En el teatro y en la narrativa literaria esto se repite, el sujeto es animado por deseos que hilan su peripecia narrativa.

Bordwell habla de las causalidades psicológica, natural, social y de determinismo impersonal, utilizadas por el cine de arte y ensayo, que se caracterizan por el realismo y la expresividad del autor para compensar su vaguedad.

Lo que se pregunta y busca González Requena en su libro *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, es la estructura narrativa del cine

³⁶ *Ibíd.*, 483.

clásico que logra encadenamientos realmente exitosos en las películas. El teórico quiere saber cómo se estructuran los relatos de estas cintas para generar una intensa experiencia estética que caracteriza al cine clásico norteamericano.

En los relatos del cine clásico, se reconoce su trama fácilmente y es fácil prever su desarrollo, y a pesar de conocer qué sucederá después, solemos regresar a ellos. Los espectadores no son atrapados por un juego de hipótesis sobre qué sucederá en las tramas, el espectador ya lo sabe, lo que lo atrapa es la necesidad de repetir una y otra vez estos textos narrativos. Por eso, hay películas de culto, que se repiten y reproducen después de años, trascienden al tiempo y siguen cautivando a las nuevas generaciones.

Greimas es la figura de la semiótica moderna, la cual, junto a la narratología, toma por igual la narración y el relato. Pero este pensamiento semiótico tiene puntos ciegos, como el tiempo, el sentido, el sujeto, el deseo y el acto, propone González Requena. En semiótica la narración es entendida como un espacio lógico, tejido de funciones que despliegan un campo de significación, los personajes son soportes, operadores, locus de funciones y por ello, intercambiables.

Con esto llegamos al análisis de la función de Vladimir Propp con el cuento maravilloso ruso, en el que hay elementos constantes: las funciones de los personajes. En el cuento maravilloso ruso, una función es la acción de un personaje desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga. Propp considera 31 funciones para configurar la intriga narrativa en un cuento.

Incluso, Levi-Straus pone en duda a Propp. Según Propp, el cuento maravilloso proporciona una única estructura constante y universal. Sin embargo, Levi-Straus dice que ésta no facilita la exportación de las funciones de Propp a otros modelos narrativos, más que al cuento maravilloso, por lo que es limitante.

Por esta razón, González Requena aísla las funciones de Propp para construir unidades organizadas, las cuales dan forma a las estructuras del relato propuestas por el teórico español.

Podemos concebir la estructura del relato como la articulación de dos estructuras diferenciadas: la estructura de la donación, caracterizada por la relación entre el Destinador que encarna la Ley y destina la Tarea al Sujeto, quien comparece en ella como su Destinatario, y la estructura de la carencia, en la que el Sujeto, trata de obtener cierto Objeto del que carece.³⁷

Un relato está formado por una estructura de la donación y la estructura de la carencia. En la primera existe un Destinador (encarna la ley), que destina una Tarea al Sujeto, a un Destinatario, que tiene un Objeto de Deseo. En la segunda, de la carencia, hay un Sujeto que trata de obtener un Objeto y un Obstáculo u Oponente que se interpone entre el Sujeto y el Objeto. Estas son estructuras asimétricas y son los dos ejes estructuradores del relato.

Carece de sentido postular, junto a ellas, una tercera estructura polémica o conflictiva. Pues el conflicto forma ya parte necesaria de ambas: la Tarea como el Objeto reclaman del combate pues concitan la presencia de cierta resistencia, de cierto Obstáculo, -muchas veces antropomorfizado como Oponente- que debe ser removido.³⁸

“De manera que podemos definir el relato como la narración del trayecto del deseo de un Sujeto, configurado por su Tarea y su Objeto. Lo que equivale, por otra parte, a definirlo como una narración dotada de suspense”.³⁹ Es el suspense lo que involucra emocionalmente al lector en el relato, y entonces sucede una identificación narrativa, porque el lector o espectador reconoce en el relato su propio deseo.

³⁷ *Ibíd.*, 519.

³⁸ *Ibíd.*

³⁹ González, *Clásico, Manierista, Postclásico*, 521.

González Requena sostiene que es bajo estas estructuras universales que se forman los relatos simbólicos, aquellos que permiten a las personas elaborar sus conflictos inconscientes. El teórico español considera que la función de los relatos simbólicos es articular la pulsión o el deseo de las personas, esto lo concluye después de analizar el complejo de Edipo como relato.

En el complejo de Edipo, el Sujeto es representado por el niño, el Objeto de Deseo del niño es la madre y el Oponente es el padre. Este complejo desaparece cuando el niño acepta que el padre esté con la madre, por lo que deja reprimido su Objeto de Deseo en el inconsciente.

González Requena establece una coincidencia significativa, pues cuando se da el complejo de Edipo en los niños, es cuando aparecen las pesadillas infantiles y los padres leen cuentos maravillosos para que los pequeños puedan dormir. Es así como los relatos actúan como calmante para los infantes, y cuando son adultos, los relatos desatan sus pulsiones y deseos inconscientes.

Es en estos relatos simbólicos donde González Requena reconoce la estructura de los filmes del cine clásico americano, a los que caracteriza con diferentes elementos. Su estudio le permite describir las características del cine europeo y los modos de representación del cine de Hollywood, el clásico, el manierista y el postclásico, que serán explicados a continuación.

2.2 Cine clásico americano

Los relatos del cine clásico americano son relatos simbólicos, estructurados mediante una articulación doble: la estructura del eje de la donación y la estructura del eje de la carencia. En estos relatos, la presencia del Héroe es determinante para que la estructura trabaje adecuadamente y cumpla una función simbólica nuclear.

El cine clásico americano es un cine de géneros, es decir, usa patrones y fórmulas determinadas para contar sus relatos, de esta forma puede evadir exigencias verosímiles, realistas y psicológicas, y reforzarse gracias a las convenciones pertenecientes a cada género. Debido a su producción predominante de géneros, el cine de Hollywood fabricó relatos simbólicos, míticos, y directamente relacionados con la figura de Héroe.

En el relato clásico del cine americano, es lo inverosímil lo que fortalece y justifica el acto del Héroe, que se establece bajo una lógica irreal pero contundente dentro de las características, ya predeterminadas, de sus géneros.

Por otro lado, es la Tarea el lugar donde se afronta lo real y se sustenta un acto, una palabra o un gesto simbólico, realizado por parte del Héroe. La Tarea nos conduce al punto de ignición, ese momento que se espera durante toda la película, y que al mismo tiempo, el espectador no quiere verlo suceder. Es el punto de ignición en donde se afronta lo real, que se constituye bajo un orden simbólico: masculino/femenino, bien/mal, orden/caos.

El cine de Hollywood experimenta con la ruptura de la continuidad para crear oposiciones y dar significado al relato. Este cine construía el relato simbólico de la mano de la puesta en escena, a través de la composición, la escenografía, la iluminación, la angulación, la escala, los planos, entre otros elementos. Por ejemplo, el plano/contraplano representa oposición, anuncia un choque, por ello fue utilizado para plasmar visualmente el conflicto que estructura el relato.

La cámara en el cine clásico asume una posición tercera en relación con los personajes que constituyen la trama, es la ubicación del narrador el relato simbólico, desde el lugar de la Ley que se representa en el relato. De esta forma, mantiene la distancia adecuada con los personajes para mostrar la trama y las acciones que ejecutan los personajes, además de la densa relación entre el héroe y el acto.

Es tercera frente al Destinador, Destinatario, Sujeto, Objeto, Héroe y Antagonista porque desde la distancia es posible dar sentido al relato. Hay excepciones mínimas de esta característica en el cine clásico, y gracias a esto, elimina la ambigüedad, ya que ante los ojos del espectador se revela la verdad o la mentira, el sentido. Su función es enunciar la verdad del acto del héroe.

El elemento específico en el relato simbólico es el acto llevado a cabo por el Héroe, pues es necesario para salvar a la civilización y sólo se realiza en el momento justo del relato, con la finalidad de que alcance su máxima densidad. Por lo anterior, únicamente hay dos opciones en un desenlace clásico, un final triste o un final feliz, pero un final es siempre indispensable en estos relatos.

En el cine americano, lo esencial es la trama, el desarrollo de los actos de los personajes, no la aventura visual de los personajes o de los espectadores, y tampoco hay espacio para la psicología. En el Héroe lo importante no son sus motivaciones, se convierte en Héroe porque hace lo justo en el momento justo, y su acto es verdadero desde la mitología, no desde la objetividad.

El cine clásico no es un cine de la fascinación visual, sino uno de la densidad simbólica de la trama, no un espejismo, sino un ámbito donde el relato - mítico- hace posible que el acto encuentre su sentido y pueda, por eso, ser vivido como verdadero.⁴⁰

⁴⁰ *Ibíd.*, 564.

En este cine no hay una visión total, los momentos clave los reconoce el espectador porque de ellos no obtiene lo que su mirada exige, no hay lugar para desatar la pulsión escópica (visión de lo real), su estructura es simbólica, está construida como deseo.

No se trata de un acto de censura, es un ocultamiento consciente de lo real de la muerte, las heridas, el sexo o el cuerpo. Tampoco es que lo real no aparezca, sino que es en el acto, en el punto de ignición, cuando el Héroe debe afrontar lo real, el punto de vista de éste se convierte en inaccesible.

El espacio fuera de campo, que sugiere sin mostrarlo en su totalidad, y la elipsis temporal, son dos herramientas características del texto clásico. Además, el cine clásico tiene un espectador inconsciente, es decir, la experiencia emocional que vive va más allá de su control. Él sabe que las imágenes que mira son un producto ficticio, pero lo que generan en él es tan descontrolado y natural que lo llama impostura.

Propiamente, el espectador, el lector del film clásico, experimenta, pero en otro lugar de su ser que no coincide con el de su yo consciente, algo que produce su efecto y que, desde allí, resuena.⁴¹

El sistema de representación clásico tuvo su mayor apogeo en las décadas de los años veinte, treinta y cuarenta, y empezó su caída hacia los años cincuenta. En este periodo, los más grandes cineastas crean las obras más relevantes de su trayectoria, como Hawks, Capra, Cukor, Curtiz, Ford, Hathaway, McCarey, Negulesco, Wellman, Walsh y Vidor.

En el cine europeo de tradición realista de la literatura y el teatro decimonónico, sus personajes tenían una complejidad psicológica determinante. En cambio, la cinematografía americana inició una progresiva estilización formal y un rechazo al patrón realista y psicológico. Siguió una narrativa épica.

⁴¹ *Ibíd.*, 566.

Según González Requena, el cine clásico americano fue un cine de géneros, de patrones estilísticos convencionales, por eso retorna a formas narrativas de índole épico a través de un modelo estilizado, emblemático, de mitos y leyendas. En todos sus géneros, la propiedad fundamental es la presencia del héroe y el rechazo a la complejidad psicológica de los personajes decimonónicos.

Esto no ocurrió en el cine europeo que, aunque intentó copiar el modelo no lo logró. En algún momento se pensó que se debió a razones económicas, aunque en realidad, esto sucedió porque no lograron alcanzar el modelo estético del cine americano.

2.3 Cine manierista

Mientras el cine clásico todavía se producía en los años cincuenta, un grupo de cineastas elaboraba películas apartadas de las particularidades clásicas, como Huston, Minnelli, Kaza, Mankiewicz, Fuller, Donen, Brooks, Aldrich, Altman, Corman, Edwards y Frankenheimer.

El manierismo no representa una ruptura con el cine clásico de Hollywood, sino una diseminación, un ligero alejamiento. En Europa, durante los años cuarenta, ya había presencia de manierismo en trabajos de Welles, Lang, Tourneur, Wilder, Hitchcock, Sirk y Ophuls.

Pese a que este cine adopta las narrativas del cine clásico, hay elementos que los separan lo suficiente como para hablar de un nuevo sistema de representación. La forma del relato clásico está presente, la diferencia radica en que su densidad simbólica disminuye, y en compensación, la escritura del relato manierista es rica en virtuosismo. Es necesario destacar que el cine manierista no tiene un equivalente en otras producciones de la cinematografía mundial.

Algunas de las diferencias que guarda con el cine clásico son la cámara tercera, que cambia a una posición donde la ambigüedad es acentuada, para que el sentido del acto sea sospechoso, un espejismo. La ubicación de la cámara no revela verdad ni mentira, sino que engaña al espectador, quien observa un juego de espejos, y duda sobre los actos de los personajes.

En el cine manierista el héroe existe, pero sin la fuerza que posee en el cine clásico. En el manierismo hay un debilitamiento, el héroe no alcanza las exigencias míticas, por el contrario, crece en complejidad psicológica.

Aquí, el eje de la donación se disuelve, mientras que el eje de la carencia se fortalece. “La nueva debilidad del héroe se encuentra en relación directa con la creciente

incertidumbre que afecta a la figura, progresivamente insolvente, hueca o sospechosa, del Destinador y -consecuentemente- de la Tarea que le otorga".⁴²

En el cine manierista se intensifica la temática erótica, pero el sujeto carece de sujeción simbólica, está sometido a una fascinación por un objeto de deseo que amenaza con desaparecer, ser un simple espejismo. El manierismo elimina la construcción simbólica del encuentro sexual, y no hay un héroe adecuado para consolidar el acto.

En cuanto a la experiencia del espectador, éste vive un espejismo. El cine manierista de Hollywood se acerca más al cine europeo, pues comparte con él "...la voluntad de mostrar y desvelar sus artificios..."⁴³

En el manierismo, los elementos de la puesta en escena, el montaje y la escenografía se constituyen forma independiente, sin el objetivo de apoyar al relato simbólico y la verdad del acto, sino para lo contrario, disipar la densidad que estos necesitan para consolidarse. Es así como el espectador se deja llevar por los sofisticados mecanismos de suspense del cine manierista.

Pues la distancia que en el manierismo hollywoodiano tiene lugar no es la que separa al espectador de la ficción-a través de la renuncia de los mecanismos de suspense e identificación narrativa- sino otra, sin duda más lábil, pero a la vez sofisticada en su preciosismo formal, que separa la representación de la narración. Se trata, en suma, de una distancia que es la huella de la desconfianza con respecto al sistema de valores que impregnaron a los relatos clásicos".⁴⁴

En el cine manierista, la cámara se aleja de los personajes en momentos fugaces pero decisivos, o coloca elementos visuales que entorpecen su mirada para empañar la visibilidad.

⁴² *Ibíd.*, 568.

⁴³ *Ibíd.*, 569.

⁴⁴ *Ibíd.*, 570.

El relato manierista es un juego de espejismos, en este no puede encontrar densidad el acto del héroe, lo que lo define es el psicologismo y sus motivaciones.

Algunos de los géneros en los que incursionó el cine manierista fueron el thriller psicológico, el film de espías, el western psicológico y el musical, en el cual los elementos escenográficos hacen que el acto narrativo se pierda y queden por encima de él, lo que no ocurriría en el cine clásico.

Con el cine manierista surge un nuevo uso del color, el cual tuvo como objetivo representar la complejidad psicológica de los personajes. Además, el espacio se configura como bidimensional, como pinturas cuidadosamente elaboradas para consolidar los espejismos y engaños.

Predominio, pues, de la mirada sobre el acto, y también, simultáneamente, de la escritura sobre la narración. De manera que la experiencia del espectador se desplaza, en la misma medida en que se desplaza la posición del personaje: ya no sujeto del acto, sino de la mirada. Y así, siquiera larvadamente, el acto de escritura se esboza desplazando al acto narrativo de la posición hegemónica que detentara el relato clásico".⁴⁵

⁴⁵ *Ibíd.*, 573.

2.4 Cine postclásico

A partir de los años 80 o incluso antes, en los sesenta, se comenzaron a producir en el cine americano películas con cualidades del cine europeo. Pero el cine postclásico americano no renunció a la forma del relato, al contrario, provocó una identificación total en el espectador, “en aras de conseguir una descarga emocional lo más intensa posible”.⁴⁶

Los relatos del cine postclásico son potentes, pero carecen de orden simbólico, están hechos para llevar al espectador a una pulsión visual, al paroxismo. Para esto, el relato podría estar basado únicamente en el eje de la carencia, pero no es así, suele ser más relevante el eje de la donación en estos relatos.

Algunos de las películas de cine postclásico americano son *El Silencio de los Inocentes*, *Blue Velvet*, *Hellraiser*, *Seven*, *Alien*, *Carrie*, *Taxi Driver*, *Terminator*, entre otras. En estos filmes está presente la estructura del relato simbólico, pero son afectados por una deconstrucción, una “inversión negra, propiamente siniestra, de la figura del Destinador, constituido ahora ya no en la encarnación de la Ley, sino en el agente de la llamada a un goce que se sostiene sobre su aniquilación”.⁴⁷

En estas películas, los espectadores son atrapados gracias a la inversión siniestra que afecta al relato simbólico, a pesar de no creer en él. El espectador ahora considera a la figura del héroe como ingenua, le quita toda credibilidad. Pero no sucede lo mismo con las películas en donde lo siniestro aparece, pues en estas se concibe real a la maldad y la violencia.

La figura de lo siniestro, de acuerdo con Jesús González Requena, se entiende como:

La ausencia de esa sutura simbólica, el vacío en la dimensión de la palabra, la imposibilidad misma del relato -el relato es por antonomasia el ámbito de la palabra simbólica- se manifiesta entonces, más allá del espacio

⁴⁶ *Ibíd.*, 581.

⁴⁷ *Ibíd.*, 582.

discursivo y objetual de la razón tecnológica, en los ámbitos de los discursos audiovisuales, fotográficos, fílmicos, televisivos, con rasgos insistentemente psicóticos.⁴⁸

Freud sentó las bases para abordar lo siniestro desde la narrativa, aunque desde la perspectiva de la economía de la neurosis. González Requena considera que este concepto se explica mejor en la teoría psicoanalítica de la psicosis. El teórico español señala la presencia de lo siniestro en:

Relatos todos ellos cuyo suspense se desplaza del plano narrativo (de la tensión en la demora de cierto suceso) al plano escópico (a la tensión en la demora de determinada imagen). Lo siniestro invade la imagen a la vez que el universo narrativo experimenta un proceso de descomposición, un resquebrajamiento de su estructura de verosimilitud que, en el interior mismo de los films, es explícitamente identificado como psicótico -la locura se ha convertido, finta final de la paradoja, en el gran tema de este siglo en el que se percibe el agotamiento de la episteme enciclopedista.⁴⁹

Es por lo que en las películas del cine postclásico “...ya no hay acto necesario, tutelado, configurado por la palabra del padre simbólico”.⁵⁰ En cambio, se presenta un acto vacío de dimensión simbólica, lleno de violencia, pulsional.

Esa incertidumbre entre lo real y lo fantástico pone en cuestión la estructura misma de la realidad. En el lector esa incertidumbre se manifiesta como terror ante el desvanecimiento del orden del mundo, a su resquebrajamiento psicótico en una proliferación desordenada de imágenes del horror.⁵¹

⁴⁸ González, *La fotografía, el cine, lo siniestro*, 12.

⁴⁹ *Ibíd.* 13.

⁵⁰ González, *Clásico, Manierista, Postclásico*, 582.

⁵¹ González, *La fotografía, el cine, lo siniestro*, 13.

Es así como estamos frente a un Destinador Siniestro, el cual dará una tarea negra al héroe, convertido ahora en un psicópata. En estos relatos el mundo se desmorona y es inundado por la locura.

Se extingue la restricción y no hay distancia con el espectador, en cambio, hay una “apertura de un espectáculo que desconoce límite alguno”.⁵² Las puertas ya no significan limitaciones, sino promesas del horror que reinará una vez abiertas. No hay una posición tercera para la cámara. “La cámara es emplazada siempre, es decir, desde el primer momento, a través de un uso masivo del plano subjetivo, allí donde la pulsión escópica alcanza el vértice de su paroxismo”.⁵³

Es decir, simultáneamente en la posición del psicópata y en la de su víctima, generando un asfixiante mecanismo de suspense que convoca al goce del atravesamiento y de la aniquilación del objeto: el ojo del espectador es arrastrado a la experiencia inmediata de lo real.⁵⁴

El cine postclásico adopta el punto de vista de los personajes para provocar en el espectador una identificación emocional lo más intensa posible. Así, la ubicación de la cámara tiene un criterio determinante, no simbólico sino escópico, donde pueda acentuarse el goce de la mirada.

El film postclásico europeo se conformará como un cine del distanciamiento y la escritura, mientras que el americano, en cambio, se configurará como un cine de la inmediatez y del espectáculo.⁵⁵

⁵² *Ibíd.*, González, *Clásico, Manierista, Postclásico*, 583.

⁵³ *Ibíd.*

⁵⁴ *Ibíd.*

⁵⁵ *Ibíd.*, González, *Clásico, Manierista, Postclásico*, 584.

2.5 Cine europeo

El cine comercial europeo adoptó la estructura del clásico americano, pero no logró tener éxito. En Europa había un rechazo hacia a las figuras míticas, ya que su obra novelística y teatral estaba mucho más inclinada a lo verosímil, por lo que el Héroe no podía concretar el acto fundamental del relato clásico.

El cine europeo estuvo sometido por la exigencia realista y la continuidad, en donde la cámara era testigo de la narración, sin intervenir activamente; bajo estos términos, se alejó del cine de Hollywood y en cambio, se dirigió hacia las vanguardias.

El cine europeo caminó a través de dos vías; por una parte, adoptó el Modo de Representación Institucional para construir sus filmes, ajustándolo a su naturaleza realista y verosímil. Por otra, hubo un rechazo total a las convenciones y normas del Modo de Representación Institucional.

Las vanguardias rechazaron los discursos verosímiles, a esos modos de representación dominantes que crearon discursos convencionales y también con ellos una falta de autenticidad. Los artistas de la vanguardia consideran que el discurso verosímil es convencional, previsible y seguro, es adecuado para los juegos de seducción, pero con ello, le resta autenticidad.

La rebelión de los vanguardistas cuestiona el sentido del arte:

La experiencia artística como ámbito donde se formula una interrogación por la verdad- Sobre la posibilidad de sustentar una palabra, un signo, una gesto, una huella, verdadera: una que escape al ámbito de lo convencional, de lo siempre repetido, de esa palabra de todos que, siento tan razonable, no es ya de nadie sino tan sólo del código, y que por ello,

finalmente, termina no siendo más que un signo meramente convencional vacío de experiencia alguna.⁵⁶

Del movimiento de las vanguardias surgen dos movimientos con algo en común, el rechazo a lo verosímil. La primera, integrada por el Cubismo, el Constructivismo, el Funcionalismo, el Informalismo y el Arte Conceptual. La segunda, compuesta por el Fauvismo, Expresionismo, Dadaísmo, Surrealismo, Futurismo, con una rasgo que las une y nos compete especialmente en el relato *Hagen y yo*, la presencia de lo siniestro.

Ambos caminos comparten un elemento, ya que el discurso de las vanguardias está articulado en una enunciación subjetiva, y existe una figura de un Yo analítico, cognitivo y controlador de su obra. Y el otro Yo, el lastimado, el que rechaza el orden de la razón, es descontrolado y meramente subjetivo.

Esta es la posición de la vanguardia: el discurso que es el texto artístico, en donde lo real apunta, hay una ausencia de anclaje simbólico y esto conduce a todas las rupturas. El Yo se manifiesta para dejar ver la carencia de la palabra que debiera pronunciarse. Como en el cine de Buñuel, Eisenstein, Dreyer, Wiene, Murnau, Lang; cabe destacar que en los discursos de la vanguardia emergen inesperadas correspondencias con el discurso del loco. “Toda vanguardia histórica reconoce la ausencia de verdad allí donde reina lo verosímil”.⁵⁷

⁵⁶ *Ibíd.*, 574.

⁵⁷ *Ibíd.*, 576.

CAPÍTULO III

3.1 METODOLOGÍA

Para elaborar el análisis del filme *Hagen y yo*, se tomó como base la teoría de Jesús González Requena, en la que se agrupan las características del cine clásico, manierista y postclásico. El teórico español ofrece un modelo general de estructuras narrativas que puede ser aplicado a todos los relatos cinematográficos.

Antes de comenzar el análisis de *Hagen y yo*, fue necesario observar el filme en diferentes ocasiones y desde diferentes perspectivas, ya que la primera visualización fue superficial y mucho más conectada a la emoción, a la identificación y a la simpatía creada con los personajes.

El primer paso fue determinar, de acuerdo con Jesús González Requena, la estructura del modelo narrativo de la película *Hagen y yo*, es decir, identificar el eje de la donación y el eje de la carencia, por lo que se estableció una primera estructura básica del relato.

Estructura de la carencia de *Hagen y yo*:

- Sujeto: Lili
- Objeto: Hagen
- Obstáculo/Oponente: Padre de Lili

Esta estructura se modificó y se enriqueció en el transcurso de la elaboración del análisis textual, pero sirvió de base para iniciar el estudio de *Hagen y yo*. El paso siguiente fue la extracción de los fotogramas de la película, todas las fotografías que conforman las dos horas de duración de la cinta.

Era necesario obtener todos los fotogramas para elegir los más representativos y ordenarlos en el documento de análisis. Una vez con los fotogramas, fue preciso mirar el filme nuevamente y, al mismo tiempo, recuperar las ideas más importantes de la película,

comenzar a definir el modo de representación (clásico o postclásico), y recuperar aquellos momentos de definieran y reforzaran nuestra primera estructura del relato elaborada.

Nunca se consideró a *Hagen y yo* un relato manierista, pues en el filme no hay ningún espejismo, todo es claro, no hay ninguna experiencia de engaño ni dudas sobre si lo que sucede al sujeto es verdad o mentira. Sucede todo lo contrario, la experiencia es tan real que no puede contenerse, el espectador mira desde los ojos de uno de los sujetos del relato, nadie puede engañarlo.

Por lo anterior, los relatos clásico y postclásico aparecieron en *Hagen y yo* como una mezcla atípica y extraña, ya que no mantenían continuidad. En ocasiones, *Hagen y yo* parecía caber en un texto totalmente clásico, debido a su inicio y a su final; en otras, era el texto postclásico el que se fortalecía, principalmente por el relato que recae en el personaje de Hagen, cuyo protagonismo va creciendo en la película.

Gracias a las constantes visualizaciones de *Hagen y yo* fue posible encontrar diferentes cualidades e intentar dar una clasificación al filme. Una vez escritas estas afirmaciones, se inició el análisis fotograma por fotograma.

El proceso se basó en visualizar con detenimiento la película, observar tan solo unos segundos, mirar con detalle los fotogramas y hallar lo que en conjunto expresaban, más allá de la mera descripción. El objetivo fue identificar los elementos de la narrativa audiovisual y considerar la experiencia personal que provocaban.

El análisis se vació en un documento, ordenando los fotogramas y escribiendo las ideas obtenidas de la observación y la reflexión, consultando constantemente las características y los elementos propuestos por Jesús González Requena (estructura del relato, narrativa audiovisual, experiencia personal, deconstrucción del relato, sistematización de funciones de Propp). Este estudio fue largo y muy detallado, ya que fue indispensable analizar la película en su totalidad, ver una y otra vez cada escena y, luego, editar adecuadamente los hallazgos sin permitir pérdidas significativas.

Después de esto, se pudo elaborar la estructura del relato final de *Hagen y yo*, identificando el cruce del eje de la donación y el eje de la carencia. El resultado es el siguiente:

<p>Eje de la carencia Sujeto 1 (Lili)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Sujeto: Lili • Objeto: Hagen • Obstáculo/Oponente: Padre de Lili 	<p>Eje de la carencia Sujeto 2 (Hagen)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Sujeto: Hagen • Objeto: Lili • Obstáculo/Oponente: Padre de Lili
<p>Eje de la donación Sujeto 1 (Lili)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Destinador: Padre de Lili • Tarea: Madurar/crecer • Destinatario: Lili • Objeto: Hagen 	<p>Eje de la donación Sujeto 2 (Hagen)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Destinador: Expresidiario • Tarea: Asesinar • Destinatario: Hagen • Objeto: Venganza

A partir de los Sujetos del Relato, se interceptan el Eje de la Carencia y el Eje de la Donación:

- *Sujeto 1, Lili.* Lili tiene un Objeto de Deseo, encontrar a Hagen. A su vez, a Lili le otorga su padre, el Destinatario, una Tarea, crecer.
- *Sujeto 2, Hagen.* Hagen tiene un Objeto de Deseo, la venganza. A su vez, a Hagen le otorga el expresidiario, el Destinatario Siniestro, una Tarea negra, asesinar.

Se organizó el relato *Hagen y yo* con base en la teoría de actos de Syd Field, del paradigma de tres partes que se usa para construir un guion, por ser el modelo más básico en el que se puede estructurar una película. Para *Hagen y yo* se plantea de la siguiente forma:

Acto 1. Planteamiento. Inicia la historia de Lili y su perro. La madre de Lili se aleja y cambia por tres meses la vida de su hija Lili. Este cambio lleva a la adolescente a vivir con su padre, rompe con su vida cotidiana.

Primer punto argumental. El padre de Lili abandona a Hagen en la calle. Esta acción permite a la historia avanzar.

Acto 2. Confrontación. Lili huye de casa para buscar a Hagen, es rebelde, se emborracha, se va de fiesta. Hagen conoce a otros perros, lo venden, lo entrenan para asesinar y completa su tarea, matar. Hagen escapa y va a la perrera.

Segundo punto de argumento. Hagen escapa de la perrera, acude al concierto en el que Lili participa, y toma las calles de Budapest en contra de los humanos. Se convierte en el líder de un ejército de perros. Estas acciones son necesarias para que Hagen ejecute su venganza y avance el relato hacia un desenlace.

Clímax. Lili está a punto de ser atacada por Hagen en el matadero. La chica toca su trompeta y logra tranquilizarlo y alejarlo de la barbarie.

Acto 3. Resolución. Los perros se rinden ante la música que emite la trompeta de Lili, en un acto de redención. *Hagen y yo* termina con perros y humanos cobijados por una figura que se asemeja a un vientre materno. En un aspecto, como metáfora a una madre Tierra protectora de humanos y animales, un espacio donde ambas especies pueden coexistir. Por otra parte, debido a la similitud con un aparato reproductor femenino, principalmente en las líneas curvas que rodean a los animales.

Posteriormente, se elaboró una lista con las características de cada uno de los Modos de Representación que propone Jesús González Requena, una lista para Clásico, Manierista y otra para Postclásico. Se agregó una lista con las particularidades del cine europeo, que también aborda Requena, pero que tienen muy poca presencia en el relato de *Hagen y yo*.

Con base en ellas, se realizó el análisis y se encontraron los rasgos que convierten a *Hagen y yo* en una convivencia armónica de los Modos de Representación Clásico y Postclásico. En el análisis textual de *Hagen y yo* se tomó en cuenta la teoría del texto, pero también la narrativa visual, que fue basada en la teoría de Bruce Block, por lo que las secuencias más importantes del filme fueron detalladas en planos, tonos, contrastes, entre otros elementos.

De esta forma, se desarrolló el análisis textual del filme de Mundruczó, que permitió identificar dos Modos de Representación en un mismo relato, Clásico y Postclásico, los cuales parecen no esforzarse para establecer su armonía, por el contrario, se mueven como uno solo. Lo anterior abre la puerta a un nuevo Modo, un híbrido que podría encontrarse en otros relatos contemporáneos.

Una vez establecida la estructura, se extrajeron los fotogramas de *Hagen y yo*, y se comenzó un análisis textual desde el punto de vista del autor, a partir de la experiencia cinematográfica. Esta es una de las razones por la que fue elegida esta teoría, pues otorgó la libertad suficiente para integrar no sólo teoría sobre la estructura de los textos, sino también elementos de narrativa audiovisual y análisis acerca del contenido.

La siguiente tabla ordena los atributos que Jesús González Requena propone para cada Modo de Representación.

