



UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA DOCUMENTACIÓN Y LA COMUNICACIÓN
GRADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL
Trabajo Fin de Grado

**ANÁLISIS NARRATIVO DE LA FILMOGRAFÍA DE DARREN
ARONOFSKY: ESTILEMA Y TESIS DE SU OBRA**

DIEGO JESÚS CORRAL MOTINO

REALIZADO BAJO LA TUTELA DEL PROFESOR:
JAVIER TRABADELA ROBLES

CONVOCATORIA

Septiembre 2014

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	5
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	6
3. ESTUDIO DEL CINEASTA DARREN ARONOFSKY	9
3.1. CONTEXTUALIZACIÓN DE DARREN ARONOFSKY	9
3.1.1. RESEÑA BIOGRÁFICA DEL AUTOR Y PRIMERAS OBRAS	9
3.1.2. CONTEXTUALIZACIÓN DE LAS PELÍCULAS OBJETO DE ESTUDIO	10
3.2. ESTILEMA	13
3.2.1. TEMAS Y GUIONES	14
3.2.2. PERSONAJES	17
3.2.3. ESTRUCTURA NARRATIVA	26
3.2.4. ESTÉTICA	34
3.2.5. SONIDO	50
3.3. TESIS DEL AUTOR	54
3.3.1. <i>PI, FE EN EL CAOS</i> (“PI: FAITH IN CHAOS”, 1998)	54
3.3.2. <i>RÉQUIEM POR UN SUEÑO</i> (“REQUIEM FOR A DREAM”, 2000)	56
3.3.3. <i>LA FUENTE DE LA VIDA</i> (“THE FOUNTAIN”, 2006)	57
3.3.4. <i>EL LUCHADOR</i> (“THE WRESTLER”, 2008)	59
3.3.5. <i>CISNE NEGRO</i> (“BLACK SWAN”, 2010)	60
3.3.6. <i>NOÉ</i> (“NOAH”, 2014)	62
4. CONCLUSIONES	64
5. FUENTES Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	67
6. ANEXOS	71
6.1. LISTADO DE IMÁGENES UTILIZADAS	71
6.2. GLOSARIO	73

1. INTRODUCCIÓN

Este Trabajo Fin de Grado versa sobre la filmografía del director Darren Aronofsky, donde serán analizadas las seis películas que la componen actualmente. Aunque no se trata de una filmografía especialmente extensa, cabe destacar la intensidad de los distintos largometrajes, además del auge y evolución de este cineasta durante los últimos años. Estos filmes poseen una gran cantidad de nominaciones y galardones (en distintos ámbitos), lo cual sitúa a Aronofsky como uno de los grandes cineastas contemporáneos. Un reconocido director que se hizo un hueco en el mundo del cine con su aclamada *Réquiem por un sueño* (“Requiem for a dream”, 2000), y cuya definitiva consolidación de cara al gran público se produjo diez años más tarde con el estreno de *Cisne Negro* (“Black Swan”, 2010).

En sus películas, este director pone de manifiesto su particular estilo basado en la problemática interna de sus protagonistas en la consecución de diversos objetivos, lo cual es complementado con parámetros técnicos a los que recurre habitualmente, tanto en el ámbito de la imagen como del sonido. Los filmes en su totalidad resultan de gran relevancia, además de poseer argumentos ciertamente diferentes que, sin embargo, tienen relación y puntos en común. Todas estas particularidades, junto con la especial personalidad en el tratamiento de los filmes y su capacidad de reinención (al incluir novedosas técnicas y temáticas en cada una de sus obras), son los principales motivos que llevan a Darren Aronofsky a ser analizado en este trabajo.

Para la consecución de los objetivos se realizará un análisis que irá enfocado principalmente desde una perspectiva narrativa, pero también con la inclusión de diversos apartados técnicos que nos permitan aproximarnos a los objetivos del trabajo (que serán detallados posteriormente), fundamentados en la búsqueda de los puntos estilísticos comunes entre las obras del director (apartado titulado “Estilema”), además de un análisis individualizado de cada filme con un enfoque más exhaustivo en cuanto al trasfondo, alusiones simbólicas y distintas disciplinas abordadas (bajo el nombre de “Tesis del autor”).