Modelos de Representación del Relato			
Clásico	Manierista	Postclásico	Cine europeo
<ul style="list-style-type: none"> *Configurado por relatos simbólicos. *Formados por la doble articulación de la estructura de la donación y de la carencia. *Figura del héroe constituye la referencia determinante de su configuración. *Cine configurado en términos de género. *Exento de toda exigencia realista y/o psicologista. 	<ul style="list-style-type: none"> *Décadas de los veinte, treinta y cuarenta en Hollywood. Desaparición en los años cincuenta. *Desplazamiento con respecto al universo clásico. *No es una ruptura con el sistema de representación clásico, sino una diseminación. *Procedimientos de escritura se distancia del sistema de representación clásico sutilmente. 	<ul style="list-style-type: none"> *La experiencia sinsentido se convierte en un fenómeno de masas. *No renuncia a la forma del relato. *En vez de provocar el distanciamiento del espectador respecto a la peripecia, apuntan a su identificación total. *Intenta conseguir una descarga emocional lo más intensa posible. 	<ul style="list-style-type: none"> *Dos caras difícilmente reconciliables. *Cines comerciales de tradiciones de la novela, el teatro y la pintura, ajustados al Modo de Representación Institucional. *Escrituras cinematográficas asociadas a movimientos artísticos de vanguardia, que rechazaron el sistema de convenciones y a las reglas del Modo de

<p>*Ausencia de exigencias de verosimilitud realista.</p> <p>*Adopción masiva de la fórmula de los géneros.</p> <p>*Relatos simbólicos de índole mítica.</p> <p>*El acto del héroe funda el mundo con una cadena de sentido.</p> <p>*Montaje y puesta de escena propias.</p> <p>*No convirtió la exigencia de continuidad en el valor absoluto.</p> <p>*Puesta en escena escrita, articulada a través de parámetros cinematográficos.</p> <p>*Puesta en escena como escritura simbólica de la estructura misma del relato.</p> <p>*Escenografías metafóricas para escribir visualmente el sentido del relato.</p> <p>*Construcción de sistema de oposiciones formales: lumínicas, cromáticas, escala, angulación.</p> <p>*Discontinuidad plástica imperante.</p> <p>*Planos y contraplanos materializan visualmente el conflicto de la estructura del relato.</p> <p>*Efecto diegético: construcción de una mirada interior al universo de los personajes, y la invisibilización simultánea de la cámara y del espectador.</p> <p>*La cámara asume la posición del narrador del relato simbólico. Se ubica y narra desde el lugar de la ley que reina en el relato.</p> <p>*Posición centrada y certera de la cámara, tercera con respecto a las posiciones de los personajes de configuran la trama.</p> <p>*La cámara ocupa el lugar idóneo para hacer visible la palabra, el gesto o el</p>	<p>*Es el resultado de las confluencias contradictorias, como las vanguardias europeas y el cine clásico de Hollywood.</p> <p>*La forma del relato sigue presente, pero hay un debilitamiento en su densidad simbólica.</p> <p>*Los procedimientos de escritura clásicos son objeto de un extremado virtuosismo.</p> <p>*Mirada seducida, atrapada en los pliegues de la representación, en la que el sentido del acto se torna dudoso.</p> <p>*La cámara se ubica allá en donde se acentúe la ambigüedad.</p> <p>*El lugar de la cámara es aquel en donde pueda disolverse como espejismo.</p> <p>*Conduce al espectador a la experiencia del engaño, a la duda insistente sobre la verdad o mentira.</p> <p>*Ilimitados juegos de espejos.</p> <p>*Punto de vista de uno u otro personaje, desde su mirada comparte sus espejismos.</p> <p>*Disolución del eje de la donación.</p> <p>*El estatuto del héroe se ve debilitado por su creciente caracterización psicologista.</p> <p>*Creciente ambigüedad debido a las capas de representación en las que parece quedar atrapado el personaje.</p> <p>*La debilidad del héroe se relaciona directamente con la incertidumbre que afecta a la figura (insolvente, hueca, sospechosa) del Destinador y la Tarea.</p> <p>*Intensificación de la carencia.</p> <p>*El protagonista tiende a dibujarse tan solo como sujeto de la carencia.</p> <p>*El protagonista está sujeto a la fascinación del objeto de deseo seductor.</p>	<p>*Relatos potentes pero vacíos de todo ordenamiento simbólico.</p> <p>*Conducir la pulsión visual de sus espectadores hasta su paroxismo.</p> <p>*Inversión negra y siniestra de la figura del Destinador</p> <p>*Una y otra vez se descubre que tras la mascarada no late otra verdad que la del horror.</p> <p>*Inversión siniestra que en ellos tiene lugar de la estructura del relato simbólico del que se alimentan.</p> <p>*Los relatos siniestros alcanzan su máxima intensidad emocional</p> <p>*El espectador cree en el mal puro y letal que el psicópata encarna.</p> <p>*Nuevo Destinador, no simbólico, sino siniestro. Tarea negra que aguarda al héroe.</p> <p>*Ninguna restricción, ninguna ley simbólica que regle, que articule la travesía del espectador.</p> <p>*Apertura a un espectáculo que desconoce límite alguno.</p> <p>*Ninguna posición tercera para la cámara.</p> <p>*La cámara es emplazada a través del uso masivo del plano subjetivo, allí donde la pulsión escópica alcanza el vértice de su paroxismo.</p> <p>*El ojo espectador es arrastrado a la experiencia inmediata de lo real.</p> <p>*Nada determina su final, como no sea un horizonte de aniquilación total.</p> <p>*Adopción masiva del punto de vista de los personajes con el fin.</p> <p>*Cine de inmediatez y espectáculo.</p> <p>*Deseo en continuo desvanecimiento, incapaz de cristalizar.</p> <p>*El deseo se abisma en un goce extremo y letal.</p> <p>*Subjetividad que no encuentra sujeción,</p>	<p>Representación Institucional.</p> <p>*Rechazo de los discursos verosímiles.</p> <p>*Rechazo hacia la pintura realista y/o histórica, drama burgués, relatos psicológicos.</p> <p>*El discurso verosímil es convencional, seguro, previsible, falta de autenticidad.</p> <p>*Las vanguardias ven la experiencia artística como ámbito donde se formula una interrogación por la verdad.</p> <p>*Posibilidad de sustentar una palabra, un signo, un gesto, una huella verdadera.</p> <p>*Desarticulación del tejido sintáctico del discurso en un movimiento analítico-deconstrutor.</p> <p>*La experiencia se intuye como enfrenta a todo orden sintáctico, a toda ambición del entendimiento científico, racional. Poéticas del desgarrar, en las que el acto de escritura se encuentra abocado al encuentro de lo siniestro.</p> <p>*Todos los discursos de las vanguardias históricas se articulan en enunciación subjetiva.</p> <p>*La dramática de su escritura nace de la conciencia de la incapacidad de hacer emerger una palabra verdadera, de la imposibilidad de acceder al encuentro con el símbolo.</p> <p>*La vanguardia tiene la imposibilidad de ofrecer un espacio simbólico en el que la colectividad pueda nombrarse o articular simbólicamente su experiencia.</p> <p>*No existe orden simbólico.</p> <p>*Es una experiencia desimbolizada que se manifiesta en el deconstrutor, desgarrado, paranoide, esquizoide del discurso.</p>
--	---	--	--

<p>acto del personaje y así enunciar la cifra de su sentido.</p> <p>*No hay ambigüedad, la cámara desvela verdad o mentira, sentido.</p> <p>*La necesidad simbólica del acto es lo que caracteriza al héroe como función nuclear del relato clásico.</p> <p>*Existe el acto justo, en el que se establece la cifra simbólica del relato, la clausura, un final triste o un final feliz. El final es necesario.</p> <p>*Ley simbólica sexuada.</p> <p>*Acto sexual en espacio off absoluto.</p> <p>*Lo que se juega en el filme clásico se sitúa fuera del campo de la visión.</p> <p>*Lo esencial no es la aventura ni la experiencia visual, sino la trama en la que se desencadenan los actos, la cifra simbólica del inconsciente.</p> <p>*Todo psicologismo es excluido. El héroe no tiene psicología, no importan sus motivaciones. Es héroe por hacer lo justo en el momento justo.</p> <p>*No es un cine de fascinación visual.</p> <p>*Es un cine de densidad simbólica en la trama, no un espejismo.</p> <p>*No es un cine de plena visión, mirada omnisciente o pulsión escópica.</p> <p>*Cine de articulación simbólica, su construcción como deseo.</p> <p>*El cine clásico deniega la pulsión escópica.</p> <p>*El espacio fuera de campo y la elipsis temporal son herramientas esenciales del texto clásico.</p> <p>*Lo real se localiza en el punto de ignición.</p> <p>*Las miradas de los personajes, no menos que sus acciones y sus deseos,</p>	<p>*Intensificación temática erótica en el cine de este periodo.</p> <p>*Los juegos de seducción proliferan para ocupar y hacer desvanecer el lugar del acto simbólico.</p> <p>*La experiencia del espectador se configura como el trayecto de un espejismo visual que es un objeto de una reflexión analítica sistemática.</p> <p>*La forma del relato mantiene su presencia estructuradora pero ambigua.</p> <p>*Virtuosismo narrativo abierto a los más inesperados juegos malabares.</p> <p>*El trayecto del personaje es una exploración de un laberinto de espejos.</p> <p>*Dos planos, el de la narración y el de la representación.</p> <p>*La puesta en escena, el montaje y la escenografía se configuran de manera autónoma, de modo estructuralmente perverso, sin espesor simbólico.</p> <p>*El filme escribe la farsa que el espectador olvida para dejarse atrapar en mecanismos de suspense.</p> <p>*Juego de fisuras que ambigua la aparente evidencia del relato.</p> <p>*Separa la representación de la narración.</p> <p>*La cámara no cristaliza una mirada externa al universo narrativo.</p> <p>*La cámara se distancia sutilmente del relato que narra.</p> <p>*Esboza movimientos autónomos a los de los personajes y pone elementos visuales que empañan su mirada.</p> <p>*Las miradas son inconstantes, momentos fugaces, una leve huella de su propio acto sin que ninguna voz termine.</p>	<p>articulación, construcción en el relato simbólico.</p> <p>*Posición psicopática, la de un yo de mirada focalizada en puntos de goce, a través de la desintegración del otro, protagonista de un acto pulsional que lo conduce a la aniquilación, el acto siniestro.</p>	<p>*El discurso tiende a hacerse interminable, a prolongarse en esa deconstrucción que es la contrapartida de su incapacidad de clausura.</p> <p>*En su lugar, emerge inevitablemente lo siniestro, el texto artístico escora en un sesgo psicótico.</p> <p>*Presencia de la cámara resulta palpable. Tiene presencia y autonomía, se hace presente cuanto más se distancia y nos distancia del suceso narrativo.</p> <p>*Cámara en mano, ruptura constante, sistemática, mirada a la cámara.</p> <p>*Incertidumbre del actor narrativo y el protagonismo del acto de escritura.</p> <p>*Adopta, débilmente y contradictoriamente, la estructura del relato simbólico.</p> <p>*Se afirmaba sobre rechazo del pensamiento mítico.</p> <p>*Exigencias de verosimilitud de la tradición realista de la novela y del teatro del siglo XIX.</p> <p>*Excluye los procedimientos de estilización del sistema de géneros.</p> <p>*Montaje y puesta de escena propias.</p> <p>*Dominado por la exigencia realista.</p> <p>*Lugar de la cámara como testigo de la narración.</p> <p>*Cinéma de calité, ubicado en las vanguardias, de buena factura, de cuidadosa puesta en escena.</p> <p>*Se conforma con ilustrar una determinada narración en un universo homogéneo, sin intervenir activamente.</p> <p>*Protagonismo de la cámara y desapego respecto al punto de vista de los personajes.</p> <p>*Cine de distanciamiento y escritura.</p>
---	--	--	--

<p>chocan entre sí, y el espectador al estar ubicado en el interior del espacio es confrontado en ese choque.</p> <p>*El espectador del filme clásico es el sujeto del inconsciente.</p> <p>*Deslocalización de su yo visual al plano simbólico del sentido.</p> <p>*El analista padece una experiencia emocional que escapa a su control.</p> <p>*El lector del filme clásico experimenta en otro lugar que no es su yo consciente.</p>	<p>*El sentido que el relato promete y que atrapa al espectador a través de los mecanismos de identificación es desmentido por la puesta en escena.</p> <p>*Late en el fondo que amenaza emerger en el momento en el que la figura imaginaria se desvanezca definitivamente.</p> <p>*Es la debilidad del acto, una vez ausente el mandato, lo que determina la ausencia de sentido.</p> <p>*El relato manierista es un juego de espejismos donde ningún acto puede encontrar su densidad.</p> <p>*El personaje ya no se define por la densidad de sus actos, sino por la confusión de sus motivaciones.</p> <p>*Alarde escenográfico por el cual los artificios de la representación se imponen, por ello el acto narrativo se desdibuja.</p> <p>*Tejido narrativo del enigma en brillantes juegos de palabras.</p> <p>*Complejidad psicológica constituye el reverso de la debilitación el acto narrativo.</p> <p>*Nuevo concepto en el uso del color.</p> <p>*La imagen es un lugar especular donde los actos se disuelven en espejismos que cautivan la mirada.</p> <p>*Predomina la mirada sobre el acto, de la escritura sobre la narración.</p> <p>*La experiencia del espectador se desplaza hacia la mirada.</p> <p>*El acto de escritura desplaza al acto narrativo de la posición hegemónica en el relato clásico.</p>		
--	--	--	--

CAPÍTULO IV

4.1 ANÁLISIS TEXTUAL HAGEN Y YO

ACTO I: Planteamiento



Los títulos de crédito de *Hagen y yo* aparecen sobre un fondo negro. En ningún momento habrá imágenes relacionadas con el relato que iniciará, por lo que su inicio corresponde más a una forma de representación clásica. El primer crédito refiere a *The Match Factory*, distribuidora cinematográfica dedicada desde 2006 al cine de arte y ensayo.

Las películas de *The Match Factory* han recibido premios en diferentes festivales internacionales de cine, como el Festival Internacional de Cine de Berlín, en el que *Grbavica* recibió un Oso de Oro a mejor película en 2006. *Waltz with Bashir*, *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives*, *Wadjda*, *45 Years* y *Victoria* son otros filmes distribuidos por *The Match Factory*, que han sido reconocidos y premiados en diferentes festivales de cine del mundo.⁵⁸

Hagen y yo, de Kornél Mundruczó, en el Festival de Cannes de 2014 ganó el Premio *Un Certain Regard*, una sección del Festival que presenta películas con distintas visiones y estilos cinematográficos. *The Match Factory* distribuye filmes destacados, los cuales son proyectados en los festivales de cine más importantes.

Aparece en segundo lugar la productora húngara *Proton Cinema*, y luego los nombres de las instituciones que apoyaron la realización del filme. Finalmente, aparece el nombre del director: Mundruczó Kornél, quien es el autor de la obra.

⁵⁸ "The Match Factory"

La película está dedicada a Jancsó Miklós, director de cine húngaro de fama mundial, fallecido el 31 de enero de 2014, quien abordó en sus películas temas relacionados con el poder y sus abusos.



Antes de la imagen que dará la primera información acerca del relato, se anota un epígrafe del poeta Rainer Maria Rilke, nacido en 1875, en Praga, Bohemia, República Checa (en aquel momento Imperio austrohúngaro).

“Cualquier cosa terrible es algo que necesita nuestro amor”

El director de *Hagen y yo* cita una línea contenida en la Carta VIII del libro *Cartas a un joven poeta* de Rainer Maria Rilke. De esta forma, el espectador recibe una idea sobre el relato que está a punto de contarse. En ocasiones, los autores en el cine o en la literatura usan epígrafes que sugieren los temas presentados en sus obras, como una idea general del contenido de éstas, o como un elemento de intertextualidad o de inspiración.

La frase de Rilke habla de lo terrible y del amor, conceptos casi contrarios pero relacionados íntimamente como un binomio de coexistencia. En la cita, puede considerarse al amor un apaciguador de la fuerza de lo terrible. Las palabras de Rilke anteceden a las imágenes, como si la palabra escrita no bastara y necesitara una explicación más amplia y gráfica.

Cartas a un joven poeta se publicó en 1929 en Leipzig, tres años después de la muerte de Rainer Maria Rilke. Esta obra contiene diez cartas escritas por Rilke, dirigidas a Franz Haver Kappus, un joven interesado en la escritura de poesía y admirador del escritor. La escritura de estas cartas, al principio, tenían el objetivo de guiar a Franz en la creación artística; no obstante, las palabras de Rilke van más allá del ejercicio creativo y abordan la muerte, la tristeza, la belleza, el amor, la soledad, entre otros temas.

“Cualquier cosa terrible es algo que necesita nuestro amor”, es una traducción del húngaro al español, que difiere con la encontrada en la obra escrita de Rilke, del alemán al español:

Tal vez todo lo terrible no sea a fin de cuentas sino lo inerme, lo que está esperando nuestra ayuda.⁵⁹

En *Cartas a un joven poeta*, la cita está ubicada en un contexto de tristeza, soledad y miedo a la vida. Rilke le escribe al joven Haver Kappus que el ser humano limita sus experiencias por temer a lo desconocido. El poeta niega la existencia de obstáculos dispuestos en el mundo para perjudicar a las personas, pero afirma que éstos existen en la medida en que los humanos les permitan ser y estar.

Rilke retoma los mitos de dragones convertidos en princesas, para realizar una analogía acerca de las peripecias de la vida, a las que considera (dragones) y que describe como momentos de cambio necesarios y benéficos (princesas encubiertas). Por ello, las personas deben recibirlos positivamente, aunque en superficie parezcan hostiles y dañinos.

Para Rilke, lo “terrible” (dragón) es aquello que, en profundidad, no tiene armas para defenderse ante el mundo exterior. En el relato, la figura del dragón sirve para canalizar la pulsión del lector, en *Hagen y yo*, sucederá de la misma forma. Lo terrible está vestido de oposición y peligro, porque el dragón (Hagen) está indefenso ante la vida, y por esta razón espera la ayuda de alguien que lo proteja y le permita transformarse en princesa.

La cita de Rilke al inicio de *Hagen y yo*, dota de sentido al filme por el significado que el poeta otorga a lo “terrible”. Es terrible Hagen (característica que comparte con los otros perros) porque está cubierto de peligro, hostilidad y venganza; no obstante, en su naturaleza primaria está indefenso y vulnerable ante un mundo habitado por humanos incapaces de ayudarlo en su transformación.

⁵⁹ Rilke, *Cartas a un joven poeta*, 56.

Lo terrible también está conformado por Lili y los humanos que rodean a Hagen. Son seres desamparados ante un mundo que no comprenden, del que prefieren esconderse por el miedo que les provoca la angustia y el dolor de vivir. Para Lili, tal vez sea Hagen la representación de la ayuda, la protección y del amor que ella requiere para crecer y convertirse en una mujer.

Como veremos en el filme, Hagen y los perros de la jauría necesitarán amor para convertirse en las *princesas* que, al mismo tiempo, los humanos requieren para transformarse en mejores personas. Hagen y Lili son terribles, y Hagen y Lili son la belleza necesaria para alcanzar la evolución mutua. Es de la belleza de cada uno donde surge lo terrible, pero depende de ellos tomar los obstáculos del mundo como oportunidades para avanzar hacia una vida libre y sin miedo. De ahí la idea del nacimiento de lo terrible a partir de la belleza y su infinita e inseparable convivencia.

Desde este epígrafe, encontramos en *Hagen y yo* una coexistencia de fuerzas, lo terrible y el amor unidos entre sí como un binomio intrínseco. A partir de esta relación, sostenemos la siguiente hipótesis: esta convivencia de elementos no solo está dispuesta en esta frase, la veremos presente a lo largo de la cinta, tanto en el relato como en su estructura narrativa, conformada por dos modos de representación: clásico y postclásico. En Lili recae el Modo de Representación Clásico, en Hagen, el Modo de Representación Postclásico.

Antes de continuar, recordemos la estructura del relato de *Hagen y yo* (identificando el eje de la donación y el eje de la carencia), señalada en el capítulo de metodología, con la finalidad de tenerlo presente durante el análisis del filme.

Eje de la carencia Lili:

- Sujeto: Lili
- Objeto: Hagen
- Obstáculo (oponente): Padre de Lili

Eje de la donación Lili:

- Destinador: Padre de Lili
- Tarea: Madurar/crecer
- Destinatario: Lili
- Objeto: Hagen

Eje de la carencia Hagen:

- Sujeto: Hagen
- Objeto: Lili
- Obstáculo (oponente): Padre de Lili

Eje de la donación Hagen:

- Destinador: Expresidiario
- Tarea: Asesinar
- Destinatario: Hagen
- Objeto: Venganza

Prosigamos con el estudio. Hasta el momento no ha aparecido el título del filme en los créditos; los nombres de los actores no se mencionan en el espacio por antonomasia de la enunciación, solo serán mencionados hasta el final del largometraje.

Con un *in medias res* se invita a subir en un tren en marcha, por ello no hay créditos de apertura. “Se trata de comenzar el relato en la mitad para después recuperar sus antecedentes, con lo que el tiempo no aparece en su fluir habitual, sino que se ofrece con un salto atrás”.⁶⁰ Así, el texto será completado durante el resto de la película.



⁶⁰ Escudero, *Didáctica de la Lengua y la Literatura*, 191.

Después de la cita de Rilke, el relato se va a negro y luego a un plano panorámico que establece la ubicación geográfica en donde todo sucederá. El plano contiene líneas rectas, curvas, algunas finas y gruesas, que se encuentran entre sí y generan un contraste visual. La línea diagonal que atraviesa el plano atrae toda la atención, es el camino hacia el relato que ya ha comenzado. Un relato clásico, de acuerdo con Lauro Zavala, siempre inicia así, con algo general.

Hagen y yo comienza con un contraste que otorga tensión e intensidad al relato. Los diferentes tipos de líneas y sus direcciones son caminos vacíos en una ciudad desolada, sin ruido y con mínimo movimiento. Estos elementos conceden misterio, interés y proyectan preguntas acerca de este lugar, lo que mantiene la curiosidad de quien mira. Es la presentación de una narración clásica, en la que todo el entorno ayuda a conocer al héroe de la historia, en este caso, la heroína que veremos más adelante.

El Modo de Representación Clásico se caracteriza por utilizar géneros y formas narrativas de índole épico. No es la psicología del personaje lo que importa, como sería en el cine europeo, de autor o de alguna época, sino la presencia y plenitud de la figura del Héroe. En *Hagen y yo*, el Héroe es encarnado por Lili.

A la distancia, siguiendo la delgada línea que divide los carriles del puente, se observa cómo avanza una bicicleta. Conforme el vehículo recorre el puente, la intensidad lumínica aumenta gracias al sol que proviene de la esquina superior derecha del plano (P1 y P2).



No es posible identificar quién conduce, pero el tipo de plano evidencia su vulnerabilidad ante una urbe caótica en sus vialidades y, al contrario, desierta. Con esto, el director Mundruczó enfatiza la magnitud de la experiencia que le espera al personaje.



La bicicleta atraviesa todo el plano, traza una línea diagonal hacia la parte inferior y corta el cuadro en dos, pero sin exactitud. Quien conduce es un personaje clave para resolver el enigma al que el filme atrae, es el Sujeto del Relato.

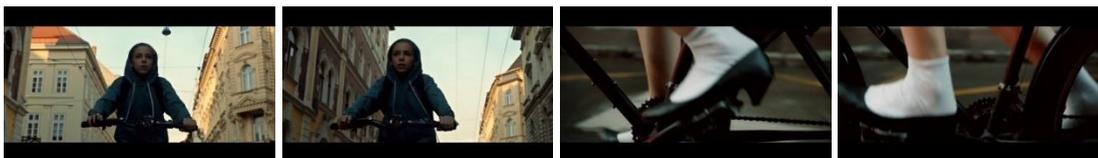
La narrativa visual ofrece información sobre la historia, no sólo la complementa, sino que sugiere en un único plano la soledad, el caos, la oscuridad y la luz (esperada) que acompañarán a todo el relato. Además, provoca preguntas alrededor de la bicicleta que recorre estas avenidas apocalípticas, pues la falta de gente insinúa una amenaza latente. Estos paisajes son metafóricos, ya que ayudan a escribir de manera visual el relato, una característica del Modo de Representación Clásico.



De un plano panorámico, el filme cambia a uno medio y de éste a un primero, que mantiene centrada y en equilibrio sobre el eje de la cámara a la adolescente que aparece en él. Su mirada va de derecha a izquierda, en busca de algo. Este primer plano señala el protagonismo e importancia de la chica en el relato.



La chica avanza por el puente y a través de un travelling de acercamiento, la cámara la acompaña. Pasa al lado de un auto abandonado. ¿A dónde se fueron todas las personas? Sin duda, el relato nos conduce a un conflicto que será descubierto cuando el personaje cruce el portal, representado por la estructura que sostiene el puente.



La adolescente ha cruzado el portal y continúa su recorrido en un ligero contrapicado. Enseguida, un plano detalle muestra sus pies pedaleando la bicicleta y comienza una distensión, un tratamiento del tiempo en el cine en que *“los hechos duran más que en el tiempo real”*⁶¹. Esta distensión sugiere dar mayor atención a esta escena y sus detalles.

Aún desconocemos qué busca la chica, quien viste sudadera azul, una falda, calcetas blancas y zapatos negros, y lleva una mochila, estos últimos elementos permiten identificarla como una estudiante.



La adolescente avanza y tras ella la cámara. Al siguiente plano, el punto de interés se coloca en los ojos del personaje. Comienza la tensión y por ello su rostro es ubicado en la mitad izquierda del encuadre, pues es este el lugar de la pantalla en donde la tensión es mínima, pero al ocupar la parte derecha se maximiza, en relación con lo que la chica está mirando.

⁶¹ Ambròs y Breu, *Cine y educación*, 84.

En la derecha, sus ojos expresan miedo, y la imagen en sí misma, por su composición, señala tensión, la cual es reforzada durante toda la secuencia con el montaje de los planos y el ritmo visual.



La música extradiégetica, aquella que “sirve de acompañamiento a la acción de una película sin que proceda de una fuente diégetica”⁶², inicia con el plano en el que la adolescente voltea hacia atrás, el espectador no ha visto lo que ella sí.

Una jauría da vuelta en la avenida por la que ella transita, son perros de distintas razas, colores y tamaños. Al fondo se observa un autobús rojo que obstaculiza el paso en esa calle; en la ciudad prevalece el desorden. La tensión continúa en la cara de la chica, y ella sigue siendo el centro de la acción, ahora parece ser perseguida por los canes.

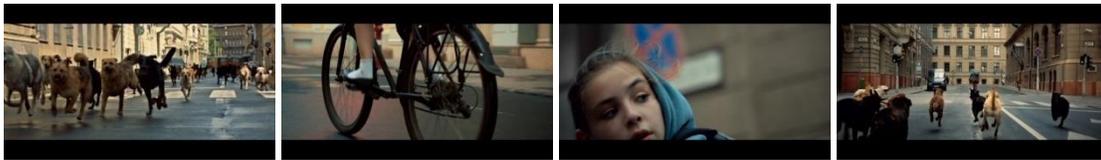


Para enfatizar lo anterior, el tempo del ritmo visual aumenta en el siguiente plano cenital dividido en diecisiete partes. Alguien observa a los perros desde arriba. ¿Podría ser una figura divina?

El nombre original de la cinta es *Fehér isten*, que traducido significa *Dios blanco*. La cámara ocupa una posición centrada y privilegiada, tiene la posición del narrador del relato, como sucede en el Modo de Representación Clásico.

⁶² Konigsberg, *Diccionario técnico Akal de cine*, 374.

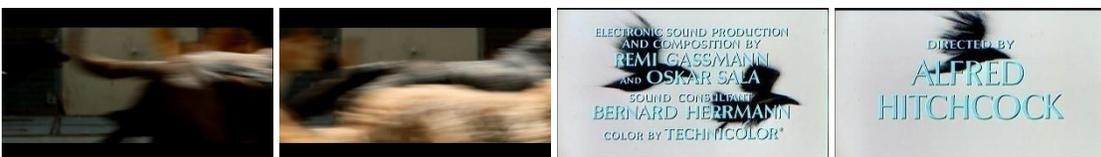
Los perros corren sobre el paso de cebra y salen del encuadre, se convierten en objetos móviles que crean una repetición irregular bajo esas líneas rectas y simétricas. Estos nuevos elementos rompen la tranquilidad de esta ciudad vacía y sin nombre.



Los animales continúan corriendo y la chica pedalea con más fuerza, permanece en tensión. Entre los perros y la adolescente se acorta la distancia.



La adolescente cruza la calle y los perros cada vez están más cerca de ella. Los perros atraviesan (entran y salen) el encuadre de forma rápida y violenta, de manera que no es posible distinguir particularidades en ellos ni hacer énfasis en alguno. Nuevamente el ritmo visual aumenta.



A través de planos detalle, en los animales que corren encontramos una referencia al filme *Los pájaros*, de Alfred Hitchcock. En esta cinta, en los créditos de inicio aparecen ráfagas de aves que vuelan agresivamente sobre la pantalla, acontece la rebelión de los pájaros.

Rumbo al final de los créditos, las aves de *Los pájaros* y los perros de *Hagen y yo* se dirigen hacia la misma dirección. En ambas películas, los animales actúan en contra de los humanos, en una especie de rebelión contra las ideas y acciones que éstos realizan sobre

los perros y las aves. En *Los pájaros*, sin motivo aparente, las aves atacan a la gente. De manera similar, en *Hagen y yo*, los canes buscarán venganza hacia aquellos que los señalan como una raza inferior.

En todo momento, ha prevalecido una cámara en posición tercera, una característica muy particular de los relatos del Modo de Representación Clásico. En este lugar de la cámara, no hay espacio para la confusión o ambigüedad que ofrece el Modo de Representación Manierista o la subjetividad del Modo de Representación Postclásico.

The logo consists of the text "FEHÉR ISTEN" in a bold, white, sans-serif font, centered within a solid black rectangular background.

La distensión ha terminado. Posterior a los confusos torbellinos de perros corriendo aparece el nombre del filme: *Fehér Isten*, cuya traducción al español es *Dios blanco*. En México, la cinta se tituló *Hagen y yo*, mientras que en España se adoptó como *Dios blanco* y para algunos países de Latinoamérica fue *La rebelión de los perros*.

Hagen y yo ha comenzado con una técnica literaria denominada *in medias res*. Los títulos de crédito muestran una parte intermedia del filme, específicamente el conflicto del relato. Este recurso genera intriga y suspenso en el que mira, pues abre interrogantes como ¿quién es la chica de la sudadera azul?, ¿qué busca?, ¿por qué la ciudad está desierta?, ¿de dónde viene esa jauría?, ¿la han atacado?

Los créditos de inicio son una invitación a adentrarse en el relato y a completar los huecos de información, ahora el espectador tiene el deseo de ver y saber más sobre Lili. En los relatos de representación clásica se reconoce la trama fácilmente, se puede predecir el desarrollo e incluso el final. No atrapan al espectador porque éste intente descubrir qué sucederá, sino todo lo contrario, gran parte del relato ya lo conoce, lo que ansía es repetir la experiencia de mirarlo otra vez. El relato continúa:



Adolescente: ¡Hagen, regrésamelo, no es tuyo!

Luego de un fundido en negros, la chica de sudadera azul juega con un perro. Es la misma adolescente que vimos en la secuencia de créditos. La cámara en mano otorga realismo a la escena, pero también inestabilidad a los planos. Esta cámara es propia del cine europeo, por esta razón hay una ruptura en relación con los planos del principio.

Esta mirada de la cámara pareciera menos cuidada que la secuencia de títulos de créditos se muestra espontánea. La adolescente forcejea con el can para que éste suelte un juguete, sin embargo, el perro se resiste a entregar lo que no le pertenece. Un perro y una chica, el relato señala a dos personajes primordiales para el relato, por ahora juntos y en armonía.

La escena muestra la relación y el cariño que existe entre ambos, y la libertad que los rodea en un parque verde, luminoso, espacioso, que les permite jugar y divertirse sin obstáculos. Estos elementos son necesarios en la narrativa visual para subrayar los cambios que están por vivir los dos Sujetos del Relato, además de enfatizar el contraste entre estas escenas y las del inicio, teñido de tensión y misterio.



El juego sigue y la adolescente sonríe; y aunque el perro no suelta el muñeco, recibe una caricia de la chica.



Voz femenina en off: ¡Lili! ¡Vamos, Lili, llegaré tarde!

Una voz llama a LiLi, la adolescente acude al llamado. Ahora sabemos que la chica de la sudadera azul se llama Lili y su perro, Hagen. También, que se ha hecho el llamado necesario para que comience el relato. Lili es uno de los Sujetos y recibirá una Tarea por parte de un Destinador.



Lili: ¿Cuánto dura tu vuelo?

Mamá: Más de un día

Lili: ¿A dónde llegas?

Mamá: A Sidney

Lili camina al lado de Hagen para reunirse con la dueña de la voz que pronunció su nombre. Es una mujer de gabardina y jeans, aún no vemos su rostro y desconocemos su relación con Lili, pero se puede sospechar un parentesco entre ellas.

El encuadre está dividido por una parrilla de troncos de árboles, que centran la atención en el trío que se aleja. Lili pregunta acerca de un vuelo y un destino, y recibe respuestas que gramaticalmente no la incluyen. La mujer viajará y Lili no la acompañará. La cámara ha regresado a la estabilidad.

Se desconoce el nombre de la mujer de gabardina y el parentesco que mantiene con Lili, puede intuirse que es la madre. Aunque, durante la película, la adolescente nunca la llamará “mamá”. El director Mundruczó evita mencionar el nombre de esta mujer, que estará ausente la mayor parte de la cinta, y evade señalar explícitamente quién es. Así, el alejamiento de un familiar será preciso para el progreso del relato clásico.



El filme aumenta su intensidad visual con el siguiente plano detalle, el cual muestra sangre que gotea sobre mosaicos blancos y se mezcla con agua. Del juego entre Lili y Hagen, los árboles verdes y la referencia familiar, el cuadro se transforma en un brillante rojo que quiere captar toda la atención del espectador. Una cámara subjetiva coloca al espectador dentro del relato para llevarlo a una experiencia emocional.



El origen de la sangre es un animal, una res, todavía con piel, que sangra. La miran dos hombres que, en contraste, usan batas blancas. El animal ocupa el centro del encuadre.



Cristo Crucificado, por Diego Velázquez (1599-1600)

Este plano muestra una res muerta, colgada, como según el catolicismo, estuvo Jesucristo (el hijo de Dios) crucificado para salvar a la humanidad. Esta imagen nos remite a un sacrificio. La res ha sido sacrificada en beneficio del hombre, para que éste consuma su carne y pueda sobrevivir.

Cristo fue sentenciado a morir en una cruz, y de acuerdo con la religión, pereció para salvar a los hombres. El nombre de la película es *Dios blanco*, y se puede observar una probable referencia a este Dios, aunque no necesariamente indicando que es el Dios blanco del que habla el relato.

Por otra parte, esta res desangrándose mantiene similitud con obras de artistas contemporáneos, como las del británico Damien Hirst. La muerte es uno de los temas presentes en su obra, y en su serie “*Natural History*” utilizó animales muertos como vacas, tiburones y ovejas a los que conservó en formol.

Una de las obras más famosas de esta serie es *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, en donde un tiburón flota en formol. Por esta obra, Damien Hirst fue nominado al Premio Turner en 1992.



The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living, por Damien Hirst, 1991



God Knows Why, por Damien Hirst, 2005



In his infinite wisdom, por Damien Hirst, 2003

El plano de *Hagen y yo* habla de la muerte, al igual que estas obras de Hirst, que simbolizan la fragilidad de la vida y el paso del tiempo. Las críticas negativas para Hirst están relacionadas al sacrificio de animales con objetivos artísticos.

En 2012, el británico fue señalado negativamente por grupos ambientalistas, y la galería de Londres en donde se exhibió la obra, Tate Modern, afirmó que "el conflicto entre la vida y la muerte, así como la belleza y el horror son realzados, dualidades que prevalecen en buena parte de la obra del artista."⁶³

Por otra parte, el artista austriaco Hermann Nitsch mezcla el teatro, la música y la pintura, para recrear rituales antiguos y su particularidad reside en el uso de sangre de animales en la creación de sus pinturas.

Al igual que Hirst, ha sido criticado por emplear animales para elaborar sus obras, un cuestionamiento ético que también tomará relevancia en *Hagen y yo*. En México, el 31 de enero de 2015, fue cancelada la exhibición de Nitsch en la Fundación Jumex.

La belleza y el horror, un binomio que se observa en la obra de Hirst y Nitsch también está presente en *Hagen y yo*, y la idea se refuerza en el epígrafe con el que comienza la película. La lucha entre la belleza y el horror, el amor y la venganza, el bien y el mal, acompañará toda la cinta, se representará en su historia, en su narrativa visual y en sus Modos de Representación.



Regresamos al relato: Uno de los hombres mira el cuerpo del animal y por su gesto, puede inferirse que esa visión le desagrada, pero es parte de su trabajo. Enseguida, un plano detalle muestra cómo dos hombres desuellan a la res. El hombre observa y toma notas en una carpeta.

⁶³ Elies, "Damien Hirst mata a 9.000 mariposas en su última exposición".



Y los cortes continúan: ahora la res es partida por la mitad, brotan sus entrañas.

El encuadre otorga atención al cuchillo en la mano del hombre y a las vísceras. Mundruczó quiere mostrar todo al espectador y generar en él sensaciones que lo lleven al *paroxismo*⁶⁴, otro de los atributos del Modo de Representación Postclásico. El proceso de división del cuerpo sigue, ya que la cámara quiere llegar a lo más profundo, al corazón.

Nos situamos en un relato Postclásico, sin velos, sin espejismos que podrían darse en el Modo de Representación Manierista, estamos frente a un cine que desata la pulsión del espectador.

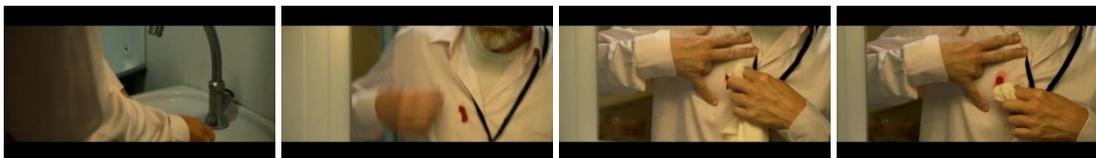


El hombre que realiza anotaciones toma un pequeño cuchillo y se dirige hacia la parte del cuerpo de la res de la que pende el corazón, lo corta a la mitad y lo abre con ambas manos. Sus ojos examinan el interior y determina que la carne es apta para el consumo humano. Así, es en el corazón donde se diagnostica la salud o la enfermedad en un animal.

Más adelante, se verá que también es en el corazón donde reside la bondad o la maldad, y se convertirá en un elemento fundamental en la prueba que vivirá uno de los Sujetos del Relato: Hagen será comprado por un hombre, quien asegurará que el perro es capaz de convertirse en un asesino porque aún tiene corazón, un corazón ingenuo y fácil de engañar.

⁶⁴ Grado de mayor exaltación de un sentimiento, un estado de ánimo o una sensación. Definición disponible en: <https://es.oxforddictionaries.com/definicion/paroxismo>

El filme ha dado un giro, al pasar de un lugar luminoso y alegre, a la sangre, a la violencia y agresividad de estos planos. *Hagen y yo* comienza como un relato Clásico, pero se deconstruye a un Postclásico.



Al terminar su labor, el hombre entra a un cuarto de baño, donde se mira al espejo. Encuentra una mancha de sangre en su camisa color rosa. Toma un trapo y comienza a tallar, únicamente para extender más la mancha, porque no se borrará. El hombre ha adquirido una marca que delata la naturaleza de su trabajo, está sucio y marcado por la sangre de los animales que han sido sacrificados en beneficio de los humanos, quienes serán los consumidores de esa carne.

En estas escenas se vislumbra un desacuerdo del hombre con la muerte de animales para satisfacer el hambre humana. Desde su expresión confundida al ver la res desangrarse, hasta su insistencia en desaparecer la mancha de su bata. El director Mundruczó apunta hacia una inconformidad por ver morir animales, alimentarse de ellos y además, intentar borrar esta acción.

El hombre extrae de su pantalón un frasco de color rojo con tapón amarillo. Podría ser una medicina, pero no, es jabón para hacer burbujas, y como un niño, juega. De pronto, un empleado del rastro interrumpe la diversión de las burbujas para ofrecerle un paquete.



Empleado del rastro: Profesor, acepte esto (le extiende un paquete)

Profesor: No es necesario

Empleado del rastro: Para su hija

Profesor: Ya no soy profesor

Hay un contraste entre las escenas, lo que alimenta la intensidad del relato. Primero la sangre, la res colgando, las vísceras, el corazón partido en las manos del hombre. Y ahora, esas mismas manos sostienen un frasco que contiene agua para hacer burbujas, ya no un amenazante cuchillo, sino un juego inofensivo para niños. De hecho, es el hombre quien, infantilmente, se divierte soplando en el aro y convirtiendo el líquido en pompas. De cierta forma, es como si el bien y mal convivieran en la presentación del personaje.

Mundruczó quiere exponer más acerca del hombre que inspeccionó la carne, ya que es una figura de autoridad en el rastro. Ahora sabemos que este personaje de gesto afectado, quien examinó el corazón y dictaminó la carne apta para consumo, fue profesor en algún momento de su vida y que tiene una hija.

Fuera de este establecimiento, es padre de una adolescente, y un hombre indefenso y vulnerable. Aunque es parte de su trabajo mirar de cerca la barbarie y autorizar la carne para el consumo humano, es posible que una parte de él rechace lo terrible, la maldad y el maltrato. La presencia del bien y el mal continúa latente.



Mujer de gabardina: Estarás bien con papá
Hans: ¡Por fin! ¿Es él?

Quedan atrás los planos detalle con vísceras y sangre, para mostrar un plano entero que cierra el espacio con tres paredes que conforman un edificio. Mantiene la simetría y al mismo tiempo el contraste a través de dos árboles, uno frondoso a la derecha y el de la izquierda sin hojas.

Aparece en el centro del encuadre la cabeza de Hagen, que es acariciado por Lili. La adolescente levanta los hombros para expresar su escepticismo ante la afirmación de que estará bien con papá. El profesor sale de su lugar de trabajo. La mujer de gabardina se prepara para descender del automóvil.

El profesor camina en dirección al auto donde se encuentra Lili con Hagen, y hacia la mujer que desciende del coche, quien abre la cajuela y saca una maleta. Ambos caminan en el estacionamiento para encontrarse en el auto del profesor y subir el equipaje.



Profesor: ¿Llegarás a casa para el concierto?
Mujer de gabardina: ¿Cómo? (dice distraída) Cuídalos bien.
Profesor: ¿Cuídalos?
Mujer de gabardina: Trajo a su perro

Se menciona un concierto en una pregunta que hace el profesor a la mujer, lo que convierte a este evento en un suceso importante para relato, pues es mencionado por el hombre como algo que la mujer no debería perderse y, en consecuencia, requiere la atención de los espectadores. Más adelante, veremos que este concierto forma parte del segundo punto de argumento en *Hagen y yo*.



Profesor: No me hagas esto.
Mujer de gabardina: No empieces.

El profesor no acepta al perro, no quiere quedarse con él y alega que podría cuidarlo alguien más, que podría hacerlo Hans. La mujer se molesta y dice que Hans viajará con ella (se puede intuir que Hans es el hombre que la acompaña en el auto y es pareja de la mujer). La mujer no cede, por lo que Lili y Hagen se quedarán con el profesor.

El hombre, padre de la chica, rechaza al perro. Momentos antes estuvo en una habitación, rodeado de reses muertas, de las que tuvo que revisar su carne para verificarla como apta para consumo humano. Ahora se enfrenta a otro animal, a un perro, y de inmediato se rehúsa a cuidarlo. Ha sido testigo del sacrificio de un animal y parece disgustado con ello, pero tampoco permite tener un can en su casa. ¿Hay una contradicción en él? En los relatos clásicos, las acciones y deseos de los personajes chocan entre sí. Lili y

su padre se ubican en este modo de representación, pero ¿para qué ha aparecido también el Modo Postclásico?



Mujer de gabardina: Obedece a tu padre ¿sí? Tres meses es nada

La mujer de gabardina ignora las palabras del profesor y camina hacia Lili, de quien se despide afectuosamente. Antes de irse le pide que obedezca a su padre. A partir de aquí, tenemos la certeza de que el profesor es el padre de Lili y que ella vivirá tres meses con él mientras la mujer está en Australia.

Aunque la adolescente no la llama “mamá” se puede entender que la mujer es su madre. La diferencia de edad entre la mujer y el profesor es evidente, es posible que ese trato reacto y distante se deba a su separación. Algo sucedió entre ellos que los mantiene alejados, y coloca a la hija en una posición difícil entre sus dos padres. Con esto se cumple el alejamiento de un familiar, necesario en el relato simbólico.



Padre de Lili: ¿Y mi beso?

Lili y su padre se miran y un plano entero evidencia su distanciamiento, están frente a frente pero no avanzan para encontrarse. Dos planos medios enfatizan sus miradas que intentan reconocerse. También Hagen participa y mira al padre de Lili con extrañeza. Es hasta que el papá le pide un beso a Lili, cuando ella decide caminar hacia él. La caricia es rápida, están separados y el contacto es frío y seco.



Padre de Lili: Te traje esto
Lili: ¿Qué es?
Padre de Lili: Para hacer burbujas
Lili: Gracias, pero ya no soy una niña

El padre le extiende a Lili el botecillo anaranjado que contiene jabón para hacer burbujas. La chica rechaza el juguete porque ya no se considera una niña. Estos diálogos señalan el escaso conocimiento que el padre tiene de su hija, probablemente desconoce su edad, o simplemente la mira como a una niña pequeña que necesita su protección.



Lili: ¿Qué traes en el cuello?
Padre de Lili: Una tarjeta de acceso
Lili: ¿Me la regalas?

Contradictoriamente, Lili, quien ya no se ve a sí misma como una niña, siente curiosidad por el gafete que cuelga del cuello de su padre.



Padre de Lili: ¿Estás mascando chicle?
Lili: No
Padre de Lili: Está bien, escúpelo.

Es así como comienza una negociación en la que Lili tira su goma de mascar bajo la promesa de que su padre le entregue la credencial. El profesor pide el dulce y como recompensa, la chica obtiene la identificación.

Lili es una adolescente en busca de identidad, de un espacio propio y del reconocimiento de quienes están a su alrededor. Esta negociación de la goma de mascar y el gafete es un aviso del conflicto que padre e hija tendrán para reconocerse entre sí, para

que Lili crezca y el padre tome su figura de autoridad frente a su hija. Por el momento, Hagen ha sido ignorado.



La camioneta se aleja con el profesor, Lili y Hagen. Nuevamente un paso de cebra en el piso marca el ritmo visual y esta vez también una dirección. Las reses caminan acompañadas por un hombre, lentamente, de izquierda a derecha, formando una línea imaginaria que las dirige hacia la muerte. Del rastro no saldrán más que convertidas en trozos de carne.

El director ha querido destacar desde los primeros minutos del filme las acciones del hombre contra los animales. Desde la óptica del realizador, los humanos dirigen a los animales hacia la muerte. Luego, los abren para mirar en lo íntimo de sus corazones y después comerlos. Es un sacrificio que se realiza con la finalidad de alimentar a las personas, la vida de un animal a cambio de la supervivencia humana.

En el *in medias res* de los créditos, los perros son vistos desde arriba, incluso se señaló la probable presencia de una figura divina. Es una escena en la que los perros van libres y salvajes sobre las calles de una ciudad desolada. En cambio, este último paso de cebra fija a las reses desde un plano frontal, en el que éstas van acompañadas de humanos. Quien las mira, ya no las observa desde arriba, desde su estado libre y salvaje, natural.

La cámara regresa por momentos a una posición tercera, narrativamente simbólica, no hay inestabilidad ni subjetividad todavía. El relato se mueve entre estrategias de narración de los Modos Clásico y Postclásico.



Vecina: ¿Qué hace este perro aquí? ¿Quieres que se quede aquí?

Padre de Lili: Por un tiempo.

Vecina: Nos dieron el reglamento. Los perros se deben reportar.

Lili y su padre llegan a casa, se necesita el número 1965 para abrir la puerta. Ya adentro, la voz de una mujer pregunta sobre Hagen. Es una vecina del edificio donde vive el padre de Lili, que desde arriba (un plano contrapicado), observa la llegada de Lili y Hagen. Su posición en la cámara la coloca como una figura de autoridad y poder, mientras que el padre de Lili parece inferior y vulnerable en un plano picado.



Vecina: Cerdo.

El padre de Lili intenta librarse de la vecina alegando que desconoce el reglamento del edificio y que reportará al perro. La vecina no se contiene y llama cerdo al padre de Lili. La vecina será importante para uno de los Sujetos del Relato, Hagen, que poco a poco está adquiriendo mayor importancia en la película.

A partir de este momento, comienza a presentarse el conflicto para ambos Sujetos, Lili y Hagen. En el lugar al que ha llegado Lili no se admiten animales, es decir, Hagen no puede permanecer con ella. Esta prohibición es fundamental para desencadenar las tareas y las pruebas que tendrán que vivir ambos.



Ahora, en un plano detalle hay nuevamente carne; esta vez no está cruda. El padre de Lili prepara comida en una pequeña cocina. Lili juega con Hagen distraídamente y le

asegura que le dará un poco de lo que su padre tiene en la estufa. Hagen lame su mano y Lili sonríe. Hagen la hace feliz.



Padre de Lili: Lili, deja en paz a ese perro. Al menos aquí.

La cámara se detiene en un plano detalle sobre la imagen de una santidad, a la que mantiene en el centro. Al lado, está la estampa de *La gran Ola de Kanagawa*. Estas imágenes dan información acerca de las creencias del padre de Lili, ya que a partir de la imagen sagrada la cámara se mueve directamente hacia un plano medio, de perfil, del profesor. El padre continúa cocinando con una luz blanca y azul, un color frío que rima con el carácter del personaje.

Lili juega con Hagen, le dice que es un buen chico, lo acaricia y Hagen le corresponde con besos. El padre se molesta. Lili no da atención a su papá, lo ignora por estar con su perro. La figura paterna ha estado ausente para Lili, y ahora deberá vivir con él tres meses, pero por ahora no reconoce su autoridad.



Padre:  Por qué tienes el pase?

Lili:  D nde lo pongo?

Padre:  Por qué no lo regresaste?

Lili:  A dónde?

Padre: Tienes que preguntar.

Lili ha llegado a un lugar nuevo y el profesor tiene un huésped en casa, por lo que comienza a expresar su mando y sus reglas. En casa, Lili no jugar  con Hagen, se mantendrá alejada y quieta. La adolescente se acerca a la cocina con el pase que su padre le colgó en el cuello.

No sin reprenderla, el padre le quita a Lili el gafete y lo cuelga en “su lugar”. El padre exige orden a su hija, y señala una prohibición para Lili con relación a Hagen: no estar cerca del perro. Por su autoridad, estatuto jerárquico, poder y experiencia, el padre se perfila como el Destinador del Relato para el Sujeto 1, Lili.



Padre de Lili: Lili, ¿qué estás haciendo?

Lili: Nada

Padre de Lili: Lili, comerás lo que cocine. El perro come comida de perro.

La carne sigue cocinándose sobre la parrilla. Está lista. El padre la toma con unas pinzas y la coloca en un plato. En un plano medio de perfil de Lili, con escasa luz anaranjada y tono cálido, la chica da de comer a Hagen la carne de su plato. Su padre se da cuenta y nuevamente la regaña.

El director Mundruczó enfatiza con los diálogos la importancia que tiene para el padre que su hija coma lo que él prepare y no lo comparta con Hagen. El perro debe comer un alimento exclusivo para él, no puede ni debe comer carne. Ésta es otra prohibición para Lili y para el can. Y, en general, separa a Lili de Hagen, da al perro un lugar inferior al de la chica.

Como humana, Lili puede alimentarse de los animales, comer carne de res certificada para consumo, Hagen no puede comer lo mismo. Un animal no puede comer la carne de otro animal, porque ésta es preparada para el consumo humano. El director del filme cuestiona a la sociedad que se alimenta de carne y la separación que el padre de Lili marca entre el perro y la adolescente.

Para los vegetarianos una de las razones de no comer carne tiene que ver con la salud y otra es el maltrato animal. No comen carne por el maltrato que sufren los animales al ser sacrificados con el propósito de alimentar al humano.

En *Hagen y yo* el maltrato hacia las reses estando vivas sólo se intuye, es después de la muerte cuando el director ha puesto su atención. Quiere que el espectador mire cómo éstas se desangran y son cortadas, de dónde proviene la carne que come en su día a día. Estas escenas involucran al que mira y aumenta su nivel emocional.



Padre e hija se disponen a dormir. Lili le pide a su padre que se voltee para que ella se ponga el pijama. Lili ya no se ve como una niña y siente vergüenza al estar desnuda frente a su papá. La adolescente necesita un espacio propio que, por el momento, su papá no puede ofrecerle. No sólo es un espacio físico como una habitación propia, sino, un reconocimiento y respeto hacia su persona (como la mujer en la que se está convirtiendo).

En el primer plano del padre, la luz divide su rostro en dos, y la chica aparece en segundo término, desenfocada. Es de noche y la luz de la habitación es tenue pero acogedora. El padre espera sin hablar, no abandona la habitación. La cámara se mueve hacia la derecha para eliminar al padre del plano y captura la espalda desnuda de Lili. Es posible ver el hombro del padre y en el fondo dibujos que parecen realizados por un menor, debido a la sencillez de sus formas.

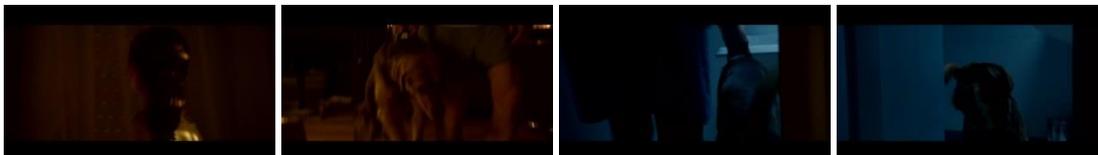


Padre de Lili: ¿Qué cama quieres, Lili?
Lili: La misma que Hagen.
Padre de Lili: Hagen no va a dormir en esta habitación.
Lili: ¿Por qué?
Padre Lili: Es un perro, no voy a dormir con perros.

El padre de Lili no tiene una idea clara de cuánto ha crecido su hija, por ello le regala jabón para hacer burbujas. Los dibujos que tiene en la habitación son una muestra del cariño y nostalgia que siente por su hija. Con todo, Lili y su padre son desconocidos. El

pequeño departamento del padre no tiene una habitación destinada a Lili, así que compartirán la recamará, pero no la cama.

El profesor tiene muy claro que Hagen es un perro, un animal con el que no tiene ningún vínculo afectivo. En cambio, para Lili, Hagen es su amigo y compañero, quiere estar cerca de él. Lili está molesta y se siente impotente.



El padre de Lili lleva a Hagen al baño, mientras el can se resiste. Termina la calidez de la luz, Hagen deberá dormir en el frío cuarto de baño. Estos elementos se muestran en la película para formular el conflicto que existe entre los tres personajes, Hagen y Lili quieren estar juntos, pero eso no es posible debido a la prohibición del padre.



Lili: No está acostumbrado a estar solo.

Ni Hagen ni Lili pueden dormir. Hagen chilla en el baño y Lili lo escucha. El padre despierta debido al ruido que hace el perro y pregunta cuándo se detendrá. El conflicto se hace más evidente, pues Hagen no está acostumbrado a dormir sin Lili, y el padre no puede entender la relación que ésta tiene con Hagen.

La adolescente no estará cómoda con las reglas de su papá, y luchará por mantenerse al lado del perro, con el que mantiene una relación mucho más estrecha que con su padre. Lili desea estar con Hagen, pero su padre se opone (Oponente). Es el primer conflicto que presenta el relato, después de la situación inicial.



Lili: Duerme bien (dirigiéndose a Hagen). Yo también te quiero.

Hagen no puede estar sin Lili y Lili no puede estar sin Hagen, por lo que Lili se levanta para ir con él. En la oscuridad del baño, Lili comienza a tocar con su trompeta la *Rapsodia húngara no. 2* de Franz Liszt. Hagen se calma y al tiempo que escucha la música se encoge hasta llegar al piso y así logra conciliar el sueño.

Al parecer, Lili entiende a Hagen, y a través de la música se comunican. Sin que Hagen o Lili emitan palabras, Hagen se tranquiliza si Lili toca su trompeta. Exento de exigencias realistas y verosímiles, el Sujeto Lili se sostiene, ella es capaz de entender a los animales.

La música diegética, "... cuya procedencia resulta visible en pantalla, por ejemplo, el sonido de una sinfonía cuando se ve a la orquesta interpretándola. También llamada música directa"⁶⁵, está representada en la escena por los sonidos que emite la trompeta de Lili, los cuales tranquilizan a Hagen. Por ello, la trompeta y la música serán primordiales durante todo el relato, se convertirán en el objeto mágico.

Con esto, el director Mundruczó anticipa un poco de lo que sucederá en el resto del filme y destaca el significado de la música para el can, como una especie de tranquilizante y protector, además de un puente de comunicación entre Lili y Hagen. Lili se acuesta para dormir en la tina, con su jabón para hacer burbujas.

⁶⁵ Konigsberg, *Diccionario técnico Akal de cine*, 347.



Lili: ¿Qué pasa, Hagen?, ¿cuál es la prisa?

Al amanecer, el timbre despierta al padre de Lili, que todavía está en cama. El timbre insiste. Ha sido la primera noche que Lili ha pasado con su padre, y han dormido separados. El padre en cama, y Lili y Hagen juntos. La adolescente prefirió cuidar de su perro. En el baño, Hagen ya está despierto y reacciona al timbre moviendo la cabeza de un lado a otro, está inquieto, y Lili despierta.



El padre de Lili abre la puerta del departamento y encuentra a un empleado de Control Canino. El joven dice que alguien reportó haber sido mordido por un perro. La cámara se detiene en la vecina que expresó disgusto por Hagen, y en un círculo formado por la herrería de la puerta, la enmarca. Así, el espectador descubre indirectamente la identidad de ese “alguien” que realizó el reporte.



*Empleado Control Canino 1: ¿Entonces qué es eso?
Padre de Lili: Es un elefante, ¿qué no ve?*

El padre de Lili niega al empleado de Control Canino tener un perro, y en un plano contraplano la mirada del joven se fija en Hagen, que llega al pasillo. El profesor contesta irónicamente ante la pregunta del joven. Pero eso no impide que el trabajador de Control Canino identifique a Hagen como un perro de media casta, callejero. El joven explica que Hagen no es de raza húngara y por ello se debe pagar un impuesto.

En *Hagen y yo*, los perros deben ser de raza pura, de lo contrario se deberá pagar por tenerlos o irán a un refugio. El padre de Lili rechaza pagar por Hagen y Lili lo escucha. El tema de las razas en *Hagen y yo* aparece de forma directa. Una raza no pura debe pagar un impuesto para poder vivir. Dentro del filme, el gobierno protege a las especies puras, como una forma de mantener una sangre y linaje limpio de extraños.

El director Mundruczó utiliza a los perros como una metáfora sobre el racismo y el nacionalismo en esta ciudad hostil en la que se desarrolla el relato. Los habitantes de este lugar están en contra de la convivencia entre razas y consideran a la propia como superior. Las demás, tendrán que vivir bajo ciertas condiciones, y si no, están condenados a la segregación, la discriminación y a la muerte.

El cine húngaro, a lo largo de su historia, ha tomado su inspiración de los problemas sociales presentes en el entorno, las cintas de Mundruczó no son la excepción. *Hagen y yo* muestra la desigualdad, el abuso hacia las minorías, el maltrato animal, las injusticias y algo muy interesante que, sería núcleo del Relato: una rebelión.

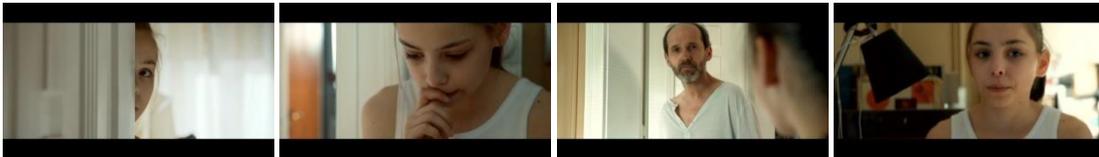
En 2013, la Agencia Europea de Derechos Fundamentales (FRA), elaboró el informe "*Racismo, discriminación, intolerancia y extremismo: Aprender de las experiencias de Grecia y Hungría*"⁶⁶, en el que se señaló que, a pesar de las leyes existentes de protección contra el racismo en Hungría, éstas no se aplican de forma eficaz. El texto indicó directamente a los gitanos como víctimas de ataques racistas. Es posible que el director de *Hagen y yo* se refiera a ésta y a otras minorías.



Padre de Lili: Nunca tendré un perro. El perro es de mi exesposa. No le pagaré a nadie por él. Mi exesposa no vive conmigo, así que tampoco su perro y sus pulgas.

⁶⁶ EFE-Viena, "Hungría y Grecia ejemplos de la amenaza del racismo, alerta la UE".

Una de las razones por las que el padre de Lili no quiere pagar la cuota, es su exesposa. La madre de Lili genera mucho enojo en él, le es insoportable la idea de gastar dinero en un animal que le pertenece a ella. Sus palabras expresan la difícil relación que mantienen. El filme no menciona las razones por las que se encuentran separados, pero sí muestra la soledad y la amargura del padre, en contraste con la madre, quien tiene una pareja y proyectos que la motivan.



Padre de Lili: ¿Qué?

Lili: Nada

Padre de Lili: ¿Dormiste bien?

Lili: Sí

Padre de Lili: Vístete, me bañaré y te iré a dejar.

Escondida tras una pared, enfocada en medio del eje de la cámara, Lili escucha a su padre hablar con el joven de Control Canino. La cámara se centra en la mirada de Lili, que se encuentra sobre el blanco brillante de la pared y las cortinas de la habitación.

Lili escucha que, de no pagar la cuota por el perro, éste irá a un refugio. La adolescente se preocupa. El padre de Lili entra al encuadre mientras ella medita lo que acaba de escuchar.



Lili: Nos vamos

Lili no comenta con su padre lo que ha oído, tampoco el padre dice algo al respecto. Lili se viste con la sudadera azul que ha portado durante la cinta. La adolescente trae una correa en sus manos y llama a Hagen para salir, el can avanza hacia ella. La sudadera azul será un objeto importante durante todo el filme, ya que la adolescente sólo abandonará esta prenda durante cortos periodos. En los más relevantes, la llevará puesta, como un objeto que recuerda su edad y las vivencias con Hagen.



Lili no desea que su perro vaya al refugio y sin avisar a su padre, se va de casa con Hagen. El perro vigila en la puerta para no ser vistos, movimiento que también realiza Lili. Parece que la conexión entre Lili y su perro es fuerte, lo suficiente como para pensar, hacer y vivir lo mismo. Ambos son Sujetos en el relato, ambos tendrán Tareas por cumplir.

Este plano en el que Hagen parece vigilar la puerta es un destello del futuro del perro, pues éste se convertirá en un perro especial, un can con atributos humanos, capaz de sentir y experimentar como Lili.



Lili: Nunca te haré eso.

Lili y Hagen caminan en un cerro desde donde se puede ver toda la ciudad. A través de un plano panorámico, el director acentúa la vulnerabilidad y la pequeñez de los personajes. Pero no sólo es la fragilidad lo que reafirman estos planos, también muestran la relación que Lili mantiene con Hagen.