De esta forma, dicho trabajo pretende servir de colofón a los cuatro años que estructuran el Grado de Comunicación Audiovisual, a través de esta diversidad de apartados relacionados con diferentes ámbitos de la carrera, poniendo de manifiesto el conocimiento sobre estos aspectos.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El principal objetivo de este Trabajo Fin de Grado será determinar los puntos característicos de la filmografía de Darren Aronofsky (bajo el nombre de “Estilema”), lo cual también determinará la evolución y los cambios más reseñables en sus películas a lo largo de su trayectoria profesional. Para ello, se realizará un análisis de sus seis películas como director hasta este momento (2014), de tal forma que dicho análisis vaya centrado en aspectos narrativos y técnicos que permitan la evaluación de estas películas de forma completa, y así llegar a los puntos más relevantes en cuanto a dicha filmografía. Entrando en detalles, el apartado de “Estilema” consistirá en un análisis sobre diversos puntos relacionados con la narrativa audiovisual, que parten de las dos materias sobre Narrativa Audiovisual impartidas en el Grado de Comunicación Audiovisual de la Universidad de Extremadura por el profesor Javier Trabadelá. Entre estos puntos encontramos los apartados de “Temas y guiones”, “Personajes”, “Estructura narrativa”, “Estética” y “Sonido”.

Otro de los objetivos se corresponde con la elaboración del apartado denominado “Tesis del autor”, donde se mostrarán los distintos mensajes que transmite cada filme de forma algo subliminal. En este caso se hará un análisis de las películas a nivel simbólico, es decir, qué se esconde debajo de ellas, cuál es su trasfondo o significado, la intencionalidad con la que la haya dotado el director, y qué relación tiene con algunas ramas del conocimiento, como la psicología, la filosofía o la religión, según el caso.

Todo ello sin olvidar uno de los objetivos implícitos de este trabajo: demostrar las competencias y conocimientos adquiridos en el Grado de Comunicación Audiovisual, lo cual no sólo incluye a las asignaturas de Narrativa Audiovisual (la base de este trabajo), sino también otras relacionadas con el ámbito cinematográfico, tanto en apartados teóricos como técnicos. Tal es el caso de Teoría y Técnica del Lenguaje Audiovisual, Historia y Teoría Cinematográficas, Producción Audiovisual, Guión, o ambas asignaturas correspondientes a Montaje de Audio y Vídeo.

Para comenzar con el marco teórico del trabajo, se hará una introducción basada en la contextualización de la filmografía, incluyendo algunos datos biográficos de Darren Aronofsky, destacando su trayectoria y sus principales influencias cinematográficas. También, bajo el mismo apartado principal, se abordará la contextualización de las obras objeto de análisis, donde se hará un repaso por la historia de cada una de las películas, situando a cada una dentro de la línea

temporal en el momento de su creación e incluyendo las consecuencias o repercusión que tuvieron en sus respectivos años de estreno y en la actualidad.

En cuanto a metodología, cabe destacar que los puntos mencionados anteriormente (que serán expuestos más adelante a modo introductorio), referentes a contextualización (tanto de la biografía de Darren Aronofsky como de sus obras), se corresponden en su mayor parte a una recopilación de información procedente de distintas fuentes, donde se hace alusión a una gran cantidad de contenidos de diversa índole relacionados con la filmografía tratada.

Por otro lado, en el apartado de “Estilema” nos encontraríamos con los puntos citados al comienzo de este apartado, que serían: “Temas y guiones”, “Personajes”, “Estructura narrativa”, “Estética” y “Sonido”. En el apartado de “Temas y guiones” se expondrán la ideas a partir de la cuales surgieron los distintos guiones, en qué se basan o inspiran, o qué representan, y los temas principales que se abordan en las películas. Para la elaboración de este punto se ha recurrido a diversas fuentes en las que se indica de dónde surgen las ideas para sus películas y cómo las ha desarrollado (en muchas ocasiones por propias declaraciones de Darren Aronofsky). En “Personajes” serán descritos los protagonistas de la filmografía, con alusiones a personajes secundarios que también desempeñen roles decisivos. Por otro lado, en “Estructura narrativa” se analizará en qué medida la filmografía de Aronofsky cumple con la estructura narrativa clásica, además de mostrar puntos clave que haya establecido de forma similar entre sus filmes (se tendrán especialmente en cuenta los tres actos en los que se dividen las películas). Y más sumergidos en el ámbito técnico (aunque con una importantísima carga artística) nos encontramos con los apartados de “Estética” y “Sonido”. En el primero, se abordará el análisis de los aspectos visuales en los filmes, incluyendo fotografía, montaje, e incluso efectos visuales. En “Sonido”, sin embargo, se analizarán los distintos rasgos sonoros presentes, donde se incluyen los efectos de sonido, música, y voz.