La adolescente decidió huir lejos de la ciudad para proteger a su perro, resolvió subir un monte y observar a todos desde arriba, mantenerlo fuera de peligro. Sólo ellos dos, haciéndose compañía uno al otro, se aleja del padre que no acepta a Hagen y a la ciudad que desprecia a los perros mestizos.

Lili observa con interés algo que sucede abajo; es un hombre que enseña a un perro a acostarse, sentarse y permanecer quieto. La ciudad exige reglas de comportamiento a los canes, los cuales deben ser dóciles y renunciar a su comportamiento salvaje.

En una ciudad común y corriente, esto no sucedería, mucho menos pagar cuotas por poseer perros mestizos. El relato clásico permite estas licencias que nada tienen que ver con exigencias verosímiles.



Lili asegura a Hagen que nunca lo entrenaría para recibir órdenes y comportarse de alguna manera, lo ama como perro. Hagen la besa y ella lo acaricia, sonrío por los juegos del can. Mas, el mundo sigue siendo muy grande frente a los dos. El último plano de la escena lo reitera con un contraste entre los planos medios que lo anteceden. Las escenografías metafóricas continúan apareciendo.



Lili conduce una bicicleta y se detiene afuera de una escuela. Hagen la acompaña.



Lili: Hagen, relájate. Te tienes que quedar aquí. No tengas miedo, estaré aquí.

La cámara se mueve para ubicar el lugar al que entra Lili, es un salón de clases con instrumentos musicales de orquesta. Los compañeros de Lili la miran llegar con el perro. La adolescente esconde a Hagen en un armario para que ella pueda tomar su clase.

Un salón de música no es lugar adecuado para un perro y Lili lo sabe, por esa razón lo esconde. Anteriormente se observó que la música tranquiliza al can, pero ¿sucederá lo mismo durante la clase?



Profesor: Empecemos, ¿sí?

Lili cierra la puerta, el profesor ha llegado y todos están listos para comenzar. Los alumnos toman sus lugares.



Compañera de clase: Apuesto que ladrará (refiriéndose a Hagen)

Lili: No lo hará

Compañera de clase: ¿Quieres apostar?

Lili: No lo hará

Compañera de clase: ¿Y si lo hace?

Lili: No lo hará

Compañera de clase: Bueno, es tu problema.

La cámara encuadra a Lili y a una de sus compañeras de clase. El plano contiene a ambas y con ellas se divide a la mitad, tal como su diálogo las separa, pues éste revela que las chicas discuten y se contradicen. Las chicas no se llevan bien, no son amistosas, aunque son compañeras. Para Lili, la chica de al lado puede ser su aspiración de convertirse en mujer, ya que esta chica posee características de las que Lili carece, como lo sabremos después.

Además, el amor que Lili siente por Hagen refuerza su condición infantil. En el transcurso del filme, se observará cómo la joven de rizos también representa un rival para Lili, un obstáculo entre ella y el chico que le gusta.

El físico y el vestuario hacen evidente una diferencia entre Lili y su compañera de clase. La chica es alta y lleva rizos, Lili tiene cabello lacio y atado. Lili lleva una sudadera que le da un toque infantil, la chica de su clase viste una chamarra de piel y una blusa con escote. Pese a lo anterior, también hay similitudes: ambas tocan el mismo instrumento musical en la orquesta, la trompeta. ¿Compartirán algo más? Es probable que sí.

La chica de rizados puede ser la imagen del futuro de Lili. Recordemos que Lili ya no se considera una niña, una de sus pruebas es demostrarlo, pero su Tarea principal en el relato es crecer.

La chica afirma que Hagen ladrará, tal vez su edad y madurez le permiten afirmarlo. Lili asegura lo contrario, quizá por exceso de confianza o falta de experiencia.



Lili mira en dirección al armario en el que se encuentra Hagen encerrado. La puerta de madera mantiene su aislamiento. El ensayo de la orquesta comienza, Lili está preocupada, pero toca su trompeta. La cámara pasea con planos detalles de diferentes instrumentos.



Con un plano subjetivo de Hagen, ahora se observa a Lili entre los estudiantes e instrumentos de la orquesta. El ojo de la cámara es tan inestable como lo sería la visión de un perro. Lili le corresponde con una mirada inquieta. De una cámara en posición tercera respecto a los personajes, pasamos a una subjetiva, es la primera vez que vemos desde los ojos de Hagen. Nos convertimos en el perro para sentir sus emociones, esto indica que el animal será importante y por ello el director nos pone en su lugar.



Regresamos a la posición tercera de la cámara, se continuará con la narración del relato de Lili. A través de un plano entero y con una perspectiva del profesor, vemos el salón de clases ocupado por los estudiantes, quienes están acomodados de acuerdo con los instrumentos que ejecutan, como una orquesta profesional.

Al igual que los perros del inicio del filme, que cruzan por el paso de cebra, todos los alumnos son distintos. Hay altos, bajos, de diferentes edades y color de piel, son tan únicos como los instrumentos que aprenden a tocar. A pesar de sus diferencias, juntos son capaces de replicar piezas como la *Rapsodia Húngara no. 2* de Franz Liszt.



Un plano medio encuadra al director de la orquesta, el profesor de música de Lili. El filme avanza con más planos de los estudiantes, agrupados de acuerdo con los instrumentos que tocan y como corresponde en las orquestas sinfónicas.



Profesor de música: ¿De quién es este perro?

De pronto, Hagen sale de su escondite y sus ladridos se mezclan con el sonido de los instrumentos. El profesor pide detener la música y el perro llega directamente a él. El can se enfrenta con el maestro de música de Lili, la música no lo ha tranquilizado como sucedió en el baño la noche anterior. Se genera una oposición entre la música y el animal.



Lili: Mío

Profesor de música: Sácalo de aquí, ¡de inmediato!

Lili ha sido descubierta, se alarma y también se avergüenza. Los estudiantes la miran esperando que confiese que el perro le pertenece. Nuevamente los planos delatan las diferencias de los compañeros de clase.



Lili: Hagen, ven, nos vamos.

Profesor de música: ¿Adónde vas? ¡Racz! Si te vas no regreses. ¡Regresa! Estás fuera para siempre.

Lili toma su mochila y llama a Hagen para irse. El profesor llama a Lili por su apellido, Racz, y le ordena que se quede. La adolescente se marcha sin atender la orden. El apellido está presente para recordar al padre de Lili, a la autoridad que ahora regula la vida de la adolescente.

En esta escena la chica está desobedeciendo a su profesor de música, que al decir su apellido recuerda que Lili debe obedecer al padre, como le pidió su madre antes de irse de viaje. Por otra parte, Hagen se enfrenta con la autoridad encarnada por el profesor de música de Lili, y con la música misma que, a pesar de tranquilizarlo, tiene reglas y un orden. Pero Hagen no puede entender estas reglas debido a su naturaleza salvaje.

Estos mandatos son representados por el profesor, que para Lili es un guía hacia su deseo de aprender música. Lili se debate entre dos de sus deseos, la compañía de Hagen y aprender música. Pero no podrán ser satisfechos ninguno de ellos en la medida que Lili no renuncie a alguno.

Primer punto argumental



Lili: Hagen, no me beses. No estoy de humor.

Otra vez, un plano panorámico captura a Lili y a Hagen, quienes caminan solos en una larga avenida. Hay muchos árboles sin hojas y el ambiente es frío. La desolación y la debilidad de ambos personajes es evidente, el director Mundruczó lo ha enfatizado desde el inicio de la película.

El plano se cierra y un travelling sigue a Hagen y a Lili, que lleva su bicicleta. Hagen busca a Lili, pero ella no se encuentra bien, está triste.



Lili: Genial, lo que me faltaba.

Tras la pelea con el profesor, Lili llora. La chica quiere a Hagen tanto como le gusta la música, de lo contrario no estaría tan afectada por la disputa con su maestro, pues éste le ordenó no regresar a su clase. Incluso con ello, Lili ha preferido a su perro Hagen. La chica escucha un claxon, es su padre en la camioneta.

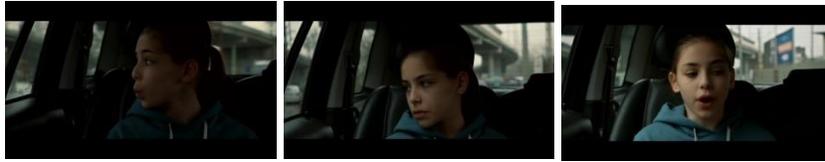


Padre de Lili: ¿Qué estás haciendo? Te he estado buscando. Casi le llamo a la policía.

Lili: ¿Ahora cuál es tu problema?

Padre de Lili: Te has vuelto loca. Métete, ahora. Desapareces por un maldito perro.

El padre de Lili desciende del vehículo visiblemente enojado.



Padre de Lili: ¿Quién te crees que eres? ¿Te llevaste a esa bestia a la escuela?

Lili: Lo querías llevar a un refugio y no lo llevaré ahí.

Padre de Lili: Y yo no le pagaré a tu madre por él.

Lili: No irá a un refugio.

Padre de Lili: Ese perro no pondrá una pata en el departamento.

El papá llama a Hagen “bestia”, una palabra con un significado negativo en sí misma, similar a monstruo; él considera al perro como algo malo y nocivo para su hija. ¿El padre siente que Hagen lo separa de Lili, que ésta ignora sus órdenes por cuidar de un perro?

Cuando el padre menciona a la madre hay enojo y resentimiento, no quiere mantener ninguna relación con algo vinculado a ésta. No quiere pagar la cuota por Hagen porque sería hacerle un favor a su exesposa. Lili le recuerda un lazo que se ha roto con la madre. ¿Por eso le cuesta tanto su relación con Lili? No obstante, el padre reacciona asustado ante la idea de perder a su hija y no encontrarla en la ciudad.



Padre de Lili: ¿Y si no te hubiera encontrado?

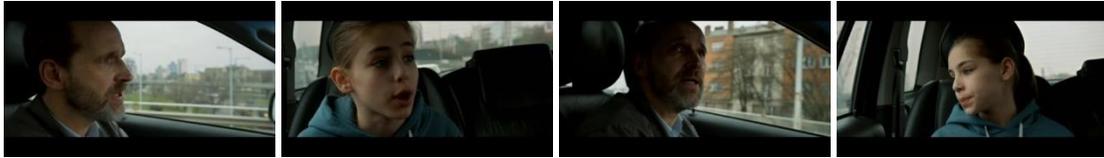
Lili: ¿Y qué?

Padre de Lili: ¿Crees que eres la reina de Inglaterra? ¿Quién te crees que eres?

Lili: ¡No soy la reina de Inglaterra!

Padre de Lili: ¡Cállate!

Lili discute con su preocupado y enojado padre, lo desafía al contestarle con ironía, como él le contestó al empleado de Control Canino. A pesar de ser casi dos desconocidos, Lili y su padre comparten un carácter muy parecido, y en esta ocasión, no se vislumbra una negociación que beneficie a ambos, como sucedió con la goma de mascar.



Padre de Lili: Nadie quiere un feo perro callejero. Para eso están los refugios.
Lili: Pero no lo quiero llevar ahí, ¿no entiendes? No puedo creer que no pagues para que no lo maten.
Padre de Lili: ¿Quieres que lo saque, que lo deje aquí en la calle? ¿Eso es lo que quieres? ¡Dímelo!
Lili: Prefiero.

Lili insiste en que no llevará a Hagen a un refugio, pero su padre le dice que no tiene otra opción. Lili propone encontrarle un buen hogar. El conflicto entre ellos continúa, pero Lili ha aceptado deshacerse de Hagen con la condición de llevarlo a un sitio adecuado.

El padre es el Destinador para Lili, le ha dado una prohibición y la Tarea de crecer. La Sujeto 1 ha accedido a separarse de Hagen y a emprender un viaje hacia las pruebas que debe cumplir para alcanzar su Tarea.

El padre se ha mantenido firme y la adolescente ha tenido que moderarse ante la autoridad del padre. Lili prefiere que Hagen se quede en la calle, pues piensa que en los refugios asesinan a los perros, y no cree que su padre sea capaz de abandonar al perro. Pero éste lo hace:



Padre de Lili: ¿Eso querías? ¿Lo llevo a un refugio?
Lili: Al refugio no.
Padre de Lili: ¡Entonces vas de regreso!

El auto se detiene abruptamente. El padre de Lili baja de prisa, abre la puerta y saca a Hagen del auto. Lili baja y pregunta a su padre qué está haciendo. Los encuadres son cerrados, con primeros planos y planos detalle que mantienen la tensión del altercado entre los personajes.

Este enfrentamiento está en un momento definitorio del relato, pues Lili es separada de su perro, por la autoridad del Destinador, su padre. En el futuro del filme, el papá de Lili

no será olvidado por Hagen, pues éste lo ha considerado bestia y lo ha sentenciado a la calle, a la muerte. Lili ha quedado sola y está siendo obligada a crecer. En el relato, esa es su Tarea primordial, que se cruza con la carencia provocada por la pérdida de su mascota.



El padre de Lili abandona a Hagen en la calle y obliga a Lili a subir a la camioneta, la chica lucha por no irse sin su perro. Desde el auto, Lili le grita a Hagen que se quede en ese lugar, que regresará por él. Hagen mira a Lili a la distancia mientras el auto se aleja, no entiende lo que sucede, es un perro acostumbrado a la compañía y al cuidado de su ama.



Lili: Papá, eres una idiota. ¡Déjame salir! ¿Estás sordo?

En un plano subjetivo de Lili, desde la camioneta, la adolescente mira a Hagen en donde su padre lo dejó. Lili está desesperada y enojada, y le pide a su papá que detenga el auto. No quiere abandonar a Hagen. Su padre la ignora. Un plano muestra a Hagen mirando cómo se aleja Lili, con esto, el director hace evidente la pérdida que ambos están experimentando.



*Lili: Papá, déjame salir.
Padre de Lili: ¡Cállate!
Lili: Déjame salir, en serio.*

Un camión se atraviesa en el camino y el padre de Lili tiene que detener el auto. Hagen observa la camioneta alejarse y corre hacia él. El perro se levanta en dos patas y golpea el cristal desesperadamente mientras Lili pide a su padre que le permita salir. El camión se mueve y el padre de Lili continúa conduciendo.

Hagen alcanzó a Lili mientras el auto estuvo detenido, pero no pudo regresar con ella porque el padre no lo permitió. El obstáculo que representaba Hagen para el papá se ha desvanecido, y aunque éste no comprende la relación entre Lili y el perro, piensa que ahora tiene el reconocimiento y respeto de su hija.

El padre de Lili se reafirma como Destinator al ser también un Oponente entre el Objeto de Deseo de Lili, Hagen. Así, se conforma la doble articulación de la estructura del Eje de la Donación y el Eje de la Carencia.



Desde la mirada de Lili, vemos a Hagen tratar de alcanzar a la camioneta. Es inútil. El perro se hace cada vez más pequeño conforme el auto se aleja. No alcanzará a Lili, quien llora en silencio al ver a Hagen cada vez más lejos. Lili y Hagen están separados, la adolescente no pudo protegerlo de su padre ni de la ciudad que desprecia a las razas mestizas.

En *Hagen y yo*, no ser de raza pura condena a la calle, a la muerte. Las personas no merecen ser queridas ni protegidas por la condición en que nacieron, que no eligieron, pero para las que hay reglas establecidas. En este caso, es un perro el que recibe las consecuencias de no tener sangre pura, pero es una metáfora que utiliza el director para reemplazar al ser humano, que física y racionalmente puede defenderse. De esta forma, el maltrato y la injusticia que vive el perro genera una mayor empatía con el espectador.

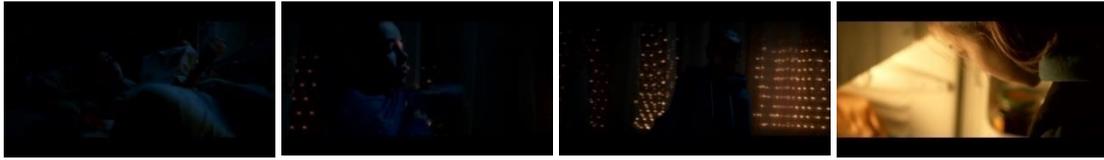
Por ello, a partir de este momento, Hagen adquirirá atributos humanos que lo llevarán a experimentar dolor, enfrentarse a la muerte, miseria, hambre y violencia, sin ninguna clase de espejismos o apariencias.



Hagen está desconcertado y busca a Lili, ese algo que le recuerde su estado anterior de perro de casa, mimado, querido y protegido. Hagen corre y continúa una búsqueda fallida mientras la noche se aproxima. Está en medio de una avenida, los autos son hostiles al igual que los sonidos de los cláxones. Es evidente que Hagen no sabe estar sin Lili, solo en la calle, en medio de una ciudad caótica. Sus repetidos intentos por cruzar la calle lo ponen en peligro, pero finalmente logra cruzar.

Esta escena destaca la vulnerabilidad del perro al estar solo, sin alguien que lo proteja, algo semejante a los niños pequeños que se pierden en las calles de las grandes ciudades. Hagen es un perro joven, sin sabiduría ni experiencia, por ello necesitará de alguien que lo ayude a sobrevivir, ni Lili ni el padre de ella lo harán, no son sus Destinadores. En este relato, Hagen no será simplemente un perro perdido, tomará una importancia a la par que Lili (Sujeto 1).

ACTO II: Confrontación



Mientras tanto, Lili está en cama sin poder dormir. Voltea a mirar a su padre para cerciorarse de que está dormido. En la oscuridad, se viste y toma su mochila. Lili se dirige al refrigerador y encuentra un trozo de carne cruda. La carne aparece otra vez, ligada a Hagen, al animal que fue abandonado y ahora vaga perdido en la ciudad. Recordemos que Hagen no debe alimentarse de carne para el consumo humano, pero para Lili no hay ninguna diferencia entre ella y su perro.

Lili toma la carne para alimentar a Hagen, al que decide salir a buscar. Recordemos que Lili tiene prohibido estar con Hagen y alimentarlo con carne, con comida para humanos. La adolescente desconoce la autoridad de su padre y se concreta la violación de la prohibición.



Padre de Lili: Lili, ¿qué estás haciendo?

Lili: Tengo hambre

Padre de Lili: ¡Enséñame tu mano! Carne cruda, ¿como perro?

Lili: ¿Qué te importa lo que coma?

Padre de Lili: ¿Quieres enfermarte?

Lili: ¿Y qué si lo hago?

Padre de Lili: ¿Por qué quieres estar enferma?

Lili: Porque eres un idiota.

Entre el perro y la adolescente hay diferencias, y para su padre, Hagen no merece un trato humano. Esta discusión sucede en la oscuridad, cuando ambos están molestos; no hay luz que les permita entenderse. Lili va en busca de Hagen sin escuchar a su papá. Comienzan las pruebas para Lili, mediante las cuales alcanzará el cumplimiento de su Tarea.



Hagen está bajo un puente. Tirado, mira a su alrededor en busca de algo, de Lili. Ella le prometió que regresaría por él. Tiene hambre y se acerca a un charco con agua, mete el hocico para beber, pero sólo encuentra basura. Esta exploración de Hagen es torpe, es un perro incapaz de encontrar comida y mantenerse a salvo sin la supervisión de su dueña.

De esta forma, también han iniciado las pruebas para Hagen: solventar obstáculos, quizá para volver con Lili, ya que por ahora su carencia se ha definido; su Tarea aparecerá más adelante.



Un tren atraviesa el encuadre, Hagen escucha el ruido que la máquina genera; la ráfaga de los vagones aumenta el ritmo visual del relato. Hagen camina y merodea en el mundo real. Encuentra algo desconocido para su inocencia e ingenuidad, el cuerpo de un perro en descomposición. Hagen mira detenidamente lo que está frente a él, lo observa con especial extrañeza, como si no supiera lo que es, porque en efecto, no lo sabe.

Este recurso es llamado “*vanitas*”, se usaba en el Barroco como símbolo de la fugacidad de la vida. En el cine se emplea cuando se quiere que un personaje se enfrente a su destino inexorable.

Con una de sus patas, Hagen mueve el cuerpo sucio, se identifica con él, pero no entiende por qué éste no ladra o juega como él. ¿Es un espejo? ¿Es un aviso de lo que Hagen

está por vivir? Es un enfrentamiento con lo realidad de las calles, con la muerte, algo totalmente ajeno a Hagen. El encuentro con este cadáver es una anticipación de lo que el perro está por vivir, a partir de aquí está solo y sin protección, y tendrá que enfrentarse a peligros, a la muerte y a una forma de vida a la que no está preparado.

El perro, al igual que Lili, tendrá que crecer, y una de las pruebas para alcanzar la madurez es conocer la muerte y la violencia de lo real. El relato Postclásico que corresponde a Hagen comienza a emerger, el cadáver que encuentra el perro lo vemos con una cámara tercera, pero la visión es siniestra, del horror. El espectador sabe con seguridad que el mal acecha a Hagen (Sujeto 2).



Hagen camina sobre el puente Elisabeth, construcción colgante que atraviesa el río Danubio y conecta a las dos ciudades, Buda y Pest, en Hungría. En el río, los barcos emiten sonidos parecidos a los de la bocina de un auto o a los de una trompeta. Al escucharlos, Hagen se alerta. ¿Reconoce en ellos algo familiar? Los sonidos se repiten y el can corre como si quisiera llegar a la fuente de los sonidos, pues le recuerdan la trompeta de su antigua dueña.

Recordemos que Hagen es capaz de comunicarse y comprenderse con Lili a través de la música. En las siguientes escenas veremos que Hagen parece pensar y comportarse como humano. Sin exigencia realista, podría tratarse de un relato clásico, pero es necesario esperar para consolidar la estructura postclásica que incluye a Hagen como elemento fundamental.



El perro cruza el puente y ahora se encuentra en una calle. Antes no había estado solo, por lo que no sabe cómo cruzar las calles. Si Lili estuviera ahí, lo llevaría con una correa y lo protegería. Pero ella no está. Hagen observa con atención el semáforo que tiene delante, ahora entiende que el rojo indica detenerse. A su lado, llega un perro dálmata con su amo, a quien Hagen mira. El semáforo cambia a verde y al igual que los humanos a su lado, Hagen puede atravesar con seguridad sobre el paso de cebra.

Poco a poco, la necesidad de sobrevivir guía a Hagen hacia una evolución. El perro tiene que aprender a moverse en el mundo real y enfrentar sus peligros, únicamente de esta manera podría reencontrarse con Lili. Por ahora, Hagen no racionaliza ni reflexiona sus decisiones, actúa por instinto y en correspondencia a sus necesidades básicas.



Hagen continúa caminando y llega a un mercado, se mueve torpemente entre la gente. De todos los puestos con los que podría cruzarse, su primer encuentro es con uno en el que se vende carne. Hagen olfatea el mostrador que exhibe salchichas, longaniza y chorizo, es decir, carne para consumo humano. El perro se refleja en el cristal del refrigerador. ¿El perro es parte de la carne comestible, del producto que se vende en beneficio de los humanos?

El Sujeto 2 del Relato, Hagen, ha estado rodeado de carne desde que sucedió el primer conflicto de la película. La carne es un elemento vinculado al perro. En primer lugar, por ser Hagen un animal como las reses que sacrifican en el matadero, y en segundo, por estar constantemente en peligro. La carne es un signo de peligro, muerte, y un recordatorio constante del sacrificio de animales a manos del hombre.

La carne siempre es vista mediante planos detalle y acompañada de instrumentos punzocortantes. Escenas atrás, en el rastro, el padre de Lili cortó carne para examinarla. Luego, en casa, cocinó, cortó y comió carne. Después, Hagen miró un cuerpo en descomposición, carne muerta. Ahora, en el mercado, la carne está protegida por refrigeradores y a la venta para el consumo humano, en camino hacia un proceso de putrefacción.

El cuestionamiento del director Mundruczó continúa presente, ¿es válido asesinar animales para alimentarse de su carne o para obtener algún beneficio? La constante figura de la carne en *Hagen y yo* recuerda al espectador esta reflexión. El humano puede comer al animal, pero el animal no puede alimentarse de otro animal, hay comida para humanos y comida para perros, con esto las diferencias entre ambos se extienden.

Hagen, ahora separado de Lili, tendrá que conseguir su comida. La adolescente era quien le proveía su alimento, y sin tener que cazar o matar, le era proporcionado. En este punto del filme, uno de los cambios sustanciales que experimenta el perro es la novedad que representa vivir en la calle, en medio de peligros y en donde nada es sencillo de conseguir, mucho menos para un can de media casta.



El encuadre centra la atención en las manos del comerciante, quien toma un trozo y comienza a partirlo con un cuchillo, lo que señala una amenaza para Hagen. El canino

escucha los golpes que provienen de la carnicería, pero algo lo distrae. Un perro ladra a unos metros de él, ese ladrido lo hace voltear. Hay un llamado.

Un can de pelo blanco con manchas negras y orejas cafés camina lentamente de derecha a izquierda, se detiene en el centro del plano y mira directamente a Hagen.



El pequeño perro corre y Hagen lo sigue. Hagen entra y observa con interés las cajas de plástico que están afuera de la carnicería. Hay otros perros escudriñando los cajones. Con primeros planos, Hagen y el perro de orejas cafés se miran fijamente. Hagen ladra y los otros canes reaccionan alarmados y comienzan a ladrar también.

Hagen no pertenece al grupo de perros que están afuera de la carnicería, por ello no se reconocen, Hagen es un can de casa, y ellos viven en la calle. Están ahí para obtener su alimento por sí mismos, algo que Hagen no sabe hacer.



Comerciante: ¡Son unos malditos, lárguense de aquí!

El comerciante de la carnicería sale y encuentra a los perros enfrentándose a ladridos. En *Hagen y yo*, sólo Lili tiene cariño para los animales, especialmente para Hagen. Los otros personajes lo odian de antemano, lo llaman “bestia” sin ni siquiera acercarse a él, simplemente por ser un perro. Primero el padre de Lili, luego la vecina del edificio, después el profesor de música y ahora el comerciante. Esto refuerza la crítica social de Mundruczó hacia la discriminación y el maltrato de las minorías.



Comerciante: Ven aquí, mugroso, te mataré.

El carnicero se detiene en Hagen, que no corre como los otros perros. Hagen no entiende qué están haciendo ni por qué es necesario huir. El carnicero amenaza al can, que sólo busca comida, mas, tiene que comenzar a entender que no será sencillo obtenerla, y que no es bienvenido ahí. Los planos juegan entre la subjetividad desde los ojos de Hagen y la cámara en posición centrada.



Comerciante: ¿Dónde estás, pequeña bestia?

Hagen corre hacia el lugar incorrecto y entra a la carnicería. El comerciante corre detrás de él y lo busca en el lugar. Hagen se esconde y nuevamente aparece la palabra “*bestia*”, un sustantivo de connotación negativa que usan los personajes del filme para dirigirse a Hagen.

El carnicero toma el cuchillo con el que partió la carne, ahora lo quiere usar para matar a Hagen. ¿Por qué el deseo de matar a Hagen, de cortar y lastimar, de usar esa herramienta con el perro?

Hagen ha sufrido un cambio radical en su vida, ya no hay más amor ni protección de Lili, ahora se tiene que enfrentar a un mundo hostil, en el que los perros no son queridos, mucho menos si son callejeros. Mundrucó enfatiza la violencia y el peligro que vive Hagen mientras se dirige a su Tarea. Durante su camino, los personajes expresan odio y desprecio hacia él.



Comerciante: ¡Váyanse al carajo!

El pequeño perro de orejas café regresa por Hagen, que aún está en problemas, acorralado por el carnicero que tiene un cuchillo en la mano. El pequeño muerde al comerciante y le da a Hagen la oportunidad de correr y escapar.



Hagen y su nuevo amigo corren por las calles. Han llegado a un terreno abandonado con grandes pozas de agua sucia y muchos perros moviéndose en él. El can de pelo blanco ladra, y con un plano subjetivo, Hagen lo mira y acepta su invitación a entrar. La propiedad tiene montañas de arena y escombros, y los perros orinan en el agua. Comenzamos a ver desde los ojos de Hagen, nos acercamos al Modo de Representación Postclásico.



El día se está terminando y un plano panorámico muestra la extensión del lugar y la cantidad de perros que se refugian ahí. Un plano contrapicado revela a Hagen y a su nuevo amigo mirando desde arriba a los otros canes, se mantienen apartados de los demás.

Pronto la noche cae y los edificios se reflejan en el agua. Hagen ha estado un día lejos de su hogar, de Lili. En su búsqueda de comida, Hagen ha encontrado otros perros

como él, sin familia ni identidad, canes destinados a vivir en la calle y con la amenaza latente de muerte.



Empleado Control Canino 2: Ve por los palos. Los empujaremos hacia atrás.

Al día siguiente, una puerta del terreno es abierta por un empleado de Control Canino. Desde la cima de una montaña de tierra, a través de un plano subjetivo de la mirada de Hagen y su amigo, se observa cómo uno de los trabajadores organiza a sus compañeros para iniciar la captura de los animales.



En *Hagen y yo*, el contacto con los animales está condicionado por instrumentos que provocan dolor, los personajes se muestran a la defensiva en todo momento. Los hombres de Control Canino bajan de sus camionetas con sus herramientas de trabajo, palos y alambres. Hagen y su amigo comienzan a ladrar y los perros corren por todo el lugar. Control Canino los desea capturar, pero resulta difícil, pues los animales no esperan y escapan.

Algunos son capturados y luchan por liberarse del collar que los sujeta. Los perros ladran y se quejan de dolor. El director no tiene ningún problema con mostrar cómo los hombres los lastiman, quiere hacer visible el sufrimiento sin ambigüedades, una característica del cine Postclásico.

Los empleados de Control Canino reparan en Hagen y su amigo, que han estado viendo todo desde arriba. Por la posición del encuadre, pareciera que ambos perros dominaran el terreno, como si fueran superiores. Los hombres suben con dificultad por los escombros para alcanzar a los dos perros.



Planos subjetivos, desde la mirada de Hagen, muestran cómo éste observa a los empleados de Control Canino, quienes visten de gris. Uno de ellos es el trabajador que visitó al padre de Lili en el departamento. El amenazante anillo de alambre con el que capturan a los perros es enfocado por la cámara, hay peligro y la tensión aumenta.

Miramos el relato desde los ojos de Hagen, desde el Sujeto 2, nos identificamos con él porque compartimos su visión. Nuestra experiencia es emocional, somos nosotros quienes nos sentimos perseguidos gracias a una estrategia visual (cámara subjetiva) que nos mete en la piel del animal.



Hagen y su amigo continúan su huida y corren, los empleados de Control Canino van tras ellos, pero no logran atraparlos. No son los únicos perros que están escapando. Durante la persecución, Hagen se separa del pequeño perro de pelo blanco, pues éste encuentra un escondite.

¿Pero por qué escapa Hagen? ¿Hagen escapa para conservar su libertad y con esa libertad buscar a Lili, o simplemente no tiene otra opción más que la de vivir en la ciudad? Ha encontrado un amigo que es como él, que lo ha protegido y le está enseñando a defenderse en el mundo real, un ayudante.



Hagen continúa corriendo y entra por la ventana de un departamento, asusta a la persona que se encuentra dormida en la habitación. Hagen no permanece ahí y busca una salida. Los dos hombres de Control Canino continúan persiguiéndolo para capturarlo. Silban para llamar su atención y hacerlo bajar, pero no lo logran. Entonces, le arrojan piedras. Parece que Hagen sabe cómo esquivarlos y utiliza su inteligencia para librarse de ellos, este can ha cambiado, racionaliza como un ser humano, toma decisiones y actúa a su favor.



Joven Control Canino 1: Éste tiene collar. Apuesto a que no puede leer su nombre.

El pasillo se ha cerrado y Hagen desciende por una escalera que termina en el patio donde están los jóvenes de Control Canino. Hay rejas que obstruyen el paso, Hagen ya no intenta escapar. En un ligero picado, el perro observa a los trabajadores y se encoge, baja su cabeza. Está intimidado y tiene miedo, o quizá sólo los engaña.



Empleado Control Canino 2: No nos odia. Mira, me está lamiendo la mano. No nos odia.

Empleado Control Canino 1: No entiende lo que estamos haciendo.

Empleado Control Canino 2: Lo averiguará.

Uno de los hombres de Control Canino se burla del perro, pues porta un collar con el nombre Hagen. El joven dice que el can no lo puede leer, la obviedad es que no puede porque es un perro. En el fondo, hay un tono de superioridad en la línea del empleado.

¿Los hombres por saber leer son superiores a los animales, a los perros? El otro empleado se acerca a Hagen sin amenazarlo. No obstante, Hagen ya no es un perro normal, ha adquirido atributos humanos, quizá ahora tiene conciencia de quién es.



Empleado Control Canino 1: ¡Maldito!

Sin duda, Hagen es un perro acostumbrado a ser cariñoso, a no reaccionar violentamente ante los extraños, pero en este contexto se siente amenazado. El empleado de Control Canino retoma su labor y avanza lentamente con el aro de alambre para someter a Hagen. De pronto, el perro de orejas café ladra y, una vez más, salva a Hagen.



Nuevamente, los perros corren sin detenerse y siguen huyendo. En su camino se encuentran con otra camioneta de Control Canino. Los trabajadores se percatan de la presencia de los perros. Hagen duda hacia dónde dirigirse, pero corre, y el pequeño perro de pelo blanco se separa otra vez de él. Hagen está evolucionando y duda al tomar decisiones, sabe que pese a ello, debe escapar.



Mientras Hagen corre en medio de la calle, los dos empleados van tras él. Un travelling sigue a Hagen durante su trayecto por la avenida, está a punto de estrellarse con

un automóvil, pero logra esquivarlo y entra a un edificio abandonado. Hagen continúa corriendo y se encuentra con otra camioneta de Control Canino.



Hagen tiene que seguir corriendo porque Control Canino va tras él. Entra a otro edificio abandonado y un vagabundo lo oculta bajo una manta. Los empleados lo buscan y silban para llamar a Hagen. Empero, el perro no se mueve ni aparece ante sus ojos.

Esta secuencia de acción aumenta el ritmo visual del Relato y con ello las emociones se intensifican, como pretende el Modo de Representación Postclásico. La calma que el perro vivía con Lili ha quedado atrás, y ahora Hagen tiene que sobrevivir sin ayuda. Por el momento, parece que Lili ha perdido peso en el relato y Hagen se posiciona como protagonista, esto consolida su lugar en el relato como otro Sujeto de la narración.

Los hombres de Control Canino deben capturar perros para llevarlos al refugio, pero con Hagen no han tenido suerte, gracias a las cualidades humanas que este can ha adquirido al estar en la calle. Mundruczó se asegura de que el espectador sienta identificación con Hagen y que se oponga a su maltrato. El método que utilizan los hombres para capturar a los perros les provoca dolor, y el director lo destaca, Hagen es una minoría maltratada.

En fondo y forma, los Modos de Representación Clásico y Postclásico se combinan. En *Hagen y yo* se propone una historia en la que necesariamente intervienen juicios de valor, lo correcto e incorrecto, el bien y el mal. Los espectadores no quieren que los perros sean maltratados, no están de acuerdo con el padre de Lili y sus reglas, ni con la ley que exige un pago por los perros mestizos.

Y, por otra parte, ambos relatos están latentes, el Sujeto 2 (Hagen) más activo en estos momentos, de la mano del Modo de Representación Postclásico. Pero no por ello ha desaparecido Lili ni las características del Modo de Representación Clásico, indispensables

para que el relato funcione, ya que sí está presente un deseo que genera el conflicto dramático y así se mantendrá durante toda la película.

El filme elige a un perro para abordar la discriminación y maltrato hacia las minorías, esta metáfora ayuda al director a crear empatía entre el espectador y el Sujeto 2 del Relato. Hagen no es cualquier perro y el que mira lo ha comprendido, por eso se vuelve primordial cuidar de él en una ciudad llena de intolerancia y segregación racial. Además, Hagen no ha agredido a nadie, lo que subraya su inocencia en medio de un ambiente de violencia.



Los trabajadores no hallan a Hagen y suben a la camioneta, la encienden y parten del lugar. Muchos perros estaban ocultos muy cerca de ellos y a ninguno vieron. Apenas arranca el vehículo, los canes salen tranquilamente de sus escondites, pues vivir en las calles ha despertado su instinto de supervivencia y han aprendido a reconocer el peligro y a huir de él.

Los perros callejeros no se dejarán atrapar para ir a la oficina de Control Canino, la saben una amenaza, reconocen la probabilidad de morir en ese lugar.



Vagabundo: Tú trabajarás para mí. Los dos somos perros hambrientos. ¡Sí!

El vagabundo quita a Hagen la cobija que lo oculta y le extiende algo de comer; el peligro parece haber terminado. Enseguida, el vagabundo afirma que Hagen trabajará para él. Hagen tendrá que enfrentar esta nueva prueba, en la que este hombre no lo protegerá, sino que se beneficiará de él.

El hombre asegura que él y Hagen son perros hambrientos, es decir, el hombre se siente un perro abandonado, perseguido y no querido. Es la misma situación en la que se encuentra Hagen, pero vivida desde un ser humano. El vagabundo está sucio, es viejo y tiene un defecto físico en el ojo. Recordemos que el padre de Lili mencionó que nadie querría a Hagen por feo y callejero. De igual manera, esto sucede con las personas que no cumplen con estándares de raza pura, con aquellos que tienen defectos.

Aunque el vagabundo salvó a Hagen de ser capturado, lo que en realidad desea es sacar provecho del perro. Y a pesar de sentirse un perro hambriento como Hagen, el vagabundo es un hombre, un humano que se considera superior a los animales y que explotará a Hagen. La explotación del hombre por el hombre, en sentido metafórico.

Al igual que con el tema del consumo de carne de animales, el director Mundruczó señala aquí otra clase de explotación sobre los animales, pues el vagabundo se aprovechará de Hagen para sobrevivir, pero no necesariamente comiendo su carne, sino vendiéndolo, como más adelante mostrará el filme.

Hagen es un elemento metafórico que representa a un hombre, debido a que ahora posee cualidades humanas. De esta forma, el director muestra una explotación del hombre por el hombre, en la que el más débil es utilizado por alguien superior, más fuerte. Este vagabundo, lejos de ayudar a Hagen, lo guiará a una prueba mayor, que enfrentará directamente al perro con la muerte. El relato postclásico continúa, siguen las emociones intensas, el horror, la violencia sin ambigüedad.



Vagabundo: Te enseñaré quién es el jefe.

El hombre se pone de pie y, a través de los ojos de Hagen, vemos cómo el vagabundo se quita un lazo que lleva por cinturón en el pantalón. El plano subjetivo y en contrapicado, expresa la supremacía del vagabundo sobre Hagen, que es engañado con un trozo de pan

para colocarle la cuerda en el cuello. Hagen chilla de dolor e intenta escapar, pero es muy tarde, ahora es un esclavo.

Mientras tanto, Lili avanza con su padre por los pasillos de la escuela de música, primero en una cámara fija y luego mediante un travelling. Llegan frente a la puerta del salón y el padre le pide a Lili no hacer una escena. En el aula, los alumnos están tocando sus instrumentos, el profesor encabeza la clase. Al ver entrar a Lili, el maestro detiene el ensayo y todos centran su atención en la adolescente. De pronto, el filme retorna a Lili, al Modo de Representación Clásico.



*Padre de Lili: Lili, discúlpate y siéntate.
Lili: Lo siento.*

La chica se había enfrentado a su profesor de música por Hagen, ahora sin el perro, Lili puede regresar a su clase y disculparse con él. La falta que cometió es sancionada por el padre (Destinador), quien la acompaña y le exige comportarse.



*Lili: No lo queríamos en casa.
Profesor de música: ¿Por qué?
Lili: Porque mordió a mi papá.*

*Profesor de música: ¿Y por eso lo llevó al refugio?
Lili: No, se escapó.*

El profesor pide que Lili explique por qué estaba el animal en el salón y ella miente al decir que mordió a su padre. Un compañero de clase mira a Lili con tristeza, sabe que ella miente por obligación, pues en realidad, quiere a Hagen.

Lili tenía dos deseos, uno incluía la compañía de Hagen y el otro estaba relacionado con su amor hacia la música. Mas, las reglas del profesor, su padre y la ciudad, no le

permiten estar con Hagen ni poseer ambos aspectos. En un principio renunció a la música y prefirió al perro, pero ahora que Hagen no está, regresa a la clase de música.

Lili afirma que en casa no quieren a Hagen porque mordió a su padre, y que él can escapó. La verdad es que fue abandonado, pero la adolescente evita mencionarlo para no delatar la acción (negativa) cometida por su papá.



*Profesor: ¿Entonces ya no vendrá aquí?
Lili: ¿Usted qué cree?
Padre de Lili al profesor: No sea testarudo.*

El profesor de música ignora el comentario del padre de Lili, desea asegurarse, en palabras de su alumna, que Hagen no volverá.



*Profesor: Contéstame, ¿ya no vendrá aquí?
Lili: No. Me acepta de nuevo
Profesor: Si te comportas.*

La adolescente regresa a su clase de música bajo las condiciones del profesor, Lili ha perdido a Hagen y se debe ceñir a las órdenes y reglas tanto del padre, quien es la autoridad en casa, como de su profesor de música.



Lili asiente con la cabeza y se dirige a su lugar, camina entre los instrumentos y sus compañeros. Su padre agradece al maestro haber permitido que su hija vuelva a la clase. El profesor asegura no guardar resentimientos hacia Lili.



Pero Lili no se siente mejor, un primer plano enfatiza que sigue pensando en Hagen. La adolescente ha regresado a su clase de música, ha acatado el mandato de su padre, y con todo, no ha renunciado a su perro.



Lili conduce su bicicleta y, como sucedió con Hagen en el puente que cruza el Danubio, las bardas aceleran el ritmo visual. Lili está buscando a Hagen y ha llegado al lugar en donde estuvo el perro, las vías del tren. Lili comienza a pegar letreros con la foto de Hagen en los muros. Lili no ha renunciado a Hagen y continúa en su búsqueda.



Encontrar a Hagen en una ciudad tan grande es una acción infantil e ingenua, pero el relato clásico de Lili no exige realidad ni verosimilitud. El espectador sabe que Lili está cerca de Hagen, pues el perro ya ha estado ahí antes, cerca de las vías del tren. Lili llega a una autopista por la que transitan muchos autos, también ahí estuvo Hagen. Lili se acerca demasiado a los autos que circulan a gran velocidad, pero la chica aún no encuentra a su perro.

El director mantiene un paralelismo entre Lili y Hagen, que el espectador puede reconocer, pues ambos personajes comenzarán a vivir experiencias similares. Por ello, los dos están en la misma ciudad y recorriendo los mismos lugares.



Lili baja las escaleras de un puente subterráneo y vuelve a llamar a Hagen, que por supuesto, no acude. Es un túnel largo y oscuro; ha llovido y Hagen no está. Lili se resguarda bajo un muro porque continúa lloviendo.

La lluvia refleja la tempestad de Lili, está triste y llora por Hagen, las escenografías son metafóricas, necesarias para el Modo de Representación Clásico. La chica se coloca el gorro de la sudadera y sale con su bicicleta hacia la copiosa lluvia que cae. Ha dejado pegados muchos letreros con la foto de Hagen.



Compañero de clase 1: ¿Qué hace ella aquí?
Compañero de clase 2: Miren quién vino a rogar
Compañero de clase 1: Pequeña sanguijuela
Compañero de clase 2: En serio...

Lili llega a un bar y estaciona su bicicleta. En el lugar están algunos de sus compañeros de clase, incluido el joven de sudadera y la chica de rizos. Los compañeros se burlan de la adolescente y les parece muy extraño que la chica haya llegado, pues es menor que ellos y no puede entrar a ese sitio.

La adolescente se siente rechazada, a pesar de que a su edad ella busca aprobación y reconocimiento. Hagen es su Objeto de Deseo, pero al mismo tiempo, está surgiendo otro, aquel de carácter sexual, aquel que está relacionado con madurar, crecer, convertirse en mujer y alcanzar su Tarea.



Compañera de clase: ¿Encontraste a tu callejero?

Lili: Media casta.

Compañera de clase: ¿Te puedo ayudar a encontrarlo?

Compañero de clase: Déjala en paz

La chica se encuentra a su compañera de clase, quien pregunta si, al igual que ella, no fue a Tannhäuser. Nuevamente su diálogo se torna denso, hay iniciativa de parte de la chica de rizos, pero no sinceridad, y Lili se muestra cortante. El compañero de sudadera se acerca y defiende a Lili. La joven rubia cede, permite el paso a Lili y pide al chico entrar al lugar.



Peter: ¿A dónde fuiste?

Lili: A la estación México.

Peter: ¿Pusiste muchos?

Lili: Sí. ¿Me das una fumada?

Peter: Tú no fumas.

Lili: Ahora sí.

Peter: ¡Claro que no!

Lili siente pena por pegar un letrero de Hagen en el bar, pues la está mirando el chico de su clase por quien siente atracción. Decide arrugar la cara de Hagen en el papel y tirarla, parece que ha perdido el interés. Lili arroja a Hagen, desecha el recuerdo del perro y quiere fumar, quiere ser mayor, cambiar para no sufrir, ser como la chica de rizos y estar cerca de su compañero de clase, ser una mujer.

Como se mencionó anteriormente, su compañera de clase puede ser la aspiración de Lili, un modelo para convertirse en mujer, pero también un rival en relación con Peter. Renunciar a Hagen la hace mayor y es uno de los pasos para crecer, pues declina el amor hacia el perro por el de un muchacho. Al igual que Hagen, Lili está evolucionando, pero para desarrollarse es necesario que se enfrente a pruebas del hostil mundo que la rodea.



Peter: No te hagas adicta al cigarro. ¡Nos vemos!

Peter toma del cabello a Lili y le dice que se seque, ya que está empapada. Lili desata su cabello y recibe un cumplido del chico, ella agradece y sonríe. Lili le pregunta qué es Tannhäuser, la obra que el profesor mencionó en clase. El joven dice que es algo sobre el amor. ¿Con quién más podría Lili hablar de amor, si no es con el chico que le gusta o con su perro Hagen? El chico ha terminado de fumar su cigarro y se despide de Lili.

Al mismo tiempo, la chica está enojada y odia a su padre, una parte de ella rechaza el amor, por ello no fue a Tannhäuser. Al igual que Lili, Hagen está adentrándose en la oscuridad.

Por segunda ocasión en el Relato aparece la palabra amor, la primera está incluida en el epígrafe con el que comienza la cinta. *“Cualquier cosa terrible es algo que necesita nuestro amor.”* Si Tannhäuser aborda este sentimiento y los chicos debían de asistir a la obra, es porque dentro del Relato es un elemento importante. Esta ópera es una alerta, pues lo que sucederá en el futuro, algo *terrible*, necesitará del *amor* de Lili para resolverse. La idea general del director no se ha perdido y se completará conforme avance la película.

Está presente el binomio amor-terrible, inseparables e indivisibles. Existen dentro de una cinta que no puede leerse bajo un único Modo de Representación, pues salta del clásico al postclásico, contando lo que parecieran dos relatos, pero que, en realidad, genera como resultado uno solo que cohesiona todo el filme.



Lili se acerca al lugar donde tiró el cartel de Hagen y lo desenvuelve, mira desde afuera a su compañero, quien está con la joven de rizos. Los observa platicar y divertirse. Luego, es desde el interior del bar que miramos a Lili, asomada en la ventana y con un gesto extraño.

El volumen de la música del bar es muy alto y las luces rojas reflejan la cara de Lili, parece enojada, molesta y frustrada. La oscuridad se está apoderando de ella, su transformación ha comenzado. Lili mira hacia la barra y ve a una mujer bailando. Esas cosas no pertenecen a su mundo, ¿eso es ser mayor como sus compañeros, a eso puede tener acceso si crece, si se convierte en mujer?

En otro escenario, Hagen camina al lado del vagabundo que lo salvó de ser atrapado por Control Canino. Se dirigen hacia un restaurante. Al llegar, el vagabundo golpea el cristal del local, el dueño del negocio sale y le reclama estar ahí, le exige no volver. El dueño se mantiene a la defensiva mientras está con el vagabundo. La atmósfera ha cambiado, no hay más luz, las tinieblas cubren al perro, se está preparando un entorno siniestro.



Vagabundo: Mira a este perro fuerte, puede noquear a cualquiera. Es tuyo por 8 mil forintos.
Dueño de restaurante: Ya no hay dinero en eso.
Vagabundo: Seis mil.
Dueño de restaurante: Un plato de comida.
Vagabundo: Cuatro mil.
Dueño de restaurante: Te daré un plato de comida.
Vagabundo: Dos mil.
Dueño de restaurante: Dos mil y un plato de comida.

Vagabundo: ¡Está bien!

El vagabundo y el dueño del restaurante comienzan una negociación por Hagen. El cuestionamiento del director continúa, ¿utilizar animales en beneficio de los humanos, usar humanos en beneficio de otros humanos es válido? El bien, representado por Lili, se ha alejado completamente de Hagen, que ahora está rodeado de maldad y maltrato. En este relato, ¿qué fuerza vencerá? Los relatos clásico y postclásico se contraponen simultáneamente.

La venta de Hagen indica la postura del Mundruczó, en la que el personaje con poder económico tiene la capacidad de comprar lo que desee, y elegir un precio de acuerdo con su conveniencia. El dueño del restaurante no sólo sacará provecho de Hagen, también se aprovechará del hambre del vagabundo.



Dueño del restaurante: Lévatelo a este maldito por atrás.

El dueño llama a uno de sus empleados, paga al vagabundo dos mil forintos (133 pesos mexicanos aproximadamente) y le pide no regresar. Luego ordena a su subordinado llevarse al perro. Los personajes del filme siguen despreciando a Hagen, ya no sólo lo llaman bestia, sino que además agregan el adjetivo “*maldito*” para nombrarlo.

El propietario del negocio de comida es interpretado por el director del filme, Kornél Mundruczó. El autor de la obra se presenta en *Hagen y yo* activamente, en uno de los personajes más importantes para el destino de Hagen. En este Caso, Kornél actúa como otro elemento que guiará a Hagen hacia su Destinator y hacia su Tarea.

El personaje de Mundruczó siempre aparecerá en *Hagen y yo* con dinero en las manos. Hay una importancia en el dinero que lleva, pues es el resultado de la muerte y el maltrato hacia los animales. El director relaciona el sufrimiento y el dolor de Hagen

directamente con el dinero, con un enriquecimiento a costa de los perros y también de otros seres humanos.



La cámara cambia al primer plano de un perro encadenado, después a uno entero de otro can. La visión es inestable, Hagen los observa ladrar desafortunadamente. Con un plano detalle de la cabeza de Hagen, la narrativa recuerda que él sigue siendo protagonista.

El perro husmea el suelo y llega el dueño del restaurante, acompañado de un hombre. Debido al ruido, Hagen se coloca en alerta. El ambiente del sitio es oscuro y las cadenas que atan a los perros indican un cautiverio, ya no son perros libres, ahora son mercancía.



Hombre: No juzgues a la ligera. Déjame ver.

El propietario explica al hombre, que ha tenido a esos perros durante tres semanas. Se convierte un vendedor que informa detalles sobre cada uno de sus productos. Comenta que a uno de los canes le falta un pedazo de oreja, y por ello lo considera un luchador que vale la pena comprar. Es decir, las marcas obtenidas en peleas son señales de sabiduría y experiencia. Por lo tanto, Hagen aún carece de ellas y tendrá que conseguirlas durante el cumplimiento de su Tarea.



El hombre observa con cuidado al perro que señaló el dueño del restaurante, y parece saber con claridad cómo debe ser un perro “luchador”. Esto lo perfila como un Destinator Siniestro para Hagen, quien puede otorgar una Tarea. El vendedor le ofrece otro can.



Hombre: Éste, me lo voy a llevar.
Vendedor: ¿Qué? ¿Te volviste loco en la cárcel?

El hombre no lo escucha porque Hagen ha llamado su atención. Un plano entero ubica al comprador en el lado izquierdo del encuadre y una luz se dirige a Hagen, es ahí en dónde está lo que busca.

El vendedor entiende que el hombre está interesado en el perro café, le asegura haber pagado por el can 300 mil forintos (aproximadamente 20 mil pesos mexicanos) y que no lo vendería ni por medio millón (33 mil pesos mexicanos). El hombre se acerca a Hagen y lo observa con detenimiento, lo estudia y decide comprarlo.



Vendedor: 150. Te doy el negro por 200.
Expresidiario: Te dije que quiero éste. Toma 10 más.

El vendedor de perros no puede creer que el hombre, un expresidiario, quiera comprar a Hagen. Para él, Hagen sólo es un perro faldero flaco, la prueba es la piel delgada de su cuello. El hombre, que sabremos más adelante es un expresidiario, le pide que no se meta, quiere saber el precio del can. El hombre paga 160 mil forintos (un poco más de 10

mil pesos) por Hagen. El perro se ha convertido en un producto, del que dos hombres negocian su precio.

El tema de la trata de personas también está presente en el filme, ya que el can representa una metáfora del ser humano. *Hagen y yo* muestra a hombres que venden a otros hombres, para luego explotarlos.



Expresidiario: Vamos. Aún tienes corazón. Duerme, duerme. Bien, así.

El expresidiario se acerca a Hagen, lo llama para irse con él. El hombre se inca y le ofrece a Hagen pastillas, el perro acepta sin resistencia. El perro se agacha y un plano subjetivo de su mirada pasa de la figura del hombre hasta el suelo. Estamos ante una estrategia de narración del Modo de Representación Postclásico. A través de Hagen, hemos sido engañados, tenemos conciencia de nosotros mismos y accedemos a tomar los comprimidos que el hombre ofrece.

El hombre señala que Hagen aún tiene corazón, él lo sabe porque el can se ha portado dócil, tranquilo y pacífico. No se resistió a tomar la dosis de somníferos que le ofreció, el perro confió en él. En Hagen no hay malicia, efectivamente, es un perro faldero conociendo el mundo real.

El expresidiario es el Destinador de Hagen, es un hombre que ha estado en la cárcel y, por consiguiente, conoce la violencia, la muerte, y ha visto a otros perros luchar. Él sabe que, para ser un luchador, un perro necesita cambiar su corazón noble y llenarse de malicia, pues tendrá que enfrentarse con la muerte.

Respecto a lo anterior, pareciera que es indispensable emplear la violencia y la maldad para lograr sublevaciones o modificaciones en las personas y en la sociedad. Mahatma Gandhi fue un líder político y espiritual que creyó firmemente en las revoluciones pacíficas, a través de la resistencia y la desobediencia civil masiva no violenta.

Mi concepto de democracia consiste en que el más débil debe tener las mismas oportunidades que el más fuerte. Esto jamás puede lograrse salvo mediante la no violencia.⁶⁷

Siguiendo el enunciado de Gandhi, en *Hagen y yo, hombres y perros* (como una metáfora del hombre) deberían vivir en las mismas condiciones de igualdad social y democrática, sin discriminación entre razas, y esto sólo podría alcanzarse mediante la no violencia. No debería ser necesario recurrir al maltrato ni a la represión.

Ninguno de los hombres debería usar la violencia en los canes con el objetivo de mantener su posición del “más fuerte” ni aprovecharse de ellos en beneficio propio. “El principio fundamental de la no violencia se basa en abstenerse de la explotación en cualquiera de sus formas”.⁶⁸

Gandhi sostenía que la no violencia no residía en amar a quienes nos aman, sino amar a aquellos que nos odian. Él estaba seguro de que, aunque es más difícil, el ser humano tiene la capacidad para “degradarse o elevarse”, y “así como uno debe aprender el arte de matar en el aprendizaje de la violencia, de la misma manera debe aprender a morir en el aprendizaje de la no violencia”.⁶⁹ Es decir, las personas tienen el albedrío para elegir la no violencia, aunque eso signifique morir en vez de asesinar.

Regresemos al filme. Al principio observamos cómo el padre de Lili examinaba el corazón de una res con la intención de certificar la calidad de la carne para el consumo

⁶⁷ Gandhi, *El Arte de la no violencia*, 3.

⁶⁸ *Ibid.*, 8.

⁶⁹ *Ibid.*

humano. Ahora, el expresidiario estudia a Hagen para identificar las características que necesita el animal para pelear y convertirse en un asesino.

Simbólicamente, en el corazón reside la maldad y la bondad de Hagen, y de este órgano depende su transformación para convertirse en un perro agresivo y violento, para corromperse. Por otro lado, Lili, su antigua dueña, también tiene un corazón con el que busca desesperadamente a su perro, el cariño la mueve.

Simultáneamente, Lili y Hagen están siendo llevados hacia la oscuridad. Lili puede elegir la música y salvarse. En estos momentos, todavía Hagen no puede decidir.

Segundo punto argumental



El expresidiario conduce una camioneta roja y se estaciona en el patio de una vivienda. En este espacio hay casas para perros, posiblemente ahí han vivido más animales, que como a Hagen, el hombre ha comprado. El expresidiario desciende del vehículo y levanta en brazos a Hagen para llevarlo adentro. El hombre ya no está en prisión, empero, su casa está protegida por rejas, situación que indica que han quedado rastros de la cárcel en él.



Ya adentro, el hombre busca un bote con la etiqueta *Brutal Muscle On*, una proteína hidrolizada de carne y suero de leche. El objetivo del suplemento es producir una respuesta anabólica que haga aumentar la masa muscular de quien lo consume.

Un plano entero del hombre y la cocina en la que se mueve, permite ver varios recipientes de proteínas, platos en el fregadero, ventanas cubiertas por persianas y rejas. A pesar de ser un plano entero, el director enmarca la entrada de la habitación con negro en las partes superior, inferior, izquierda y derecha. La persona que compró a Hagen está rodeada de oscuridad.



Expresidiario: Provecho. Está bueno. Come. Vamos. De ahora en adelante esto es lo que comes. Es todo.

El expresidiario prepara para Hagen un licuado con la proteína y unas gotas de color azul. El animal mete el hocico en la cazuela y después de tragar, comienza a ladrar ruidosamente, ahora está a la defensiva. Hagen comienza a transformarse gracias a la fórmula que ha bebido, y evolucionará con las enseñanzas que reciba del hombre.



El expresidiario cierra la puerta de su casa, es una reja. Evita contacto con el exterior, en primer lugar, porque su actividad es ilícita y requiere la mayor discreción; en segundo lugar, porque esta reja refuerza la prisión para Hagen y para sí mismo.

En su computadora, el hombre revisa una página de peleas clandestinas, en donde los peleadores son perros. Conecta su teléfono celular, enciende un cigarro, y busca una pelea para Hagen, la encuentra. Hagen fue vendido y a partir de ahora, será explotado en una actividad ilegal, tendrá que luchar en beneficio del hombre.



Hagen está encerrado y camina de un lado a otro, el hombre se ha puesto un pasamontañas color negro en el rostro y unos lentes oscuros. Ya no es un hombre, ahora es el espectro que torturará a Hagen.

El expresidiario toma una cadena y la coloca en el cuello del perro, el cual sale de prisa de la jaula. El hombre toma un fuste y comienza a golpear a Hagen. Su sombra lo engrandece al dibujarse en la pared, es más fuerte y superior al perro. La cadena se tensa y

el can aúlla, los golpes continúan. Es un Destinador Siniestro que da a Hagen una Tarea negra. Hagen deberá matar para sobrevivir y, de esta manera, beneficiar al expresidiario.



El perro está en una jaula y se alerta al escuchar el ruido de la puerta. El hombre ha llegado por el can. En un plano contrapicado, Hagen mira la carne que cuelga de un gancho. El expresidiario mira a Hagen, lo analiza. Hagen desea esa carne y el expresidiario hace que el animal se esfuerce para alcanzarla.

La visión de la cámara es inestable porque sigue los movimientos de Hagen y mantiene las cualidades del relato postclásico. El perro brinca hasta alcanzar la carne y forcejea con quien lo detiene, el expresidiario. Ninguno de los dos cede. Es un enfrentamiento en el que Hagen no puede luchar contra su Destinatario, debe tomar sus conocimientos y experiencia para la prueba que está por venir.

La carne está nuevamente ligada a Hagen, no sólo como un elemento de peligro y violencia, sino como un elemento transformador. A través de la carne, el perro será capaz de sacar desde su corazón la maldad y su instinto asesino. La carne deja de ser un alimento, como anteriormente era para el can, ahora es un medio de entrenamiento: dolor y muerte se funden en ese factor.



Hagen está siendo entrenado para cumplir una tarea. Corre en una caminadora, se cansa, pero resiste y no se detiene. Frente a él está el expresidiario, quien lo asusta para que no deje de correr.

Mediante planos subjetivos, todos somos Hagen, estamos en medio del relato postclásico que busca intensificar las emociones y llevar al espectador al paroxismo. El director Mundruczó busca una identificación mayor entre el espectador y Hagen, y enfatiza en él los elementos humanos que ha adquirido. En cualquier momento el hombre puede lastimarnos si dejamos de correr. Es una metáfora de la raza humana forzando a todos sus integrantes a vivir sin descanso, de un capitalismo que se mueve con gran velocidad, sin dar tregua a quienes vivimos dentro de ese sistema.



*Profesor de música: ¿Peter?
Schiller, quita esa sonrisa.*

En un montaje paralelo, vemos que Lili está en su salón de clases con otros compañeros y su profesor de música. Éste señala sentirse decepcionado porque muchos alumnos no fueron a Tannhäuser. Da por hecho que los ausentes conocen la obra y les demanda un resumen.



Profesor de música: Entonces, ¿de qué trata Tannhäuser?

De nueva cuenta, Lili y Trixy están enmarcadas por un encuadre al que dividen, son opuestas y a la vez muy parecidas. Su ubicación cambió, ¿la madurez también? Lili ahora está a la izquierda y Trixy a la derecha. Esta última se mantiene callada y el profesor pregunta directamente a Lili sobre Tannhäuser.



Lili: ¿A quién le importa?

Profesor de música: ¿Perdón?

Lili: ¿Nos quiere enseñar a decir mentiras o a tocar la trompeta?

Lili está enojada, es rebelde, grosera e irreverente ante su profesor de música. Al escuchar esa respuesta, Trixy sonríe, parece que la aprueba y está de acuerdo con ella.



Lili: Tannhäuser es sobre el amor, pero no entendería porque no tiene corazón.

Lili mira a Peter desde donde está sentada. El chico corresponde a la chica con una sonrisa cómplice y comienza a tocar el piano. Lili menciona el corazón como un elemento imprescindible para entender *Tannhäuser*, la ópera de Richard Wagner a la que se refiere el profesor.

Tannhäuser es una ópera en tres actos con música y libreto del compositor alemán, y aborda la lucha entre el amor sagrado y profano, y la redención a través del amor. Una referencia más al encuentro de fuerzas opuestas que conviven en un mismo sitio y quizá con un mismo objetivo. La convivencia y coexistencia de dos aspectos se refuerza una vez más.

La adolescente, al igual que algunos de sus compañeros, no asistió al auditorio a la ópera de Wagner. Sabe que es trata del amor porque Peter se lo dijo, aunque tampoco está más cerca que su profesor de saber lo que es el amor. Lili está segura de que este sentimiento y el corazón están íntimamente relacionados.





*Profesor de música: ¡Ya basta!
¡Lárguense de aquí, todos! Salgan. Lili, tú quédate.*

Lili obedece y regresa a su lugar. El salón está vacío a excepción de Lili y su profesor, quien le pide una y otra vez repetir los sonidos con su trompeta. ¿La está entrenando, así como el expresidiario lo hace con Hagen? A Hagen lo entrenan para matar. A Lili, el profesor la hace practicar como un castigo a su altanería.

Ha pasado mucho tiempo Lili con el profesor, las luces de la escuela se están apagando:



Profesor: Eso es hermoso, toca eso en mi funeral. Continúa.