Los últimos cuatro apartados del análisis principal (“Estructura narrativa”, “Personajes”, “Estética” y “Sonido”) han sido desarrollados de forma combinada entre ideas propias y referencias externas. La mayor parte del contenido es original, obtenido tras el análisis detenido (en cuanto a cada uno de dichos apartados) realizado de forma posterior al visionado de las películas. Más tarde, se ha procedido a complementar dicho análisis propio con riguroso contenido publicado en medios, como revistas (en donde se incluyen entrevistas realizadas a Darren Aronofsky), blogs, o extras que forman parte de los DVDs de estas películas, entre otras fuentes. En todos estos aspectos mencionados anteriormente siempre se encuentra presente el objetivo principal de poder establecer el estilema del autor.

Por su parte, el apartado “Tesis del autor” ha sido desarrollado ocasionalmente a partir de algunas ideas propias, aunque en su mayor parte se ha recurrido a bibliografía y webgrafía externa, a través de comentarios directos de Darren Aronofsky o por teorías aportadas por especialistas en Cine o en alguna de las disciplinas determinadas con las que se encuentre vinculada una determinada película, como por ejemplo la psicología o la religión.

En general, podría decirse que el trabajo se fundamenta en una labor de recopilación bibliográfica en la que se ponen en común diversas informaciones vinculadas con la filmografía de Darren Aronofsky, al mismo tiempo que se lleva a cabo un trabajo de análisis (ciertamente subjetivo) donde tras el visionado detenido de cada una de las películas se llega a distintas conclusiones sobre los apartados mencionados anteriormente.

3. ESTUDIO DEL CINEASTA DARREN ARONOFSKY

3.1. CONTEXTUALIZACIÓN DE DARREN ARONOFSKY¹

3.1.1. RESEÑA BIOGRÁFICA DEL AUTOR Y PRIMERAS OBRAS

Darren Aronofsky es un cineasta nacido en 1969 en Brooklyn (Ciudad de Nueva York, Nueva York, Estados Unidos). Desde su infancia tenía preferencia por el arte, ya que era muy aficionado al cine clásico e incluso a pintar *graffitis*. Por ello, llegó a estudiar Cine en la Universidad de Harvard, incluyendo formación relativa a la animación. Además, es judío y de familia conservadora, lo cual es plasmado estilísticamente en algunos de sus filmes.

Además de Cine, también en la Universidad de Harvard realizó estudios en Antropología, siendo muy influido por la ciencia, ya que de hecho su padre era profesor de ciencias, como indicó él mismo (2007, p. 33) en la revista *Dirigido por*. Posteriormente se trasladó a Los Ángeles, donde estudió Dirección en el AFI (American Film Institute). Fue precisamente allí donde conoció a Matthew Libatique, su habitual director de fotografía, quien también procedía de Nueva York, como afirmó Aronofsky (2014, p. 50) en una nueva publicación de *Dirigido por*.

Desde 1991 hasta la actualidad, ha dirigido cuatro cortometrajes: *Supermarket Sweep* (1991), *Fortune Cookie* (1991), *Protozoa* (1993) y *No time* (1994), pasando posteriormente a comenzar su verdadera carrera profesional en el mundo de los largometrajes, llegando a realizar hasta la fecha un total de seis: *Pi, fe en el caos* (“Pi: Faith in chaos”, 1998), *Réquiem por un sueño* (“Requiem for a dream”, 2000), *La Fuente de la vida* (“The Fountain”, 2006), *El Luchador* (“The Wrestler”, 2008), *Cisne Negro* (“Black Swan”, 2010), y *Noé* (“Noah”, 2014), siendo guionista de todas ellas a excepción de *El Luchador* y *Cisne Negro*.

Sin embargo, además de su labor como director, también ha llevado a cabo otros proyectos tales como el guión y producción de *Below* (“Below”, 2002, David Twohy) y la producción ejecutiva de *El Luchador* (“The Fighter”, 2010, David O. Russel), la cual no debe confundirse con su película *El Luchador* (“The Wrestler”, 2008, Darren Aronofsky), aunque ambas posean la misma traducción al castellano. El propio Aronofsky también ha formado parte del equipo de producción de algunas de sus películas, como en el caso de *El Luchador* (“The Wrestler”, 2008) o *Noé* (“Noah”, 2014), al mismo tiempo que ha producido películas ajenas pendientes de estreno.

¹ Datos principales obtenidos de las páginas web de *IMDb*, *Fotogramas* y *Box Office Mojo*. Véase el apartado de “Fuentes y referencias bibliográficas” para ampliar la información sobre estas referencias.

Darren Aronofsky nos muestra a lo largo de su filmografía la absorción de influencias de algunos de sus directores favoritos, entre los que destacan reputados nombres como Roman Polanski, David Lynch o Akira Kurosawa (fuente: *Filmin*).

3.1.2. CONTEXTUALIZACIÓN DE LAS PELÍCULAS OBJETO DE ESTUDIO

La ópera prima del director Darren Aronofsky (en cuanto a largometrajes) fue *Pi, fe en el caos* (“Pi: Faith in chaos”), una película estrenada en 1998. Se trata, por tanto, del primer largometraje que llegaría después de los distintos cortometrajes mencionados anteriormente. *Pi, fe en el caos* fue realizada con unos 60.000 dólares de presupuesto (aportados por familiares del director y equipo técnico de la película), y consiguió recaudar en total más de 3’2 millones de dólares. Esto la convierte en la película más rentable en la trayectoria de Darren Aronofsky.

Se trata de una producción en blanco y negro (la única con este tipo de fotografía en la filmografía de Aronofsky hasta la fecha) realizada para satisfacer el propio interés creativo de su autor más que por interés meramente comercial. No se trata de una película destinada a las grandes masas, pero sin embargo sí tuvo buena recepción entre la crítica especializada y festivales de cine, llegando a obtener el premio por Mejor Director en el Festival de Sundance de 1998, incluso fue comprada por Artisan Entertainment por una cuantía de un millón de dólares. Algunos autores (Sergi Sánchez -*Fotogramas*- en *FilmAffinity*) consideran a este filme como una forma de homenaje al *underground* norteamericano. Cabe destacar que actualmente *Pi, fe en el caos* está considerada una película de culto.

Réquiem por un sueño (“Requiem for a dream”) es el segundo largometraje de Darren Aronofsky, estrenado en el año 2000, con el que se consolidó en el mundo del cine. Además, atrajo a público y crítica y supuso una evolución respecto a su anterior filme, sobre todo en puesta en escena, lo cual es destacado por algunos autores como Tomás Fernández (2014, p. 40) en la revista *Dirigido por*.

Esta película, *Réquiem por un sueño*, fue realizada con unos cuatro millones de presupuesto, que se vieron amortizados con una recaudación que oscila los 7’4. Como prueba de su éxito, fue poseedora de varias nominaciones entre las que destacan el Oscar y Globo de Oro en la categoría de mejor actriz a Ellen Burstyn, quien interpreta a la protagonista Sara Goldfarb. El éxito fue tal que está considerada por muchos como una película de culto, además de una de

las grandes obras de Darren Aronofsky. Algunos la consideran, incluso, como una de las mejores películas en la historia del cine.

A pesar de que el libro en el que se basa la película se corresponde con el año 1978, la película se desarrolla perceptiblemente en el año de rodaje, aproximadamente, tomando prestados toda la personalidad y carácter de la novela, pero de forma más actual. El propio Darren Aronofsky declaró lo siguiente (en la versión comentada del DVD *Réquiem por un sueño*): “Mi intención era hacer una obra atemporal, debido precisamente a la atemporalidad de lo mostrado, es decir, la lucha humana contra la adicción, procedente del origen de la humanidad” (Darren Aronofsky, 2000). También cabe destacar que en la película puede apreciarse una mezcla de estilos que evocan a la década de 1980 y 1990, especialmente en la estética.