El profesor relaciona la muerte con la música. Para él, la música es un medio de vivir, de paz, de tranquilidad, una consideración muy parecida a la calma que la trompeta de Lili transmite a Hagen. La *Rapsodia no. 2* de Liszt aparece de nuevo durante el filme, y Lili debe ser capaz de interpretarla correctamente, es una preparación para la prueba que le espera en el futuro.



Al mismo tiempo, en otro lugar de la ciudad, el expresidiario prepara una inyección para el can, que lo mira con mucha atención. La cámara enfoca y desenfoca al perro para

centrar la atención en la jeringa que sostiene el expresidiario. Éste toma una pata del perro y lo inyecta. Hagen está encadenado y se queja, se arrastra y retuerce, está sufriendo. Finalmente, se queda dormido en el suelo.

Estas escenas de dolor y sufrimiento del can refuerzan la empatía del espectador con el perro, pues quien mira no puede ser indiferente ante el maltrato que se muestra totalmente; con Mundruczó no hay sugerencias sino hechos, como en el Modo de Representación Postclásico.



El hombre observa el sufrimiento del perro sin detenerlo, no hay arrepentimiento. El expresidiario es incapaz de sentir pena por el perro, no siente remordimiento por lastimarlo, carece de piedad y escrúpulos hacia los animales. Esto lo convierte en el espectro que entrena a Hagen. Enseguida, se coloca unos guantes y afila los dientes del perro.



Hagen está en el patio, con el hocico abierto y respirando con dificultad. El hombre pega a una tabla un trozo de carne, y luego la lleva al patio en donde se encuentra el perro. Las moscas lo merodean, ¿se está muriendo? No, pero su cuerpo ha sido maltratado y también su corazón, pues no ha recibido ninguna muestra de amor desde que se separó de Lili, se ha adentrado en la oscuridad y se está convirtiendo en algo *terrible*.

Recordemos el epígrafe con el que inicia la película, "*Cualquier cosa terrible es algo que necesita nuestro amor*". En este perro, el director Mundruczó vertió la idea de lo *terrible*, de aquello que necesita del amor para salvarse y convertirse en *princesa*.



El perro empieza a morder el trozo de carne que está atornillado a la tabla. Pero se distrae al ver la figura sombría y tenebrosa que lo asusta y lastima. El expresidiario, nuevamente, se ha vestido de negro y lleva lentes oscuros, es el espectro que amenaza a Hagen. El hombre emite sonidos para provocar a Hagen y realiza movimientos con una de sus manos para retener la atención del perro. El can enseña sus dientes, se eriza y está listo para atacar.

La cámara se mantiene en Hagen, en su mandíbula como una fuente de violencia y muerte. El primer plano del perro lo muestra totalmente transformado, ya no es Hagen, el can amoroso que Lili extraña, sino un animal entrenado para matar.



Expresidiario: Sabía que podías. Lo vas a lograr.

Hagen reacciona a las provocaciones del hombre y se levanta en dos patas para morder. El perro está amarrado y no alcanza al expresidiario. Éste da la espalda al can y se marcha. Su misión ha terminado, ha logrado extraer de Hagen los sentimientos más negativos y ha implantado en él una fuerte necesidad de carne.

Desde que lo compró, el expresidiario estuvo seguro de que el perro lo lograría, que se transformaría gracias a su corazón ingenuo, pues él pudo reconocer en el can atributos humanos como la ingenuidad y la confianza.

El expresidiario sabía que Hagen se volvería violento y que estaría dispuesto a matar, ya que su corazón ingenuo y limpio desconocía la maldad. Era vulnerable a corromperse y desfigurar su identidad. Esta experiencia de Hagen coincide con la etapa que vive Lili, una adolescente formando su personalidad, conociéndose para descubrir quién es y quién desea ser.



*Jefa Control Canino: No puedes entrar aquí.
Lili: ¿Ésta es la perrera?
Jefa Control Canino: No es día de adopciones
Lili: ¿Puedo ver si mi perro está aquí?
Jefa Control Canino: ¿Por qué? ¿Dónde está?
Lili: No lo sé.*

Lili llega a las instalaciones de Control Canino y es recibida por una mujer. La adolescente busca a Hagen, pero el can no está ahí. A pesar de la prohibición del padre y del profesor, Lili continúa buscando a su perro.



Jefa Control Canino: Pues lo tiraste a la basura, obviamente.

La mujer de Control Canino accede a platicar con Lili sobre de Hagen. Asegura que la chica miente y que el perro no desapareció, sino que fue abandonado. Lili muestra el cartel de Hagen. La mujer pregunta cuál es la raza del perro, la adolescente contesta que es media casta. La jefa de la oficina acierta al decir que Hagen fue abandonado, nuevamente Lili no dice la verdad para esconder la acción de su padre.





Lili: ¡O los duermen!

Jefa Control Canino: No, la gente dice mentiras. Aquí no los dormimos.

Lili: ¡Los matan!

La conversación entre Lili y la mujer se da en primeros planos. Lili le explica que Hagen se perdió hace semanas. De acuerdo con la persona de Control Canino, las posibilidades de vida del perro son muy pocas, podría estar atropellado o ahogado en el río Danubio.

Lili sale corriendo del lugar, pues no ha recibido la ayuda que necesitaba. La jefa de la perrera desconfía de Lili y no cree en el cariño que la chica siente por Hagen. En su experiencia, ha podido ver cómo las personas abandonan a sus perros sin ningún remordimiento y tiene el conocimiento del daño que los animales sufren por eso.

A Lili le han robado su bicicleta. En el *in medias res* de la secuencia de créditos, se observó a la chica pedaleando una bicicleta. ¿Cómo conseguirá otra? Estas escenas necesitan completarse en el resto del filme, por lo tanto, se generan en el espectador expectativas sobre el devenir del relato, situación que ayuda a mantener el suspenso.



Hombre: ¿Qué haces aquí?

Expresidiario: Tengo pelea.

Hombre: Lárgate

Es de noche y el expresidiario baja de su camioneta, pero un hombre lo intercepta. Es a la mitad del filme cuando Hagen (Sujeto 2 del Relato) cumple con las pruebas y vence obstáculos. Hagen peleará y se enfrentará a la muerte.

El expresidiario no es bien recibido en el lugar, se infiere que antes tuvo problemas con los organizadores de las peleas clandestinas, quizá por ello estuvo en la cárcel. Ahora,

quiere regresar y triunfar, ser reconocido, volver a ser parte de ese círculo, probablemente el único en el que se siente él mismo.



Expresidiario: Tengo el dinero.
Hombre: ¿De dónde lo sacaste?
Expresidiario: Atendiendo a maricas como tú en la cárcel.
Hombre: ¡Vete al carajo!
Expresidiario: Vamos, Max.

El hombre cuestiona que el expresidiario esté ahí, que tenga dinero para la pelea. Se insultan y el hombre decide preguntar si en realidad hay una pelea para quien acaba de llegar. La oscuridad que acompaña al expresidiario se hace más profunda en estos planos, su obra está a punto de ser presentada.

El expresidiario llama a Hagen con el nombre de Max. Lili ha dicho que Hagen lleva semanas perdido, entonces Hagen tiene aproximadamente esa misma cantidad de tiempo siendo otro perro, viviendo como Max. Nadie lo ha llamado Hagen en este tiempo, ha estado lejos de Lili, aprendiendo a ser violento, a morder, a pelear para sobrevivir y recibiendo golpes del expresidiario.

Hagen ya no es Hagen, así como Lili ya no es la misma adolescente que intentó defenderlo de su padre.



La atmósfera en este momento de la película es muy oscura, casi no hay luz, es de noche; todo está preparado para la pelea clandestina y siniestra, el relato postclásico se hace presente. Dentro del lugar, dos hombres recogen cadáveres de perros, éstos son necesarios en la escena para indicarle al espectador lo que puede sucederle a Hagen.



Dueño del restaurante: Te dije que no lo hicieras.

El expresidiario entra al sitio y saluda al dueño del restaurante, ahí también se encuentra el vendedor de perros. El director Mundruczó aparece de nuevo, con un gran fajo de billetes en una de sus manos, reitera que Hagen no es un perro de pelea, sino un camino al fracaso.

Durante la película, el personaje que interpreta el director Mundruczó siempre lleva dinero con él, da y recibe billetes, y su riqueza le otorga poder. Esta figura sugiere una crítica al enriquecimiento de las grandes industrias a costa del maltrato animal y del mismo ser humano.



*Hombre 1: Podías haber traído un perro más bravo.
Expresidiario: Nunca has tocado un perro, sólo dinero.*

El entrenador de Hagen apuesta mil euros (más de 20 mil pesos mexicanos), el doble de lo que pagó por el perro. Como en una pelea de humanos, los participantes pasan por una báscula y son preparados para salir a competir. De esta forma, el director humaniza mucho más a Hagen y la experiencia que vivirá. Los hombres miran a Hagen con desconfianza y escepticismo.



El Destinator Siniestro del relato tiene la sabiduría para reconocer a un perro luchador, a diferencia de los hombres que solamente han sacado provecho de los canes, sin conocerlos realmente.

Un plano subjetivo de Hagen muestra el espacio de pelea, somos Hagen y compartimos sus emociones, el objetivo es desatar la pulsión. Vemos al contrincante, un Rottweiler listo para atacar.



El eje de la cámara se coloca en Hagen y el expresidiario, quienes esperan en su esquina la indicación para iniciar la pelea. Primeros planos se intercambian entre Hagen y el perro Rottweiler. Los entrenadores sueltan a sus perros y comienza el encuentro. Los canes se muerden, se golpean con las patas y se revuelcan en el piso. Hagen está en su prueba, tiene que utilizar los conocimientos -violentos- que le fueron enseñados por su entrenador.



*Expresidiario: ¡Vamos, Max!
Médico: Suficiente. ¡Sepárenlos!*

El expresidiario le grita a Hagen. Ya hay sangre en ambos perros y Hagen está en el piso. El médico testigo pide separar a los canes. La pelea es completamente visible para el espectador, el director no quiere ocultar nada ni sugerir la violencia, al contrario, el que mira debe verlo todo: la sangre, el sufrimiento de los perros, el dolor, el peligro y la muerte.

Hagen es un perro especial y estas escenas generan mayor empatía con él, pues el espectador sabe que fue comprado, entrenado y está siendo obligado a matar. Se ha visto cómo Hagen ha ido transformándose debido a su salida al mundo real.



Los entrenadores intervienen y separan a los perros, que ladran y forcejean para zafarse de sus dueños. Hagen y su rival se vuelven a encontrar y luchan. La pelea está a punto de definirse. Un primer plano de Hagen enfatiza su imagen. El perro está manchado de sangre, ha adquirido marcas en todo su cuerpo, los cuales certifican su paso por la experiencia violenta; su mirada es profunda y de odio.



Médico: ¡Alto! Se terminó. ¡Suficiente!

Hagen se lanza contra el Rottweiler, lo muerde en una de las orejas y luego en el cuello. Hagen no suelta a su contrincante y los hombres observan sorprendidos la pelea. El médico la da por terminada. Hagen ha ganado, pero es incapaz de soltar al otro animal, a pesar de que ya lo ha asesinado. Hagen se mantiene pegado a la carne, tal como lo aprendió en sus entrenamientos.



*Expresidiario: ¡Victoria! Lo hicimos, ¿viste?
Regresé. Dame mi dinero.*

El expresidiario separa a Hagen del perro rival. Un plano detalle muestra al perro ensangrentado y muerto. El hombre está contento porque su perro “Maxi” ha ganado la pelea. Hagen mira a su contrincante tirado en el piso, lo observa con mucha atención; tiene el hocico y el cuerpo manchado con sangre. Un plano, ligeramente contrapicado, señala la superioridad de Hagen sobre el perro que yace tendido en el suelo. Hay un charco de sangre.

Hagen vuelve a estar frente a la muerte, como cuando encontró el cadáver de un perro cerca de las vías del tren. Ese momento fue un anticipo de su futuro, de lo que significa estar solo en medio del mundo violento de los humanos. En este plano, Hagen parece reflexionar ante el perro que acaba de matar, su mirada, el silencio y su quietud reflejan una confusión en él, entiende lo que ha hecho: es un asesino.



*Hombre 1: ¿Cuánto por el perro?
Expresidiario: No está en venta.
Hombre 1: Siempre hay un precio.
Expresidiario: No para ti. Cuando estaba sucio me rechazaste, ¿y ahora no?*

El dueño del rival de Hagen examina los dientes del perro y lo arrastra. Uno de los hombres quiere comprar a Hagen, pero el expresidiario se niega a negociarlo. En el pasado,

este hombre fue rechazado por los hombres, probablemente cuando estuvo en la cárcel. Al igual que Hagen, el hombre fue señalado y segregado.



*Expresidiario: ¿Qué le hicieron? Es mi perro.
Hombre 1: No lo creo, el callejero está ladrando.*

Una de las lámparas del lugar se rompe y todo queda en oscuridad. El expresidiario llama a Maxi, sale a buscarlo, pero no lo encuentra. Los hombres molestan al expresidiario, quien está desesperado por encontrar a Hagen. El expresidiario es llamado “callejero”, tal como han considerado antes a Hagen.



*Peter: ¿A dónde vas, Lili?
Lili: ¿Qué haces aquí?
Peter: Nada. Voy a una fiesta.
Lili: ¿Me llevas?*

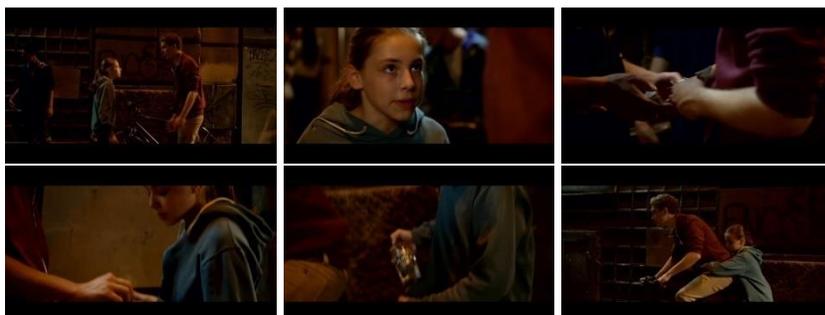
Hagen ha escapado del lugar de peleas clandestinas y del expresidiario. El perro corre en medio de una carretera; la música extradiégetica y la luz refuerzan como un gran logro su escape hacia la libertad. Hagen es libre nuevamente y corre sin detenerse. Hagen ha vencido obstáculos y cumplido con la Tarea Negra que le otorgó el expresidiario: asesinar.

Luego, Hagen decidirá vengarse de quienes lo maltrataron, volviéndose este su Objeto de Deseo. Los atributos humanos se harán más evidentes porque es esta decisión aquello que lo separa de los otros canes, que sólo buscan sobrevivir. Entre el bien y el mal, Hagen elegirá el mal, sin importar su pasado, en el que pudo conocer el amor.

Al mismo tiempo, Lili también corre por una de las calles, de derecha a izquierda y luego de izquierda a derecha. Pero ¿hacia dónde se dirige la adolescente? A donde sea y a

ningún lado. Tanto Hagen como Lili corren en busca de libertad, y probablemente para encontrarse uno al otro.

Hay un paralelismo entre ambos personajes, quienes son Sujetos del Relato, con tareas que cumplir para crecer y transformarse. Lili dejará de ser una niña y Hagen ya no es un perro común, ahora se convertirá en un líder. Los pasos de Lili son detenidos por Peter, el chico de su clase de música:



Lili: Mi padre es un idiota.

Peter pregunta a Lili qué sucede y compra una bolsa de droga. El joven señala que llevará a Lili a casa, pero la chica le pide que la lleve a la fiesta con él. Él accede y da a guardar a Lili la bolsa con droga. La adolescente sube a la bicicleta de Peter y guarda en su sudadera una botella de alcohol. Peter le asegura a Lili que no muerde, que lo abrace.

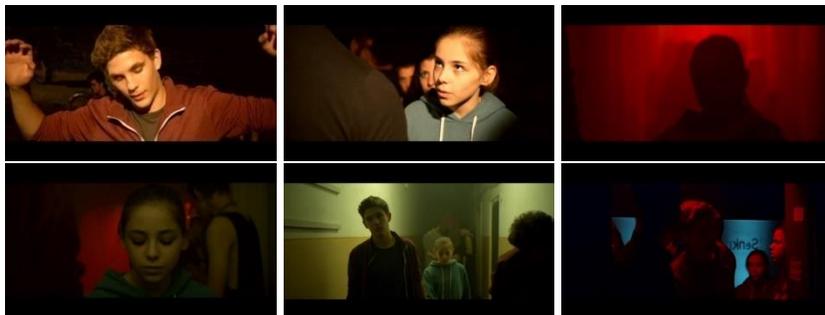
Lili está muy cerca del chico que le gusta y al que no puede tener por ser una niña. Lili se enfrenta a la noche, a lo desconocido, a situaciones nuevas y peligrosas que debe vivir para crecer.



Peter: Dame tu mano. Ahora somos pareja.

Anteriormente, Lili sintió vergüenza frente a él por buscar a Hagen. Ahora que no está Hagen y el papá de Lili está ausente como figura de autoridad para la chica, Lili busca otro espacio para crecer y desarrollarse. La cámara centra a Lili y a Peter, quienes avanzan

en bicicleta en medio de la noche. Lili abraza a Peter y sonríe. Desde que Hagen desapareció, Lili no había sonreído. Los chicos llegan a la fiesta.



Peter y Lili se acercan a la entrada de la fiesta, Peter es revisado y Lili pasa sin ser inspeccionada. Adentro, una luz roja envuelve a Lili, a quien la cámara da toda la atención. Lili camina de la mano de Peter, entran al lugar y las luces juegan entre la luz y la oscuridad, porque lo que le espera a la adolescente es confuso e incierto. Lili ha cruzado un umbral, despu es de esta experiencia ya no será la misma, se transformar .



Trixy está sentada en un sillón, observa a Lili y luego a Peter. Su gesto es de desagrado, está celosa porque Peter y Lili han llegado juntos. Sin embargo, Peter mira hacia donde se encuentra Trixy, la saluda y suelta la mano de Lili.





*Lili: ¿No quieres esto?
Peter: Guárdalo.*

La música en la fiesta adquiere mayor volumen y el vocalista del grupo comienza a cantar. Lili se queda sola y permanece sentada. Peter está al lado de Trixy y la abraza. Se levantan a bailar y Peter pregunta a Lili si baila también. La adolescente dice que no y extiende al chico la bolsa con drogas.



Peter y Trixy deciden irse de la fiesta. Peter pide su suéter. Lili se lo da y mira a Trixy, su rival. Así como Hagen tuvo una pelea con otro perro, Lili se enfrenta a otra chica, por Peter.

Trixy también observa a Lili, pero desvía su mirada. La pareja se marcha y Lili se queda sola. Un joven le ofrece alcohol a la adolescente y ella acepta. Trixy es rival para Lili y una aspiración, la adolescente entiende que, hasta no ser como su compañera de clase, podrá alcanzar a Peter. Además, Peter ha utilizado a Lili para introducir a la fiesta alcohol y drogas, pues a la adolescente no la revisaron en la entrada. Una vez alcanzado el objetivo, Peter la olvida y baila con Trixy, por esta y otras decepciones, Lili decide beber.





La música y las luces de la fiesta aceleran el ritmo de la escena. Lili bebe alcohol desde la botella, se ha emborrachado. Las luces son reflejo de los pensamientos de Lili, quien se encuentra entre la luz y la oscuridad, vive confusa por la ausencia de su madre, la pérdida de su perro, la mala relación con su padre y Peter, su primer amor. Lili sigue bebiendo y el alcohol la hace sentir mal. Busca hielos y los coloca en su frente, pero no solucionan su borrachera, se acuesta en el piso y duerme. La música termina.

La adolescente ha vivido su primera fiesta, una noche fuera de casa, nuevamente desatendiendo la petición de la madre de obedecer al padre, e ignorando la prohibición de éste. No tener a Hagen la ha hecho infeliz, no tener éxito al buscarlo ha aumentado el enojo de Lili con su padre, pues es por él que ella no sabe nada de su mascota. Los sentimientos que experimenta Lili la conducen a una transformación, intenta cambiar, crecer, tanto para recibir el reconocimiento de su padre, como la atención de Peter.



Policía: ¿Qué tienes ahí?

Lili: Nada

Policía: Vacía tus bolsillos

Lili: No tengo nada.

Policía: Enséñame.

Un perro pastor alemán lame la cara de Lili, quien despierta asustada. La presencia del perro recuerda a Hagen, ¿es posible que sea una señal de su reencuentro con él? La policía ha llegado a la fiesta y el can ha detectado la bolsa con drogas que Lili guarda en su pantalón. Lili se enfrenta a la ley que ha trasgredido y está cerca de un perro, como un recordatorio de la Tarea que aún no ha cumplido.



Lili debe seguir al policía por el error que ha cometido al portar la bolsa con drogas. Antes de salir, Lili toma su sudadera, un objeto que la ha acompañado desde el inicio de la película, y que le ofrece un aire más infantil, el de una niña. Lili aún no ha crecido, no se ha transformado del todo. Su Tarea continúa pendiente.



Policía: Por suerte la prueba fue negativa. Cuidela mejor.

La adolescente espera a su padre al lado de una mujer policía. Esta mujer es la figura materna que necesita la adolescente, precisamente lo que carece. La mujer es mayor, no como la joven madre de Lili, y permanece a su lado, cuidándola. El director recuerda con esto la ausencia de la madre, la carencia que Lili no ha logrado cubrir.

El padre llega por Lili. La mujer policía pide al padre de Lili que cuide mejor a su hija. Estas palabras reiteran la carencia de Lili y el espacio que no ha podido cubrir el padre. Vemos a Lili al fondo en medio de la mujer y el padre, está en el centro del encuadre por ser quien necesita la atención de ambas figuras familiares.



Padre de Lili: Felicidades, señorita.

Lili: ¿Qué?

Padre de Lili: Démonos la mano.

La chica ha asistido a una fiesta, tuvo su primera borrachera y fue detenida por posesión de drogas. Definitivamente ha roto las reglas y trasgredido la autoridad. Con ello, Lili podría ya no ser una niña y su padre lo sabe. El padre no puede controlar a la mujer en

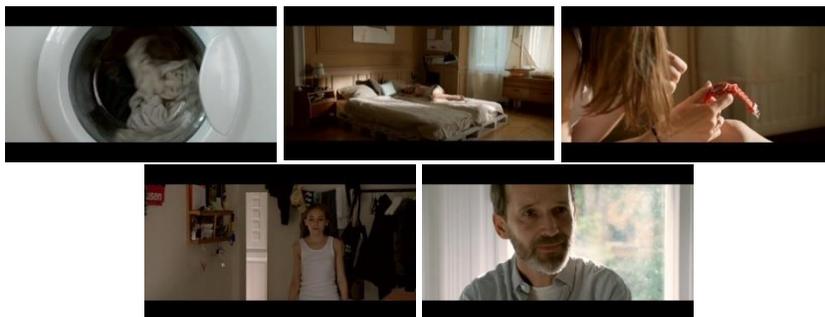
la que Lili se está convirtiendo, como no pudo hacerlo con su expareja. Lili y su padre estrechan sus manos, el padre camina y Lili lo sigue.



*Padre de Lili: Ya no eres una niña. Iremos al refugio por otro perro.
Lili: No quiero un perro. Sólo vamos a casa.*

El padre comienza a sollozar y Lili no puede entender qué sucede. El padre se sienta en una banca, rendido, y habla sobre lo difícil que es perder a alguien que quieres. Él perdió a la madre de Lili y ahora no quiere perder a su hija. Lili perdió a Hagen y eso la lastima. El dolor de padre e hija tiene que ver con la carencia de afecto que existe entre ellos, cada uno con una carencia, la madre y Hagen.

En estos momentos, Lili parece ser un adulto que consuela a un niño, está creciendo al tratar de comprender a su padre. Estos personajes no habían estado tan cerca en el filme. El padre buscó un beso de Lili cuando se reencontró con ella, ahora Lili es quien toca la mano de su padre. Su relación comienza a mejorar mientras Hagen no está.



Una secadora actúa como reloj para retroceder el tiempo, pues gira en sentido contrario a las manecillas del reloj. Lili no ha crecido lo suficiente, sigue siendo una niña y le falta concluir por completo su Tarea. Lili se encuentra en la habitación y despierta. Mira

la hora en su reloj de pulsera de color rojo, se dirige a la cocina y su padre la recibe con una sonrisa.

El papá de Lili se ha transformado en un hombre cariñoso, amable y alegre. Ya no está a la defensiva ni sus reglas son inflexibles. La relación padre e hija ha avanzado sin la presencia de Hagen, el cual los dividía, ya que Lili desconocía el amor del padre y sólo contaba con el de Hagen.



Lili camina hacia su padre y se detiene a su lado para conversar con él, ahora están uno al lado de otro, no frente a frente como cuando Lili llegó a casa, como si fueran opuestos. Ahora, mantienen una postura más relajada y una conversación con más confianza e intimidad.

La luz es blanca y entra por las ventanas para llenar toda la cocina, a diferencia de sus pláticas anteriores en las que sólo existía una luz muy tenue. Por ejemplo, durante la comida del primer día que se vieron o la huida de Lili con la carne del refrigerador.

Aunque ha pasado el tiempo y Lili se ha emborrachado, sigue siendo una niña y ata su cabello en una coleta. El padre le dice a Lili que puede dormir más, ahora es permisivo e incluso bromea con Lili sobre si la sed que siente se debe a la resaca. ¿Una borrachera podría hacer madurar a Lili? Tal vez sólo un poco.



*Lili: ¿Vas a trabajar hoy?
Padre de Lili: Sí
Lili: ¿Entonces?
Padre de Lili: ¿Quién te va a cuidar?
Lili: No te preocupes por mí
Padre de Lili: No te voy a dejar aquí.
Lili: ¿Por qué?*

*Padre de Lili: Porque te escaparás
Lili: Vete, estaré bien.
Padre de Lili: ¿No desaparecerás?
Lili: No.
Padre de Lili: ¿Lo prometes?
Lili: Sí*

Para su padre, Lili sigue siendo una niña a quien cuidar y por ello no quiere ir a trabajar. No obstante, Lili le da confianza a su padre para dejarla sola, pues promete no desaparecer. Una nueva negociación surge entre ambos, y como en la escena de la goma de mascar, la credencial del padre es una recompensa.



Hagen regresa al lugar donde comenzó su aventura, al terreno abandonado lleno de charcos de agua sucia. Se reencuentra con su amigo, el pequeño perro blanco con orejas cafés. No hay otros perros en el lugar, el encuadre lo evidencia con un plano panorámico en el que sólo aparecen los dos canes.



Los amigos se encuentran juntos en un sillón y se escucha el trueno de un rayo, el cual anticipa la llegada de la lluvia. Todavía no termina Hagen, pues de cumplir su tarea negra ha pasado a tener un Objeto de Deseo, venganza. El pequeño perro besa a Hagen, el

único personaje del Relato, además de Lili, que ha ayudado y aceptado a Hagen, posiblemente por su misma condición de esclavo y perro callejero. Ha actuado como un salvador para Hagen.



Hagen y su amigo van hacia el Danubio en busca de comida, Hagen sigue reaccionando al sonido de los barcos, que le hace recordar la trompeta de Lili. Control Canino los ha encontrado, bajan seis hombres de las camionetas, dos de ellos son los jóvenes con los que se había encontrado Hagen anteriormente, ahora ellos lideran el grupo.

Los canes no tienen hacia dónde escapar, pues atrás los espera el Río Danubio y en frente los hombres de Control Canino. Hagen y su amigo miran hacia arriba y los hombres hacia abajo, los perros son inferiores, y el plano en que sus perfiles se encuadran lo refuerza.



Dos camionetas entran a las instalaciones de la perrera, la cual tiene dos chimeneas industriales. Las chimeneas destacan en la fotografía para señalar la probable incineración de los perros sacrificados.

En una mesa está la mujer con la que Lili platicó anteriormente sobre Hagen. La mujer observa a los perros que llegan, les otorga un número y los clasifica. Hagen, su amigo y todos los perros de este lugar pueden ser numerados. No existen como Hagen o Maxi,

sino como un número que los clasifica de acuerdo con su tamaño, color, sexo y raza, como lo hicieron los Nazis en los campos de concentración.

En este lugar, los perros no tienen una identidad si no son de sangre pura, sólo se señala si son pequeños o grandes, como sucede con los humanos que trabajan y se les asigna un número, como en el suceso histórico del Holocausto en el que cada persona era únicamente otra cifra.



Jefa de Control Canino: Esa herida está muy fea. Nadie lo quiere. No sobrevivirá. Sepáralo.

Hagen es revisado por la mujer, quien nota una herida en la pata del perro. Asegura que es una herida muy fea y por ésta nadie querrá a Hagen. Los perros y los humanos son valiosos según sus habilidades o lo que puedan realizar, si pueden o no beneficiar a las personas. Ahora Hagen tiene un defecto, como el vagabundo en su ojo. Es un segregado de la sociedad, mal visto, abandonado y condenado a vivir en la calle o a morir.



La mujer decide separar a Hagen de los perros sanos. El empleado de Control Canino dirige a Hagen hacia otro sitio, por lo que camina con su pata lastimada por un pasillo en el que a ambos lados hay perros en sus jaulas. Hagen entiende que los perros sanos están encerrados y observa a su amigo desde afuera. ¿Entonces, a él hacia dónde lo llevan?



Comienza la *Rapsodia no. 2* de Liszt en una pantalla dentro de una habitación de Control Canino, que transmite *The Cat Concerto*, un cortometraje de animación de Tom y Jerry, ganador del Óscar al mejor cortometraje en 1946. Este corto fue dirigido por William Hanna y Joseph Barbera bajo la supervisión musical de Scott Bradley y animación de Kenneth Muse, Ed Barge y Irven Spence.

Los perros que están esperando la muerte miran esta animación antes de recibir una inyección que los dormirá y los apartará del dolor. Esta canción tiene que ver con el nacionalismo húngaro, directamente relacionado con la melodía de Liszt, con la vida, la muerte y el honor.

Recordemos que el profesor de Lili le pide a la adolescente tocar esta pieza en su funeral, como un motivo de honor al recibir la muerte. Este es un elemento muy importante en la película, ya que es la música la que guía a Hagen hacia la vida, es decir, hacia Lili, pero también hacia la muerte, como en estos momentos. El relato se mueve entre la vida y la muerte, el bien y el mal, el amor y lo terrible. La coexistencia sigue latente.

Sólo Hagen presta atención a *The Cat Concerto* y mira la pantalla con interés. Después de ser entrenado y haber asesinado a otro perro, Hagen ya no es igual, se ha transformado, posee nuevos atributos que le permiten experimentar sentimientos y deseos que un perro normal no tiene. El director enfatiza a los perros como una raza inferior, la cual no puede entender lo que está a punto de sucederle, ni siquiera a través de un dibujo animado, pero Hagen sí lo sabe.

Nuestro Sujeto 2, Hagen, entiende que no es exclusivamente una cuestión de entretenimiento, sino una antesala a la muerte que les espera a todos los que están en esa habitación. Las paredes están forradas de mosaicos blancos, brillantes y pulcros. Es un lugar limpio y la música genera tranquilidad, es un sitio libre del dolor que existe en el exterior, en el mundo real.



Por otra parte, *The Cat Concerto* es una pantalla, una afirmación del engaño al que los perros (por ser seres inferiores) son sometidos, al igual que los humanos. Hay una humanización de animales, justo como sucede con Hagen. El perro observa con mucha atención, ahora es mucho más “humano” que antes. En un plano contrapicado vemos a Hagen mirar hacia arriba, mientras Tom está tocando el piano. La música es representada como un elemento superior, capaz de curar y tranquilizar, como se verá más adelante.



Mujer: Eso no dolió, ¿ves? Eso es todo. No tendrás enemigos adónde vas. Nadie te podrá lastimar. No es mentira, es en serio.