La Fuente de la vida (“The Fountain”, 2006), el tercer largometraje de Darren Aronofsky, fue el más caro de su filmografía hasta la fecha, contando con un presupuesto total de 35 millones de dólares. De esta forma, supuso un notable aumento respecto a sus dos películas anteriores, ya que *Pi, fe en el caos* fue realizada con 60.000 dólares y *Réquiem por un sueño* con unos cuatro millones, como se mencionó anteriormente. Sin embargo, *La Fuente de la vida* supuso un fracaso comercial, a causa de una recaudación que se sitúa alrededor de los 16 millones de dólares, lo cual conllevó grandes pérdidas económicas. A ello hay que añadirle que tampoco fue una película bien recibida por la crítica a nivel general.

El filme comenzó a gestarse a finales de 1999, con unos protagonistas que iban a ser encarnados por Brad Pitt y Cate Blanchet, quienes finalmente se retiraron del proyecto. Casualmente ambos actores protagonizaron *Babel* (“Babel”, 2006, Alejandro González Iñárritu), estrenada aproximadamente por la misma fecha que *La Fuente de la vida* (Quim Casas, 2007, p. 28). En este caso, Aronofsky abandonó su anterior cine independiente de bajo presupuesto para realizar una obra más ambiciosa para él, a pesar de tener que ser aplazada tras el abandono de los actores citados anteriormente. Tras ello, además, tuvo que reducir considerablemente el presupuesto de la película. Una obra que Darren Aronofsky (2007, p. 33) enmarca dentro de lo que denomina “realismo mágico”, algo que según él no se ha visto demasiado en Hollywood, según menciona en una entrevista de *Dirigido por*.

En su nuevo largometraje, *El Luchador* (“The Wrestler”), estrenado en 2008, el director se embarca en una historia sobre el *wrestling*, la lucha libre americana, con un estilo completamente alejado de su anterior proyecto *La Fuente de la vida*. Aronofsky (2009, p. 22) afirmó en una nueva entrevista de *Dirigido por* que quería hacer algo rotundamente diferente a sus tres

películas anteriores. En este caso, se encuentra ante una oportunidad para retomar el éxito que perdió a causa de *La Fuente de la vida*.

Este éxito en *El Luchador* es corroborado con galardones tales como el León de Oro en el Festival de Venecia, aparte de dos nominaciones al Oscar: el de actor principal para Mickey Rourke y el de actriz de reparto para Marisa Tomei. A pesar de no conseguir el Oscar, Mickey Rourke logró el Globo de Oro y el premio BAFTA en la misma categoría. Además, la película contó con otro Globo de Oro para Bruce Springsteen por la autoría de la canción original. Aronofsky logra con esta película retomar su cine de bajo presupuesto, el mismo tipo de cine que precisamente le alzó a la fama y consagración en esta disciplina. En este caso, el cineasta invirtió un total de seis millones de dólares que se vieron recompensados con unos ingresos de aproximadamente 44'7 millones.

Según Antonio José Navarro (2009, p. 21), Darren Aronofsky plasmó en *Réquiem por un sueño* la decepción por el final de la administración de Clinton, lo cual benefició mínimamente a las clases más desfavorecidas, como los protagonistas de la película. Sin embargo, en *El Luchador* se nos muestra una película posterior al mandato de George Bush, lo cual según Navarro llevó a Aronofsky a realizar una película de tales dimensiones, trágica y desgarrada.