La mujer que está en la habitación de al lado está sacrificando a un perro, y Hagen la mira. La jefa de Control Canino representa a la muerte; habla con el can al que inyecta. En *Hagen y yo*, la muerte es un lugar sin enemigos, en el que nadie puede lastimar ni juzgar a los perros por su raza, por su físico, es un sitio en el que todos son iguales.

Con todo, no es hasta la muerte que los perros y humanos pueden conocer estas condiciones. No es hasta la muerte cuando se encuentra la libertad y la igualdad. Hagen mira a la mujer a través de una rendija y ésta corresponde a su mirada.



Hagen no es un perro como los otros. La mujer lo sabe y decide no sacrificarlo, le da una segunda oportunidad. El perro es llevado con los demás que habitan en la perrera, en donde vivirá en una celda.

La jefa de Control Canino le permitió vivir, pero no ser libre, el can permanecerá ahí hasta que alguien lo adopte. No habrá más peleas clandestinas para él, ni juegos, ni amigos, ni Lili. A través de un plano subjetivo, entramos a una celda y miramos a los perros tras las rejas.



Los hombres de Control Canino llevan de comer a los canes; las raciones son escasas, muy pobres para el tamaño de los perros que se encuentran ahí. Hagen rechaza el alimento.



Mientras tanto, Lili se prepara para su concierto. Como lo mencionó el padre en el inicio, este concierto es importante para Lili, por lo que la presencia de la madre es indispensable, pero ella no estará. Narrativamente, este concierto es mencionado desde el principio de la cinta porque es un punto de acercamiento entre Hagen y Lili.

La adolescente y su padre se preparan para salir. Lili tiene goma de mascar en la boca y su padre no la reprende por ello. Lili se mantiene atrás del padre, vistiéndose para no ser vista, su condición de casi mujer genera en ella un deseo de independencia y privacidad. No obstante, la relación con su padre ha mejorado, el ambiente ya no es hostil y se escuchan mutuamente.

Hay un énfasis en la forma que se viste Lili para su concierto, con una falda, unas calcetas y una blusa. En el *in medias res* del principio del filme, aparece Lili con la falda y los zapatos que su padre está a punto de colocarle.



Padre de Lili: Te ves muy linda. ¿Estás nerviosa?

Lili: Un poco.

Padre de Lili: ¿Por qué?

Lili: Porque me voy a equivocar.

Padre de Lili: No te vas a equivocar. Serás la mejor del concierto.

Ante las palabras de su padre, Lili lo besa. El padre de Lili se ha transformado y ahora representa el apoyo y la confianza que Lili necesita. La madre de Lili está ausente, esa figura importante que la adolescente requiere para crecer no se encuentra en este momento. Lili tampoco tiene a Hagen, pero en su padre ha encontrado el cariño y la protección que no ha tenido antes, que desconocía y que al principio rechazó.



El beso de Lili a su padre se encuadra en contraluz a la ventana de la habitación. La oscuridad ha ido desapareciendo entre ellos. Ya no son dos desconocidos peleando, comienzan a comprenderse.



En el otro escenario, Hagen y el pequeño perro de orejas café están en sus jaulas, separados por una reja. Las personas entran a elegir a un perro, pues es día de adopciones. La jefa de Control Canino acompaña a los visitantes a ver los perros disponibles para

adopción, la mujer les menciona a las personas que también hay canes blancos. El racismo va más allá de los hombres, incluso los perros son preferidos si son blancos, como si el color los hiciera mejores a los otros, a los de color y raza mestiza.



Jefa de Control Canino: ¿Qué pasa?

Visitante: Me mordió

Jefa de Control Canino: ¿Te volviste loco? Se acabó. Éste es el final.

Una de las visitantes al refugio se rezaga y se interesa por Hagen. La chica toma la postura que el expresidiario tenía durante los entrenamientos, por lo que Hagen lo recuerda y la ataca. La chica se asusta y se retira. La jefa de Control Canino se acerca al perro y lo sentencia a la muerte.



Hagen será sacrificado y es separado de los otros perros. Va camino hacia las chimeneas. Comienza un montaje en paralelo, Hagen iniciará su venganza mientras transcurre el concierto:



Está a punto de comenzar el concierto en el que Lili participa, es otra de las pruebas para la que nuestro Sujeto 1 se ha ido preparando desde el inicio del filme. Los asistentes al concierto toman sus lugares. El padre de Lili busca un asiento y mira a su hija Lili, quien lo

saluda y le sonríe a la distancia. Lili lleva el cabello suelto, ha dejado la coleta de niña, es una adolescente en transformación para crecer y ser mujer.



Mientras, a Hagen lo llevan hacia la muerte con los otros perros condenados, que ladran en una jaula. El hombre abre la reja, pero Hagen se resiste a entrar y escapa del hombre que lo somete. Hagen enfrenta al empleado de Control Canino como si éste fuera otro perro y se coloca en posición de ataque. Un plano entero del perro enfatiza su protagonismo y fuerza. Los perros cautivos comienzan a ladrar como si apoyaran a Hagen.

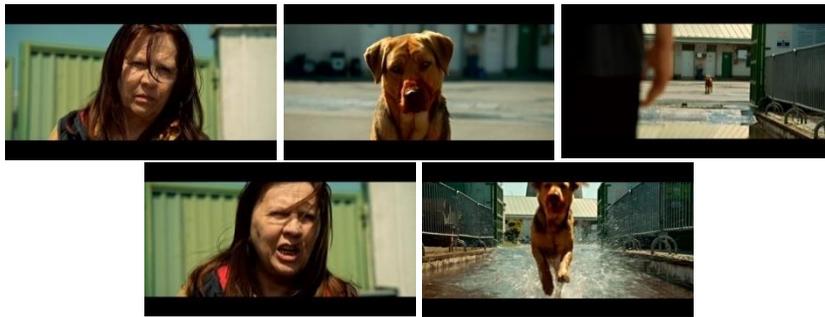


El guardia intenta defenderse, pero Hagen va directo contra él. Nuevamente, sin ocultar la sangre y la violencia, el director Mundruczó muestra cómo el perro arranca un trozo de carne al hombre. Hagen fue entrenado con carne y durante todo el filme éste ha sido un objeto importante, no como alimento, sino como un elemento que encarna violencia, dolor, muerte y odio. Hagen muerde el cuello del hombre, como lo enseño el expresidario a hacerlo con los perros.



Los perros no ladran, pero observan a Hagen con mucha atención, a partir de este momento Hagen es su líder, pues ha obtenido la sabiduría necesaria para guiarlos. Los perros empujan la puerta y logran salir, van detrás de Hagen, lo siguen.

El director quiere enfatizar las diferencias entre los canes y la gran variedad de razas entre ellos, por lo que los elementos en el plano son muchos y mantienen contraste. Aunque los canes son distintos, todos buscan libertad y quieren vivir. Hagen es su guía hacia esos deseos, pero él tiene, además, uno particular: la venganza.



Jefa de Control Canino: No puedes hacer eso, ¿escuchas?

Hagen se encuentra frente a frente con la jefa de control Canino, es un enfrentamiento que recuerda a un duelo del género western. Ambos se observan con cuidado y no dan marcha atrás, primeros planos muestran la actitud de los contrincantes. Hagen la mira, espera una señal para atacar. La mujer mueve la mano, tal como lo hizo el expresidiario, es ahí cuando el can corre y tira a la mujer.

La Jefa de Control Canino es la autoridad en ese lugar y le dice claramente a Hagen que no puede hacer “eso”. Ella es consciente de que Hagen la entiende, de que es diferente a los otros perros, que éste cuenta con atributos propios de los humanos. Una vez le permitió vivir, pero ahora es incapaz de detenerlo.

Después de ser condenado a muerte, Hagen está en contra de los humanos. ¿Por qué un hombre puede decidir su destino? Recordemos que Hagen es una metáfora para representar a un humano explotado y condenado a la segregación por no ser de raza pura.

Es decir, un humano ha decidido la muerte de otro porque éste no acató las reglas, porque rechazó la domesticación que la sociedad le impone.

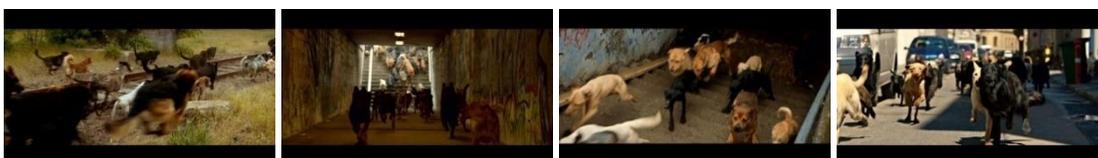
El perro ha pasado por encima de ella, ha caminado sobre la autoridad que regula la vida de los perros callejeros. ¿Entonces quién es la raza superior? Hagen ha derrotado a un humano “autorizado” para decidir la muerte de otros, y ahora dirige a un ejército de perros.



La jauría avanza hacia la mujer, quien permanece en el suelo. Una cámara subjetiva desde su mirada nos muestra cómo los canes saltan por encima de su cuerpo. Cientos de perros han roto el orden que mantenía la tranquilidad en esta ciudad, preocupada por proteger a las razas puras.



En contraste, vemos al profesor de música de Lili dirigir otro orden, el de la música, el de la orquesta. Comienza la *Rapsodia Húngara no. 2*, tal como la ensayaban en el salón de clases. Los asistentes escuchan el concierto que funciona como un anticipo de lo que sucederá más adelante en el filme, es este concierto el inicio de la violencia que se vivirá en la ciudad. El montaje en paralelo continúa.



Los perros corren a través de las vías del tren, y una cámara subjetiva los observa pasar rápidamente, no se detienen. Hagen los lidera y bajan el túnel en el que Lili estuvo

buscándolo. Suben la escalera y continúa el viaje. Los perros están dispuestos a hacer lo que Hagen les pida, ya que ahora él tiene el conocimiento y la experiencia y, en consecuencia, el poder de dirigir.



Los canes siguen corriendo por las calles de la ciudad, no se detienen y pasan por encima de los humanos. Un hombre con un pequeño perro en brazos cae al ser empujado. Hagen y su ejército han tomado a la ciudad y aterrorizan a las personas. Hay en Hagen un deseo de venganza y una rebelión en contra de una raza que se cree superior. Los planos cenitales muestran la cantidad de perros que avanzan sobre las calles, la rapidez con la que corren y el pánico que están causando. El Modo de Representación Postclásico se consolida.



En un túnel, los automovilistas bajan de sus autos y corren. Los perros persiguen y atacan a los humanos. La pregunta sigue en el aire ¿cuál es la raza superior? El túnel enfatiza los tonos rojos y naranjas para mostrar el peligro y la violencia que representan los perros.



El concierto sigue, y Lili y Trixy están sentadas juntas, organizadas como en el salón de clases, de acuerdo con los instrumentos que tocan y las unen, la trompeta. Los perros continúan su viaje por las calles de Budapest. Al parecer, Hagen escucha esos sonidos que tanto le gustan y lo guían hasta Lili. El filme muestra ráfagas de perros desde vistas de pájaro. Alguien superior los mira desde arriba.



Peter: No puedes salir. Tienen rabia.

Lili: Creo que vinieron por mí

Los perros han llegado al concierto y quieren entrar al salón. Los asistentes gritan. Hagen ha guiado a los perros hacia la música, hacia su dueña Lili. La música se extingue y los padres de familia se alarman, estos silencios sirven para acentuar atmósferas y momentos de suspenso.

Detrás de las puertas los cuerpos de los perros se reflejan, pero solo son figuras borrosas, confusas, han llegado dirigidos por la música que Hagen reconoce a la distancia. Los perros no pueden traspasar las puertas que encierran el arte, la cultura, el orden, a aquello que los llevará a dejar de ser bestias. Por esta razón, sus figuras aún no están completas ni definidas.

El padre de Lili observa cómo su hija se aleja del grupo para ir en busca de Hagen. No puede detenerla, tampoco Peter puede. Lili quiere reencontrarse con Hagen. De esta forma completaría su Tarea dentro del Relato.



Hombre: Para allá no, se fueron para allá. ¡Bestias salvajes!
Lili: Tú eres la bestia.

Pero Lili considera a los hombres como bestias, por la crueldad con que maltratan a otros, por su incapacidad de comprender tanto a hombres como a los animales y, en consecuencia, los lastiman. Lo *terrible* no vive sólo en Hagen, también en los humanos. Lo terrible está esperando amor, como en el epígrafe que resume la película. Lili busca a Hagen porque si ella logra encontrarlo será posible alejarlo de lo salvaje, de lo terrible y regresarlo a la civilidad.



Peter ayuda a Lili a ir tras los perros, pues le presta su bicicleta. Recordemos que Lili carecía de este objeto porque se lo robaron al salir de Control Canino y este objeto es indispensable para completar su Tarea.

Lili ata su cabello en una coleta y Peter se disculpa por lo ocurrido en la fiesta, donde abandonó a la chica. La adolescente no guarda rencores y lo disculpa, lo olvida.



Ahora vemos la secuencia con la que inició el filme, el *in medias res* cobra sentido. La adolescente que atravesó el puente es Lili y busca a su perro Hagen, que ahora se ha convertido en el líder de una jauría. La tensión presente en el plano en el que aparece la chica se debe a los canes, al temor que han desatado en las calles. Esta ciudad parece apocalíptica porque los humanos se mantienen en sus casas para no enfrentarse a estas bestias, como ellos las llaman.



En el *in media res*, el espectador no sabía qué sucedía con la chica cuando los perros van tras ella. Ahora el conflicto adquiere sentido, pues a partir de esta secuencia el relato comenzará a resolverse, de hecho, es aquí cuando se cumple una de las funciones básicas del esquema de Propp: Lili cae de su bicicleta y se lastima la rodilla, con lo que sufre una marca que acredita que está cumpliendo con su Tarea, con una acción que nadie más puede cumplir en el relato. De ahí que la chica se vuelva una heroína, así que Lili sube de nuevo a la bicicleta y sigue a los perros.



La noche cubre la ciudad de Budapest y es el momento adecuado para matar. Hagen está cerca del dueño del restaurante, quien come en una mesa afuera de su negocio. Como en todas las escenas en las que aparece el director Mundruczó, el dinero lo acompaña, como representación de la avaricia que el personaje encarna. El restaurantero cuenta los billetes

que saca del bolsillo, provenientes de un enriquecimiento ilícito, resultado del maltrato del hombre por el hombre y hacia los animales.



La sombra de un perro se dibuja en el piso de la calle, Hagen ha llegado como alguien poderoso y esa sombra lo enfatiza, lo hace ver más grande. El dueño del restaurante continúa contando billetes y siente la presencia de alguien, una compañía que lo inquieta.

Hagen se acerca y el dueño del restaurante lo reconoce, se levanta de la silla y le pide que regrese con él, le dice que es un campeón. Anteriormente, el comerciante de perros señaló que Hagen era un perro faldero, que no serviría para pelear, no pudo reconocer en él las cualidades humanas que lo fortalecían en el mundo real.

Hagen y los perros atacan al dueño del restaurante. Hagen comienza a tomar venganza de aquellas personas que lo han lastimado y denigrado. La venganza es un sentimiento meramente humano, los animales no odian ni perdonan, su naturaleza es el instinto.

Los animales atacan, si es necesario, para defenderse, y sus acciones están relacionadas con la supervivencia, es decir, no asesinan por placer, sino, para alimentarse y vivir. Pero en el filme Hagen decide, como lo haría una persona, vengarse de los humanos y asesinarlos, y comienza a guiar a un ejército de perros para alcanzar ese objetivo.

Los atributos humanos aparecen en Hagen paulatinamente, y hasta antes de este punto de giro eran totalmente justificados y apegados a su naturaleza de un perro que busca sobrevivir. A partir de aquí, Hagen es una completa metáfora del comportamiento humano, ya que las personas sí saben lo que es la venganza.



Lili continúa buscando a Hagen en las solitarias calles de la ciudad. Viaja en su bicicleta, el encuadre la mantiene al centro para resaltar su protagonismo. La adolescente mira hacia los lados y hacia atrás, como anteriormente lo hizo. Esta vez ningún perro la persigue. Una cámara fija ve alejarse a Lili en su bicicleta, destaca su soledad.



Policía: ¿Viste algo? Entra. Te llevaremos a casa. No hay nada que temer, unas bestias se soltaron. Los cazaremos antes del amanecer.

La palabra *bestia* vuelve a aparecer para nombrar a los perros. En repetidas ocasiones, la palabra *bestia* ha aparecido en el texto, y cada una de ellas ha referido a los canes. Hay un significado negativo que persigue a los perros de este filme, los relaciona con lo *terrible*, especialmente a Hagen.

Lili llega al restaurante, está siguiendo la ruta de Hagen. Los cristales están manchados de sangre. Hagen y la jauría han estado ahí y han asesinado al dueño. A través del cristal cubierto de sangre, Lili observa el cuerpo del hombre. La sangre y el asesinato son signos del Modo de Representación Postclásico, el espectáculo de horror no tiene límite, y el espectador debe ver todo.

La sangre sobre el rostro de Lili es una señal de lo que tendrá que enfrentar al buscar a Hagen. En ese momento se escuchan sirenas de patrullas. La adolescente sabe que los perros tienen que ver con el asesinato del hombre, pero lo negará a la policía.



*Lili: ¿Los van a matar?
Policía: Claro, sí. Entra al auto.*

Lili se preocupa cuando escucha que cazarán a los perros, entonces accede a subir a la patrulla para obtener información, es así como escucha en el radio del vehículo que los perros fueron vistos cerca del mercado central. Hagen visitará a alguien con quien ya se ha reunido antes, el comerciante de la carnicería. La adolescente baja por el otro lado del auto y se va en su bicicleta.



Un plano encuadra a la carne, la cual parece tener la forma de un torso y cabeza humana. La carne aparece de nuevo. Este elemento ha estado presente durante todo el filme. Ésta puede ser una señal de peligro ante lo que se aproxima, y al mismo tiempo, habla metafóricamente del humano convertido en carne para vender.

Hagen encabeza una rebelión que coloca a los hombres en una posición inferior. Ya no son las reses quienes están exhibidas en los refrigeradores, sino los humanos.



Lili llega al mercado en busca de Hagen. Al igual que su perro, Lili visita este lugar para enfrentar sangre y muerte. La adolescente encuentra el cuerpo de un hombre en el piso, está muerto. Se trata del carnicero con el que se enfrentó Hagen, aquel que quiso asesinarlo, pero no pudo, pues Hagen recibió ayuda del pequeño perro blanco.

Lili mira al hombre tendido en el piso, muerto, y no soporta el olor, el asco y la repulsión. Para la adolescente, la escena es inesperada y vomita. Hagen ya ha visto la muerte, ha crecido y lleva ventaja a Lili en madurez.

Los elementos siniestros van en aumento en el filme: primero Hagen encontró a un perro muerto, luego observó detenidamente al can que asesinó durante su pelea, después mató al dueño del restaurante. Lili sólo vio a través el cristal la sangre del vendedor de perros, ya que la policía no le permitió acercarse más. Ahora, sin barreras, Lili está frente a la muerte y el espectador puede ver desde sus ojos, provocando que la pulsión visual se desate.



Lili: ¡Papá!

Padre de Lili: Dios mío, Lili, ¿dónde estás?

Lili: Papá, hay sangre por todos lados.

Padre de Lili: ¿Dónde estás? Te iré a buscar.

Lili: No quisieron la carne, los matarán en la mañana. Debo encontrar a Hagen.

Padre de Lili: ¡Hay toque de queda! ¿Dónde estás? ¡Contesta!

Un celular suena en el bolsillo del hombre muerto, Lili lo toma, cancela la llamada y se comunica con su padre. Para Lili, ahora su padre es su apoyo, la primera persona en la que piensa si las cosas van mal. Empero, Lili quiere recuperar a Hagen.

La adolescente comenta a su padre que los perros no quisieron la carne y que asesinarán a las personas. Los perros no quisieron la carne porque el objetivo no es alimentarse, sino asesinar. Actúan como un ejército y tienen un líder, Hagen, quien de pronto se ha convertido en un Destinador Siniestro para los otros canes. Su instinto animal

de supervivencia cambió al deseo de venganza hacia aquellos que lo perjudicaron. Lili cuelga a su padre, no le dice en dónde está.



Lili camina por la carnicería y encuentra al amigo de Hagen escondido y solo. No ladra a Lili ni se asusta. El amigo de Hagen lleva un lazo en su cuello, es probable que también haya sido capturado por el vagabundo o algún otro hombre, que haya sido vendido y maltratado.

A pesar de ser un perro pequeño, parece mayor y sabio. Por eso ayudó a Hagen y lo mantuvo lejos del peligro. Ahora está solo y alejado de los perros asesinos. No desea matar como Hagen, prefiere la vida y el amor; dejó de ser *terrible*.



El túnel anaranjado es transitado otra vez por los perros. El anaranjado representa su presencia, el peligro. Hagen los lidera, pero del otro lado el camino está cerrado. La policía les cierra el paso. La barbarie que representa Hagen se enfrenta con el orden de la ciudad, la ley que recae en la autoridad policiaca. El túnel encuadra a la policía y a los perros, y crea una sensación de vacío.

Los policías bajan de las patrullas y comienzan a disparar. Algunos perros caen, pero Hagen se mantiene en pie y al darse cuenta del ataque, hace retroceder a su ejército. Los

planos contienen los cuerpos de los perros muertos, sumidos en el anaranjado del túnel. El resto se marcha.

Hagen cuidó de su ejército e hizo retroceder a los perros para que no murieran, sus cualidades humanas han evolucionado mucho más. Una vez que el perro fue consciente de haber asesinado, también comprendió el poder que su raciocinio le concedía, y que no desaprovechará para llevar a cabo su venganza.



A través del canal de noticias, el expresidiario se entera de que los perros del refugio han escapado y han tomado la ciudad, y que se comportan como un ejército organizado. El expresidiario abre la puerta de su casa para salir al baño, cruza las rejas que lo protegen y se encuentra paranoico, incluso estando en su casa.

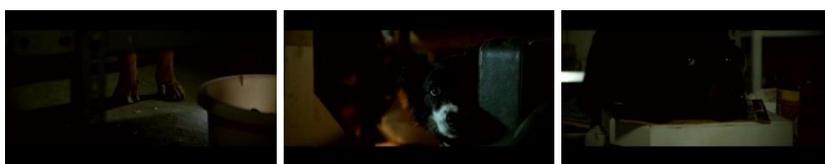
Los perros aprovechan que la puerta está abierta para entrar a la casa del expresidiario, quien una vez que sale del baño, regresa a casa y se encierra. Él mismo coopera para quedar atrapado con los perros que han llegado por él. Los canes son inteligentes.

Como en *Los Pájaros*, los animales dejan de ser únicamente animales para convertirse en una comunidad lista para atacar a los humanos. En el filme *Los pájaros* están molestos debido al desinterés de los humanos en su libertad, ya que los domesticar y los comen. A pesar de ser seres pacíficos, no pueden soportar cómo los humanos se aprovechan de ellos y atacan a una ciudad a la que llegan dos pájaros domésticos, hay indignación ante ello.

No obstante, el espectador nunca puede entablar una identificación y empatía real con los pájaros porque éste nunca ve el mundo desde sus ojos. El director Alfred Hitchcock utiliza los diálogos de los personajes para hablar de las injusticias que viven las aves, pero

los ejemplares no transmiten su temor, no hay planos subjetivos a partir de sus posiciones, y no se observa un maltrato directo de humanos a pájaros. Por el contrario, en *Hagen y yo* sí sucede la identificación con los animales, gracias a las estrategias narrativas del Modo de Representación Postclásico.

Hay similitudes entre *Los Pájaros* y *Hagen y yo*, pero el Relato de Hitchcock no da tregua, y finaliza con la presencia de los pájaros como dueños del mundo, ni un rincón está a salvo de ellos. En *Hagen y yo*, sucederá algo distinto.



Los perros acechan al expresidiario, los cuerpos de los perros no aparecen completamente ni están a la vista, pero muchos están esperando, pues su ataque está planeado. El hombre prende la luz y entonces los perros se colocan en posición de ataque. El expresidiario sólo tiene una navaja a la mano, una herramienta inútil para la embestida que le espera.

Los perros se abalanzan sobre él, lo tiran al piso y no lo sueltan. El ser humano que creó al nuevo Hagen recibe una muerte violenta, a manos de perros, que fueran sólo mercancía para él.



Hagen aparece de nuevo, como con el dueño del restaurante, algo avanza sobre el plano, es un Hagen transformado y lleno de maldad, una sombra oscura. La figura de Hagen se hace más obvia gracias a la luz del corredor. El perro avanza hacia nosotros (la cámara) y comienza a iluminarse ligeramente, únicamente para mostrar su mandíbula apretada. Hagen ha llegado a vengarse de quien lo entrenó para matar, de un humano que lo utilizó.

El expresidiario lo ve desde abajo, el plano contrapicado enfatiza el poder y la posición superior de Hagen frente al expresidiario. Este hombre, desde su postura de Destinatario, logró sacar lo peor del can para su beneficio, que ahora se vuelca en su contra.



El pequeño amigo de Hagen y Lili caminan sobre una calle, la noche sigue. El pequeño perro de orejas café guía a Lili hacia Hagen. Aunque el pequeño perro no participa en la emancipación que dirige Hagen, sabe en dónde encontrarlo, por ello, es un perro sabio. Pero en la calle oscura avanza la camioneta de Control Canino, y aunque Lili y el pequeño perro quieren llegar a Hagen, Control Canino lo impide.

Lili grita al pequeño perro que se detenga, pues va directo a la muerte. Pero el pequeño continúa su camino por la calle. Los hombres de Control Canino le disparan sin más, aun cuando Lili les pide no hacerlo. El perro aúlla y se retuerce de dolor, Lili ya no tiene quién la guíe.

En esta escena, el filme emite un juicio de valor sobre el tema de la justicia. Este perro era bondadoso, no hizo nada malo e incluso así ha sido asesinado. Un humano ha decidido que no debe vivir porque otros perros, como él, son peligrosos asesinos. El cuestionamiento, que durante toda la película realiza Mundruczó, tiene que ver con la justicia, el respeto y los derechos, tanto de animales como de humanos.

¿Hagen tiene derecho de matar al expresidiario y al comerciante? Ellos lo rechazaron y lastimaron. ¿Merecía morir el perro que ayudaba a Lili? Los juicios de valor dividen y contraponen la historia del relato, acerca de lo que está bien o mal. La coexistencia de modos de representación no está sólo en la estructura, también en la historia.

El asesinato de este pequeño perro funciona para mostrar lo *terrible* que habita en los hombres, pues refuerza la idea del maltrato hacia los animales que realizan los humanos.

Por otra parte, Mundruczó cuestiona al espectador sobre si la venganza de Hagen es justificada, si Hagen tiene el derecho de asesinar al dueño del restaurante, ya que éste se benefició vendiéndolo. ¿Cuándo puede justificarse y perdonarse el asesinato? ¿Asesinar es la respuesta justa de Hagen ante la humillación y el maltrato?



Mientras tanto, la vecina del edificio en el que vive Lili con su padre busca al profesor. Hasta ahí llega Hagen y su ejército con la finalidad de vengarse del padre, ¿por qué? Porque el padre de Lili no quiere a los perros callejeros, son un obstáculo entre él y su hija. El padre de Lili no está en casa, pero sí la vecina, otro humano que odia a los perros, y mucho más a los mestizos. Hagen se vengará de todas las personas que lo segregaron y maltrataron.



La policía está esperando en una calle a los perros, pero Hagen aparece detrás de ellos, lo que los hace cambiar de ubicación para defenderse. La guerra, los métodos y estrategias están presentes en *Hagen y yo*, porque Hagen no es un perro normal, no es un animal fácil de cazar, es inteligente, razona y es capaz de tender planes y tramas contra quienes ahora en la narración son sus iguales, los humanos.

Hagen les tiende una trampa y se marcha mientras los perros vienen en sentido contrario para atacar a los policías. Los perros vuelven a vencer a los policías y pasan corriendo sobre ellos, su trinchera es insuficiente para derrotarlos.



Lili llega al edificio de la casa de su padre que se encuentra en oscuridad. Introduce la clave para abrir la puerta y entra. Las escaleras están llenas de sangre, hay huellas que han dejado los perros. Lili se dirige a la puerta de su hogar.

En la pared de la entrada hay una foto de ella con su padre. Las cosas han cambiado y ahora Lili mantiene una relación no sólo parental, sino, afectiva con su padre. Ambos se quieren y se cuidan, esto ha sucedido una vez que Hagen ya no está.

La adolescente llama a su padre, el departamento está abierto y muy desordenado. Hay sangre en la habitación y Lili sigue llamando a su papá, no recibe respuesta. La atmósfera de la escena genera tensión y peligro, pues la falta de luz es una señal de que algo va mal.

En las tinieblas, Lili llega al baño y encuentra a la vecina muerta, llena de sangre. Los perros la han asesinado, otro de los personajes, que señaló a Hagen como callejero, muere. La vecina llamó a Control Canino para que se lo llevaran, por eso el animal se vengó de ella.



Lili grita, otra vez ha estado frente a la muerte, sola. La presión es mucha y necesita agua, se lava la cara. Una luz insignificante toca a Lili, quien aprieta fuerte sus manos. Lili tiene miedo y no sabe qué hacer. Camina de un lado a otro de la pequeña cocina, está

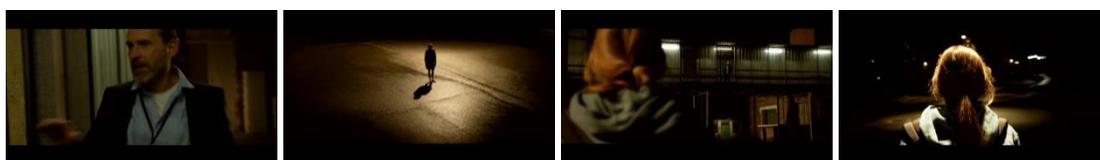
desesperada porque no ha encontrado en casa lo que deseaba, no está su padre, la figura de amor y autoridad que en estos momentos necesita.

La chica observa que están colgadas las llaves de su padre, pero no el gafete del trabajo. Esta escena muestra al personaje alterado, pues es el momento en el que Lili tomará una decisión muy importante, y con ella, completará su Tarea, y así habrá un desenlace, necesario para el relato en el Modo de Representación Postclásico, para el Relato.



Lili: ¡Papá!

Lili deduce que su padre se encuentra en el trabajo y va a buscarlo. Está en el matadero, un sitio en el que se sacrifican animales para el consumo humano. Aquí, el padre de Lili certifica que la carne sea óptima para comerse. Por sus funciones, se trata de un espacio hostil y ahora se vuelve muy significativo, justo cuando se acerca el clímax de la obra.



Padre de Lili: ¡Lili! Por fin, ¿en dónde estabas?

Lili: Estaba buscando a Hagen, tú también estás en peligro.

Padre de Lili: Te abriré la puerta, vamos, rápido.

La adolescente lleva puestos unos tenis, la sudadera azul que ha usado todo el filme, y una mochila en la que carga su trompeta. Lili sigue siendo una niña y ahora busca a su padre, sabe que él está en peligro. Hagen y los perros ya visitaron su casa, no lo encontraron, pero sí a la vecina, que ahora está muerta.



En ese momento llega Hagen, quien entra por un lado de la reja. El padre lo ve desde arriba, pero es tarde, el perro ya ha entrado al matadero y ladra para llamar a los otros canes. Hagen ha encontrado a Lili y a su padre, y dirige a su ejército para continuar su venganza.



Padre de Lili: Debo entrar al matadero. Mi tarjeta no funciona.

El padre de Lili despierta a uno de sus empleados, pues desea entrar al matadero. Este lugar es peligroso tanto para ellos como para los perros. Es en el matadero donde se sacrifican animales, pero en ese momento, los humanos son los vulnerables, son los que serán sacrificados.



Lili: Hagen, ¿qué has hecho?

Hagen camina desde la oscuridad, la maldad lo ha cubierto; Lili escucha su ladrido. La adolescente está frente a Hagen, desconcertada. Hagen ya no es Hagen, en este momento podría ser Max, como lo llama el expresidiario. El perro parece desconocer a Lili debido a su deseo de venganza en contra los humanos. Principalmente, desea asesinar a quienes le hicieron daño. El can avanza lentamente hacia Lili, la chica retrocede, no confía.

La mirada de la chica transmite terror, está viendo a su antes amoroso perro, transformado en un animal salvaje y despiadado. Estar lejos de ella convirtió a Hagen en un can diferente, dejó de ser un animal de casa y compañía, para transfigurarse en un asesino.



Lili: Hagen, buen chico. ¡Ve por él!

El perro avanza más rápido, casi corre hacia Lili. La chica intenta detenerlo con un juego. Ella le lanza una vara que él debería de traer, pero Hagen no entra en el juego y como respuesta, ladra para llamar a su ejército.

La adolescente utiliza estrategias que antes funcionaban con su perro, con el Hagen domesticado. Lili tiene que entender que ya es un perro distinto, este juego no lo divierte ni tranquiliza.



Lili corre, Hagen y los perros la siguen. Un plano muestra la cantidad de perros que persiguen a la chica. Hagen no reconoce a Lili y está dispuesto a atacarla. Mientras, el padre de la adolescente entra al matadero por un tanque, pero queda atrapado en la habitación porque su tarjeta no funciona correctamente. Con esta escena, el miedo por un posible asesinato de Lili aumenta, pues no hay persona que pueda salvarla de los perros.



Lili: ¡Papá!

La adolescente llama a su padre, que ahora se encuentra atrapado en el matadero. Los perros se han alineado frente a Lili, sólo esperan una orden de Hagen para atacar. La

chica llora y el perro enseña sus dientes, no recuerda nada de su antigua dueña, su deseo es asesinarla.



Lili: Hagen, ¿qué estás haciendo? Cálmate. Hagen, soy yo...

Con primeros planos, vemos cómo la chica le habla al perro, pero éste no la reconoce, continúa dispuesto a atacar. El padre de Lili aparece con un tanque de gas, un arma que usará en contra de los perros. El fuego es amenazante y Hagen ha reparado en él.

El padre de Lili no entiende la relación que su hija mantiene con el perro, ni comprende la importancia que tiene para ella, y ahora, nuevamente, está actuando en contra del can. Una vez ya lo abandonó y ahora está preparado para asesinarlo.



Lili: Papá, no lo hagas. Papá, detente. ¡Suficiente, todos ustedes!

Hagen encarna la violencia, la muerte, pero también el padre de Lili, quien pretende combatir la violencia con más dolor y sufrimiento, con fuego. La chica se dirige hacia ambos y declara un alto.

Clímax



La adolescente saca su trompeta (objeto mágico) y entona la *Rapsodia húngara no. 2* de Liszt (música diegética). Los perros escuchan la música y terminan con sus ladridos, el padre de la adolescente apaga el fuego, Hagen reconoce esos sonidos y se relaja. Al igual que sucedió en el baño de la casa del padre de Lili, el perro se calma ante la interpretación de Lili, la cual está llena de emoción, pues la chica se encuentra amenazada por lo salvaje, la barbarie, lo *terrible*.



La música de Liszt, compositor austrohúngaro, apacigua el deseo de venganza de Hagen. Este es el momento más emotivo del filme, pues completa y conecta toda la información que ha sido vertida en la película.

Al enfrentarse Lili a Hagen, la adolescente crece, se convierte en mujer, ha alcanzado la madurez para entender la violencia de Hagen, y descubrir en él a un animal *terrible* que necesita amor. Lili ya se ha convertido en la Heroína del relato, ya es diferente, ha adquirido conocimiento y saber. Los actos del Héroe son justos, necesarios y verdaderos.

Lili toca la trompeta, se dirige a los perros, pero también a su padre. Canes y humanos tienen que detenerse y escuchar la música para reconocerse como seres que pueden convivir, sin un motivo para pelear. Hagen se sienta, regresa a ser sólo un perro, mira el cielo, hacia esa música superior que lo libera del odio y la violencia. El perro comienza a ladrar, como si acompañara a las notas con sus ladridos.



Los otros perros comienzan a imitar a Hagen, están tranquilos y sólo escuchan la trompeta de Lili. Se observa a los canes sentarse poco a poco, a través de primeros planos, el director enfatiza de nuevo sus diferencias. Todos son perros de diferentes razas, que han sido segregados, algunos de media casta, sin sangre pura que les otorgue un valor en esta ciudad.

A través de la música es posible tranquilizar a los perros, pero lo que quiere decir Mundruczó va más allá. La música representa a la cultura y al arte, y mediante estos elementos se puede alejar de la barbarie no sólo a estos perros asesinos, es la forma de salvar a los hombres del caos, de la crueldad, del salvajismo que existe en sus corazones.

La pluralidad de razas que se observa en la escena es una metáfora de los hombres con distintos orígenes, creencias, lenguas, costumbres, entre otros. Esto le da un carácter universal al tema del filme, pues los perros son sólo la representación de los humanos viviendo rodeados de caos, violencia, discriminación, incompreensión y sin oportunidad de recibir amor.

Acto 3: Resolución

Hagen y los perros se acuestan, como si hicieran una reverencia a lo que escuchan. No es a Lili a quien atienden, ya que la chica necesitó tocar su trompeta para que los animales se calmaran. A través de la música, Hagen y Lili se pueden encontrar de nuevo, y Hagen, poseedor de lo *terrible*, puede encontrar una liberación a sus miedos, a sus sentimientos negativos, para regresar a ser sólo un can. El amor está en la música y en Lili, una humana que creyó en Hagen.



Lili se acuesta en frente de Hagen, ahora están al mismo nivel animales y humanos. Para Lili también es una liberación. Con primeros planos, ambos personajes se observan, hay silencio y calma.



*Empleado: Llamo a la policía.
Padre de Lili: Dales más tiempo.*

El padre de Lili pide al empleado más tiempo antes de llamar a la policía. El padre se reúne con Lili, se acuesta a su lado. La música también lo transforma y ahora es capaz de comprender no sólo a su hija, sino también a Hagen. Un plano panorámico muestra a los perros acomodados en el patio del matadero, Lili y su padre permanecen acostados frente a los animales.



Está a punto de amanecer en Budapest, fue una noche de caos y descontrol en la ciudad, pues la emancipación de los perros causó terror entre los habitantes. Después de la Rapsodia de Liszt el ambiente se ha tranquilizado.

Con este plano, el filme llega a su fin, y en contraste con plano de inicio, sus líneas son menos amenazantes y carentes de anarquía. Este espacio recuerda a la forma de un vientre materno, elaborado con trazos suaves y redondeados, que protege a hombres y a los animales de la hostilidad de la noche, de la ciudad, de la violencia que acecha.

Es hasta este final, al llegar a la resolución de *Hagen y yo*, cuando el relato clásico regresa y toma vital importancia. El filme necesita un fin y sólo puede obtenerlo con la esperanza y el optimismo del sistema de representación clásico, mediante este vientre materno de protección y un amanecer que indica un nuevo día, un comienzo, otra oportunidad.

En este final feliz de *Hagen y yo*, Lili se encuentra con su Objeto de Deseo, Hagen. El perro cumple con su tarea siniestra y es capaz de reencontrarse con su dueña gracias a la música. De esta forma, los Sujetos cumplen sus tareas y así concluyen sus estructuras narrativas.

Es en la resolución del conflicto cuando el eje de Lili se cruza con el de Hagen, es la chica quien se convierte en Heroína, se enfrenta al perro, está en peligro de muerte, y se encarga de traer a Hagen hacia la luz, hacia la civilidad y de esta manera, se transforma. Lili madura, deja de ser una niña después de esta experiencia, alcanza a comprender a Hagen y a su padre, y abre la puerta a una convivencia entre hombres y animales.

La música ha sido el puente para unir lo *terrible* y el amor, convertir a la barbarie en las princesas de las que habla Rilke y que Mundruczó retoma en su epígrafe. Hagen tuvo que enfrentarse a la muerte y a la violencia, cumplir con su Tarea Negra y caminar hacia Lili. Lili sólo termina de crecer ante el encuentro con su perro, al que reconoce como un asesino, pero busca dentro de él el vínculo que los unió en el pasado.

Los modos de representación han ayudado al filme a plasmar la lucha entre el bien y el mal, con base en una historia que sugiere al espectador una reflexión sobre la justicia, el maltrato animal, la explotación y el racismo. Al mismo tiempo, la narrativa tuvo que desarrollarse en un relato con dos Sujetos, y cada Sujeto ha tenido una Tarea que cumplir.

Sus historias no podían terminar ni concretarse hasta unirse en un punto específico, en el que Lili creciera y completara su Tarea. Hagen lo logró antes, aprendió a asesinar, se convirtió en un perro de pelea y obtuvo atributos humanos, alcanzó su Tarea Siniestra, y con ello, se consolidó el Modo de Representación Postclásico.

No obstante, el relato no terminó hasta que Lili se transformó en Heroína. Durante el filme vivió el trayecto del relato, un proceso de maduración como Sujeto, que requirió el alejamiento de su madre, la prohibición de su padre y su rebelión ante ésta. Con el acto de enfrentarse a Hagen y calmar su venganza, completó su Tarea, pues creció. Así, se completó el Modo de Representación Clásico que recayó en Lili desde el inicio del filme.

Ambos Modos de Representación (Clásico y Postclásico) cohesionaron armónicamente la estructura narrativa para evitar escribir dos relatos por separado. El paralelismo funciona para mantenerlos unidos y construir una trama necesaria que, en determinado momento, une a los Sujetos para que se ayuden mutuamente a concretar sus Tareas, y así el relato pueda terminar.

CONCLUSIONES

El análisis del filme *Hagen y yo* tuvo la finalidad de encontrar dos Modos de Representación, el Clásico y el Postclásico, en el mismo relato. Si bien, una película debe caer en una u otra categoría, en *Hagen y yo* encontramos ambos modos. Es necesario señalar que están juntos, pero no como una mezcla desordenada, sino en un proceso de etapas. Es decir, *Hagen y yo* comienza con un Modo de Representación Clásico y se convierte en un Postclásico y hacia el final regresa al Clásico para finalizar el relato.

Hagen y yo es un relato clásico porque se configura como un relato simbólico, está estructurado con la articulación del eje de la donación y el eje de la carencia. Una de las características principales de estos relatos es la presencia del Héroe, que es quien llevará a cabo el acto simbólico que dará sentido a toda la historia. En *Hagen y yo*, la heroína es Lili y su acto se consolida cuando es capaz de tocar su trompeta para regresar a Hagen a la civilización y alejarlo de la barbarie. Hay un eje de la donación para Lili y Hagen tiene su propia carencia.

Eje de la carencia Lili:

- Sujeto: Lili
- Objeto: Hagen
- Obstáculo (oponente): Padre de Lili

Eje de la donación Lili:

- Destinador: Padre de Lili
- Tarea: Madurar/crecer
- Destinatario: Lili
- Objeto: Hagen

Eje de la carencia Hagen:

- Sujeto: Hagen
- Objeto: Lili
- Obstáculo (oponente): Padre de Lili

Eje de la donación Hagen:

- Destinador: Expresidiario
- Tarea: Asesinar
- Destinatario: Hagen
- Objeto: Venganza

El cine clásico americano evadió el realismo y los elementos psicológicos, es lo inverosímil aquello que fortalece sus relatos. En *Hagen y yo*, no dudamos de que Lili sea capaz de comunicarse con su perro y entender a los canes, ni que pueda tocar su trompeta y con una melodía evitar que Hagen la asesine. El relato está respaldado por el acto heroico de la chica, ella salva a la humanidad de la rebelión de los perros. Lili cumple la tarea de crecer y madurar, y solo alcanza esta meta cuando detiene a Hagen y a los perros.

Recordemos que la cámara del cine clásico tiene una posición tercera, la cual vemos presente durante *Hagen y yo* cuando la atención recae en la chica. Este punto de vista otorga al relato sentido, pues evita la ambigüedad y enuncia la verdad del acto de Lili. Una vez que Hagen toma protagonismo entramos en el relato postclásico, en este la cámara cambia a una ubicación subjetiva, nosotros nos convertimos en Hagen y vivimos lo que él.

En *Hagen y yo* como en los relatos clásicos es necesario un final, no hay finales abiertos, el espectador no tiene que cerrar con suposiciones el relato, el final es feliz o triste, siempre indispensable. En esta película el final es feliz, pues Lili no solo se salva a sí misma o a su papá, también salva a la humanidad, su atribución es evitar que los perros asesinen a los humanos. Su acto es épico.

En el relato clásico, el Héroe es guiado por sus motivaciones, es Héroe porque hace lo justo en el momento justo. Lili toca su trompeta en el momento oportuno y es la única que cree en la bondad de los perros, en la empatía, en la armonía entre hombres y animales. Es ella quien trata con piedad y cariño a Hagen, todos los demás rechazan al perro, y estas diferencias con los otros personajes la perfilan durante el relato como la heroína.

En *Hagen y yo* vivimos una experiencia emocional que va más allá de nuestro control. Sabemos que es ficción, pero nuestros sentimientos son descontrolados e inconscientes, tal como sucede en los relatos clásicos. Más allá de los juicios de valor propuestos por el director Mundruczó y el contenido ético y moral del filme, no podemos dejar de mirar la película y esperamos el ansiado final feliz.

Pero *Hagen y yo*, al mismo tiempo, también es un relato postclásico, y lo que busca es que el espectador se identifique y experimente una descarga emocional intensa. Estos relatos son muy potentes emocionalmente, pues colocan al espectador dentro de los personajes con la posición subjetiva de la cámara, están esencialmente diseñados para llevar al que mira a la pulsión escópica.

Somos Hagen cuando lo maltratan y entrenan, cuando pelea y asesina a otros perros, cuando busca venganza y desea matar a los humanos. Es un relato que nos lleva al paroxismo y por eso puede ser considerado postclásico. Otra característica de estos relatos es que en ellos no existen los límites, se permite ver al espectador todo lo que el Sujeto ve y más allá, se trata de ver desde sus ojos, compartir su mirada y su experiencia.

En estos relatos suele ser más importante el eje de la donación que el eje de la carencia. En *Hagen y yo*, observamos a un Hagen con una Tarea determinante: asesinar. Su deseo, dentro del eje de la carencia podría guiar sus actos, pero no es así, es la venganza, es su Tarea Siniestra lo que lo mueve.

En las películas postclásicas no hay héroe del cual esperar un acto simbólico, pero sí hay un destinatario capaz de realizar una tarea siniestra, rodeado de maldad y violencia. El acto no es simbólico, es pulsional, está cargado de emoción y no se enmarca en ninguna ley. Hagen se convierte en un psicópata, sus actos están guiados por el mero deseo de la venganza, no podría transformarse en un héroe ni caber en un relato clásico.

En los relatos postclásicos las puertas son símbolos de horror, lo que está detrás de ellas detona las emociones del espectador. Lo vemos en *Hagen y yo* cuando Lili va a casa de su padre en la noche, al cruzar la puerta encuentra sangre, violencia y a la vecina asesinada.

La cámara del relato postclásico se ubica en los ojos del psicópata, de Hagen, y en ocasiones de su víctima, por ejemplo, en la mirada del expresidiario. La cámara va de uno a otro de estos personajes porque el objetivo de este Modo de Representación es que el espectador viva una experiencia lo más real posible.

Un elemento fundamental que surge en *Hagen y yo* refiere directamente a la necesidad de volver al Modo de Representación Clásico para concluir un relato. Aunque *Hagen y yo* se inclina al postclásico a partir de la mitad del relato, no se permite terminar con las características de este Modo, y en cambio retoma el Clásico para finalizar.

Así, estamos ante una deconstrucción del relato cada vez más compleja en el cine, ya que, al innovar y expresar una visión única, el autor hace que nos enfrentemos a nuevas formas de contar los relatos, pero al mismo tiempo ante modos recurrentes, como en este caso el Modo de Representación Clásico, que se convierte en necesario para terminar *Hagen y yo*.

La sinopsis establece una trama, pero los temas que *Hagen y yo* aborda durante el filme poseen mucha más riqueza que la mera relación entre una niña y su perro. *Hagen y yo* habla de racismo; de una adolescente que tiene que crecer, aunque no lo quiera; de la pérdida y ausencia de seres queridos; de un mundo en el que no existe la piedad ni la consideración para la otredad.

Asimismo, a nivel político y social, *Hagen y yo* critica a la sociedad contemporánea, a sus normas elaboradas en desventaja de las minorías, y presenta la metáfora de un ser humano desamparado en el mundo, bajo el poder de las “razas superiores”.

Kornél Mundruczó señaló en una entrevista que sus “historias se ven como la realidad, pero son cuentos.”⁷⁰ Sin proponérselo, sus cuentos se desbordan para convertirse en relatos complejos y profundos sobre la sociedad y los sentimientos humanos, en ocasiones no encajan en un final feliz ni se dirigen a niños.

Hagen y yo es un ejercicio en el que muchos temas se mezclan para conformar un elaborado mapa de la condición humana en el mundo actual. Cuando *Hagen y yo* se estrenó, recibió muchos comentarios de la crítica, y los medios de comunicación otorgaron sus reflectores a esta cinta debido a la aparición de perros actores, en medio de una cinta cargada de violencia y maltrato animal.

Es importante señalar que ninguno de los animales fue lastimado durante la filmación, y que después de esta, cada uno de los perros fue dado en adopción. Un elemento para destacar es que, en películas como esta, son los actores humanos quienes se adaptan a trabajar con animales y no en sentido inverso.

En *Hagen y yo* no existe la animación o los efectos especiales, pues ni los perros que aparecen hablan ni vuelan ni tienen súper poderes y, pese a ello, parece que piensan y sienten tanto o más que los seres humanos. El espectador acepta el relato y comprende que Hagen puede ser un perro que razona gracias al Modo de Representación Clásico, en donde no hay necesidad de verosimilitud. Sin este Modo, el relato no funcionaría.

En *Hagen y yo* tenemos un modo postclásico, considerando su año de estreno y las características antes señaladas. El Modo Clásico y el Modo Postclásico se interceptan hasta el desenlace del relato, cuando el Modo Postclásico no funciona para concluir *Hagen y yo* de la manera esperanzadora en que lo hace. Quizá, dentro del Modo Postclásico, Hagen y su ejército matarían a Lili y a su padre, y exterminarían a los humanos para gobernar el mundo.

⁷⁰ Flores, “Kornél Mundruczó”.

Esta investigación podría abrir caminos hacia otros estudios sobre películas que también estén integradas por ambos Modos, y entonces a partir de ahí, quizá afirmar la existencia de un cuarto modo de representación con características propias.

FUENTES DE INFORMACIÓN Y CONSULTA

Bibliografía

1. Arias Carrión, R. *El cine como espejo social: ejercicios de análisis cinematográfico relacionado con las ciencias sociales*. Madrid: Talasa Ediciones, 2008.
2. Ambròs, Alba y Ramón Breu. *Cine y educación: El cine en el aula de primaria y secundaria*. España: Grao. 2007.
3. Báez Marcelo. *El Gabinete del doctor Cineman*. Ecuador: Libresa, 2006.
4. Bellour, Raymond. *Entre imágenes: foto, cine, video*. Buenos Aires: Colihue, 2009.
5. Bembibre Cecilia, Noemí Cámara. *Vamos al cine*. España: Cambridge-Edinumen, 2014.
6. Block, Bruce. *Narrativa visual*. España: Omega, 2008.
7. Bordwell, David y Kristin Thompson. *Arte cinematográfico*. México: McGraw-Hill, 2003.
8. Brisset, Demetrio. *Análisis fílmico y audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC, 2011.
9. Buckland, Warren. *The Cognitive Semiotics of Film*. USA: Cambridge, 2000.
10. Casas, Quim. *Análisis y crítica audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC, 2006.
11. Casetti, Francesco. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 2007.
12. Elsaesser, Thomas & Malte Hagener. *Film Theory. An Introduction through the Senses*. New York: Routledge, 2010.
13. Escudero, Carmen. *Didáctica de la Lengua y la Literatura*. Murcia: Universidad de Murcia, 1994.
14. García, Francisco y Mario Rajas. *Narrativas audiovisuales: el relato*. Madrid: Icono 14. 2011.
15. García, Francisco y Mario Rajas. *La era de las convergencias narrativas*. España: Icono14 editorial, 2011.
16. Gómez, Juan P. *El cine: Una guía de iniciación*. España: Universidad de Murcia, 2002.
17. Gómez Fröde, Carina. *50 películas para la enseñanza-aprendizaje de la Teoría General del Proceso*. México: Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM. 2014

18. Gómez Tarín, Francisco Javier. *El análisis del texto fílmico*. Castellón: Beira Interior, 2006.
19. González Requena, J. *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. España: Ediciones Castilla, Valladolid, 2006.
20. González Requena, J. *El Análisis cinematográfico: teoría y práctica del análisis de la secuencia*. Madrid: Complutense, 1995.
21. González Requena, Jesús. *La fotografía, el cine, lo siniestro*. Archivos de la Filmoteca n. 8 (1991): 6-13.
22. Gubern, Román. *Historia del cine*. Barcelona: Anagrama, 1971.
23. Konigsberg, Ira. *Diccionario técnico Akal de cine*. España: Akal, 2004.
24. Labarrère, André Z. *Atlas de cine*. España: Ediciones Akal, 2009.
25. Marzal, Javier. *El análisis fílmico en la era de las multipantallas*. Revista Científica de Comunicación y Educación n. 29 (2007): 63-68.
26. Murillo, Alejandro. *Análisis cinematográfico de la película Perdidos en Tokio*. Tesis de licenciatura UNAM, 2007.
27. Pérez Margarita, Manuel Romero, Ella Suárez, Nicolás Vaughan. *Manual de citas y referencias bibliográficas*. Colombia: Universidad de los Andes, 2015.
28. Pulecio, Enrique. *El cine: análisis y estética*. República de Colombia: Ministerio de cultura, 2008.
29. Rilke, Rainer Maria. *Cartas a un joven poeta*. México: Colofón, 2013.
30. Rivera, Rosas. *El análisis cinematográfico: teorías propuestas y elementos*. Tesis de licenciatura UNAM-Sotavento, 2014.
31. Sánchez Noriega, J. L., & Gubern, R. (2006). *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid. Alianza. 2006
32. Stam, Robert. *Teorías del cine: una introducción*. Barcelona; México. Paidós, 2001.
33. Sulbarán, Eugenio. *El análisis del film: entre la semiótica del relato y la narrativa fílmica*. Revista de Ciencias Humanas y Sociales, ISSN 1012-1587, Nº. 31, págs. 44-71. 2000.
34. Thompson, Kristin & David Bordwell. (2003). *Film History. An Introduction*. New York: McGraw Hill, 2003.

35. Truffaut, Francois. *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial, 1966.
36. Vanoye, F., Goliot-Lete, A., Perriaux, M., & Carmona, V. *Principios de análisis cinematográficos*. Madrid. Abada Editores, 2008.
37. Vogler, Christopher. *El viaje del escritor. Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*. Barcelona: Ma Non Troppo, 1998.
38. Vidrio, Martha. *Análisis fílmico y literario*. Guadalajara, Jalisco. Universidad de Guadalajara, 2008.
39. Zavala, Alvarado L. *Posibilidades del análisis cinematográfico*. Toluca de Lerdo, Estado de México: Gobierno del Estado de México, Palacio del Poder Ejecutivo: Fondo Editorial Estado de México, 2015.
40. Zavala, Alvarado L. *Teoría y práctica del análisis cinematográfico: la seducción luminosa*. México: Editorial Trillas, 2010.

Digitales

1. Albarrán Torres, César. “Una cinta íntima, original e imperdible”. *Cine Premiere*. 15 de septiembre de 2015. <https://www.cinepremiere.com.mx/55574-review-cine-hagen-y-yo.html>
2. Barco, Uriel. “CRÍTICA: Hagen y yo”. *Garuyo*. 23 de septiembre de 2015. <http://www.garuyo.com/cine/hagen-y-yo-critica-resena-estreno>
3. Dargis, Manohla. “Review: In ‘White God,’ Man Bites Dog, Dog Bites Back”. *The New York Times*. 26 de marzo de 2015. <https://www.nytimes.com/2015/03/27/movies/review-in-white-god-man-bites-dog-dog-bites-back.html>
4. Elies, Miriam. “Damien Hirst mata a 9.000 mariposas en su última exposición”. *La Vanguardia*. 15 de octubre de 2012. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20121015/54353080768/damien-hirst-mata-mariposas-exposicion.html>

5. EFE-Viena. “Hungria y Grecia ejemplos de la amenaza del racismo, alerta la UE”. El Diario. 20 de diciembre de 2013. https://www.eldiario.es/internacional/Hungria-Grecia-ejemplos-amenaza-UE_0_209279661.html
6. El Nachoman. “Hagen y yo (Reseña)”. *Monsters & Geeks*. 28 de septiembre de 2015. <http://www.monstersandgeeks.com.mx/cine/hagen-y-yo-resena.html#.WcwPK8jyjIU>
7. Flores Durón, Alfonso. “Kornél Mundruczó”. *En Filme*. 23 de septiembre de 2015. <http://enfilme.com/entrevista/kornel-mundruczo>
8. Gandhi, Mahatma. “El arte de la no violencia”. *Omegalfa*. <https://omegalfa.es/downloadfile.php?file=libros/el.arte.de.la.no.violencia.pdf>
9. Galván, Luis. “Video: El detrás de cámaras de 'Hagen y yo' de Kornél Mundruczó”. *En Filme*. 23 de septiembre de 2015. <http://enfilme.com/notas-del-dia/video-el-detras-de-camaras-de-hagen-y-yo-de-kornel-mundruczo>
10. Krauze, Daniel. “La salvaje otredad de los animales. *El Financiero*”. 17 de marzo de 2015. <http://www.elfinanciero.com.mx/opinion/la-salvaje-otredad-de-los-animales.html>
11. Luna, Arantxa. “Hagen y yo’: Todos los dioses deben de ser blancos”. *Butaca ancha*. 17 de septiembre de 2015. <http://butacaancha.com/58-muestra-hagen-y-yo-todos-los-dioses-deben-de-ser-blancos/>
12. “The Match Factory”. 10 de noviembre de 2017. <http://www.the-match-factory.com/films/items/white-god.html>

FICHA HAGEN Y YO

Título original: Feher isten (White God)

Año: 2014

Duración: 119 min.

País: Hungría, Hungría

Dirección: Kornél Mundruczó

Guion: Kornél Mundruczó, Viktória Petrányi, Kata Wéber

Música: Asher Goldschmidt

Fotografía: Marcell Rév



Reparto: Zsófia Psotta, Sándor Zsótér, Lili Horváth, Szabolcs Thuróczy, Lili Monori, Gergely Bánki, Tamás Polgár, Károly Ascher, Erika Bodnár, Bence Csepeli, János Derzsi

Productora: Coproducción Hungría-Alemania-Suecia;

Género: Drama | Perros/Lobos

Sinopsis: Un cuento visionario entre una especie superior y sus congéneres caídos en desgracia... En Hungría se aprueba una ley que da preferencia a los perros de raza y aplica un impuesto sobre las razas cruzadas. Esto provoca que los refugios caninos se llenen rápidamente con perros abandonados.

Lili, una niña de 13 años, lucha por proteger a su mascota, Hagen. Un día el padre de Lili termina por echar a su perro a la calle y ella trata de recuperarlo. Hagen, en su lucha por sobrevivir, se da cuenta de que no todo el mundo es el mejor amigo del perro. Después se une a un grupo de perros callejeros que finalmente son capturados y enviados a la perrera. Entonces, los perros consiguen escapar y hacer una revolución en contra de los seres humanos que fueron crueles con ellos. Su venganza será despiadada y Lili podría ser la única persona capaz de terminar con la guerra entre el hombre y el perro.

Con información de <https://www.filmaffinity.com/mx>. Consultada 27 de enero de 2018.

FILMOGRAFÍA KORNÉL MUNDRUCZÓ

2019 *Deeper*

Reperto: Gal Gadot, Bradley Cooper

Género: Thriller. Drama

País: Estados Unidos

2017 *Jupiter's Moon*

Título original: Jupiter holdja

Reperto: Merab Ninidze, Zsombor Jéger, György Cserhalmi

Género: Fantástico. Drama

País: Hungría



2014 *White God*

3Título original: Fehér isten

Reperto: Zsófia Psotta, Sándor Zsótér, Lili Horváth, Szabolcs Thuróczy, Lili Monori, Gergely Bánki, Tamás Polgár, Károly Ascher, Erika Bodnár, Bence Csepeli, János Derzsi

Género: Drama

País: Hungría



2010 *Tender Son*

Título original: Szelid Teremtes - A Frankenstein Terv
(Tender Son - The Frankenstein Project)

Reperto: Kitty Csíkos, Rudolf Frecska, Lili Monori, Kornél Mundruczó, Natasa Stork, Ági Margitai, Kata Wéber, Sándor Terhes, Éva Szigeti, Dániel Seemann

Género: Drama

País: Hungría



2008 *Delta*

Reperto: Félix Lajkó, Orsolya Tóth, Lili Monori, Sándor Gáspár

Género: Drama

País: Hungría



2005 *Johanna*

Reperto: Orsolya Tóth, Eszter Wierdl, Zsolt Trill,

Tamás Kóbor, Dénes Gulyás

Género: Drama. Musical

País: Hungría



Lost and Found - Short Lasting Silence

Reperto: Anna Broquet, Dan Burghilea, Ines Cule,

Krassimir Dokov, Milena Dravic, Kroot Juurak, Radivoj Knezevic,

Katariina Lauk, Mait Malmsten, Milica Mihajlovic,

Dunja Obradovich, Valentin Popescu, Nikola Simic,

Fedja Stojanovic, Orsolya Tóth, Zsolt Trill, Ana Ularu, Lii Unt,

Milos Vlalkin, Joel Volkov, Svetla Yancheva, Ivan Yurukov

Género: Drama

País: Rumania



2004 *Little Apocrypha no. 2*

Título original: Kis apokrif no. 1 (S)

Reperto: Edmond Balogh

Género: Drama. Cortometraje

País: Hungría



Little Apocrypha no. 2

Título original: Kis apokrif no. 2 (S)

Reperto: Orsolya Tóth, Pavel Iacouvici,

Nicolae Nicola, George Savencu

Género: Drama. Cortometraje

País: Hungría



2003 *Joan of Arc on the Night Bus*

Título original: A 78-as szent Johannája (S)

Reperto: Orsolya Tóth, Tamás Kóbor, Géza Gábor

Género: Drama

País: Hungría



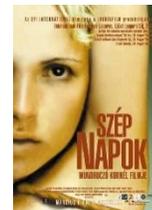
2002 *Pleasant Days feature*

Título original: Szép napok

Reparto: Tamás Polgár, Orsolya Tóth, Kata Wéber,
Lajos Ottó Horváth, András Réthelyi, Károly Kuna,
Anna Szandtner, Kolos Oroszi, Claudia Tilly

Género: Drama

País: Hungría



2001 *AFTA - Day after day short*

Título original: Afta (S)

Reparto: Tamás Polgár, Robert Hegyi, Kata Wéber,
Anikó Sütö, Krisztián Bozsik, Ferenc Hujber,
Miklós Major, Attila Kasvinszki

Género: Drama

País: Hungría



2000 *This I Wish and Nothing More*

Título original: Nincsen nekem vágyam semmi

Reparto: Ervin Nagy, Roland Rába, Martina Kovács,
Imre Csujá, Kálmán Somody, Ági Szirtes, Sándor Csányi,
Gábor Dióssy, Ferenc Hujber, Emese Tóth, Erika Molnár,
Klára Czakó, Judit Rezes, Zoltán Kupcsok, Norbert Brinza,
Csaba Éder, János Kajári, Attila Kerekes, Tamás Lengyel,
Kornél Mundruczó, Tibor Nagy, Tibor Pongrácz,
Tamás Szél, Máté Tözsér

Género: Drama

País: Hungría