Aunque Darren Aronofsky se consolidó en el mundo del cine gracias a *Réquiem por un sueño*, fue con su quinta película, *Cisne Negro* (“Black Swan”, 2010), con la que se posicionó finalmente en buen lugar frente al público masivo, además de suponer otro nuevo éxito referente a la crítica especializada. Cabe destacar que *Cisne Negro* llegó a ser la película de Aronofsky con más presencia en los Oscar, con un total de cinco nominaciones (Mejor película, Mejor director, Mejor actriz, Mejor fotografía y Mejor montaje). Finalmente se llevó el galardón a “Mejor actriz”, un logro obtenido gracias a la interpretación de Natalie Portman en el papel protagonista. Como se ha mencionado anteriormente, también supuso un éxito de cara al gran público, convirtiéndose en la película más taquillera de Darren Aronofsky hasta 2014 (superada por *Noé*) gracias a los 329 millones de dólares que consiguió recaudar, lo cual la dota de gran rentabilidad al haber contado en total con unos trece millones de presupuesto.

La última película realizada hasta la fecha por Darren Aronofsky es *Noé* (“Noah”, 2014). Un largometraje de tintes bíblicos que no ha estado exento de polémica desde su estreno, encargado de relatar el diluvio universal y la leyenda referente al Arca de Noé. El propio Aronofsky (2014) menciona en una entrevista de *RTVE* que *Noé* se trata de una película “creyente”, aunque de forma paralela también llegó a declarar que va destinada tanto a creyentes como a no creyentes en el periódico digital de *El Tiempo*:

La película hace honor completamente al texto, no es que nosotros lo estemos reinventando. Claro que hay una interpretación porque de esta historia solo hay cuatro párrafos en el 'Génesis' y Noé nunca habla en la historia. Creo que los creyentes encontrarán todo lo que quieren temáticamente en el filme. Fuimos capaces de crear algo fantástico pero muy verídico. Realmente creo que este es el tipo de filme que puede reunir a creyentes y no creyentes a tener una conversación.
(Darren Aronofsky, 2014)

En este caso, el director se embarca en una superproducción destinada a las grandes masas, con un marcado carácter comercial (algo no muy típico en su trayectoria, cuyos filmes siempre han sido catalogados como cine independiente). Nos encontramos ante una producción que supone ser la obra de mayor presupuesto (con mucha diferencia) en la trayectoria de Aronofsky, ya que fueron invertidos un total de 125 millones de dólares, convirtiéndose previsiblemente en la más taquillera de su filmografía al lograr recaudar hasta la fecha aproximadamente 360 millones.

Aronofsky ha pasado de ser un director de cine independiente a hacer películas de grandes magnitudes (como *Noé*, en este caso), en donde la principal productora, Paramount Pictures, llegó a ponerle trabas en el contenido de su obra al no ajustarse a unas determinadas cualidades comerciales, presionando para que el director realizara modificaciones a las que él se negaba, lo cual es resaltado por María Bernal (2014) en *Fotogramas*. No hay que olvidar que, a pesar de que el cine de Darren Aronofsky nunca se ha visto exento de polémica, en esta película dicha polémica sería doblemente peligrosa, ya que se trata de una superproducción con un gran presupuesto y destinada a un ámbito enormemente comercial. Aún así, como indica Gregorio Belinchón (2014) en *El País*, la película fue censurada en países como Emiratos Árabes Unidos, Catar, Bahrein y Kuwait, ya que las autoridades religiosas prohíben la representación de cualquier profeta por considerar este hecho pecaminoso.

3.2. ESTILEMA

A lo largo de este apartado se realizará un análisis de la filmografía de Darren Aronofsky con la intención de establecer el estilema, es decir, los aspectos comunes de sus obras agrupados en “Temas y guiones”, “Personajes”, “Estructura narrativa”, “Estética” y “Sonido”.

3.2.1. TEMAS Y GUIONES

El guión de *Pi, fe en el caos* (1998) parte de la historia creada originalmente por Darren Aronofsky y el propio actor protagonista de la película, Sean Gullete, dedicado a la informática. En la creación de esta historia también se contó con la participación de Eric Watson, que se convertiría en productor habitual en la filmografía de Aronofsky. El propio Aronofsky fue el encargado de redactar el guión para su primer largometraje (fuente: *IMDb*).

La idea para este filme se remonta a una experiencia personal de Darren Aronofsky. Cuando finalizó sus estudios en secundaria se dispuso a realizar una peregrinación a Israel, donde estuvo en un *kibutz* (comuna agrícola israelí). Allí estuvo trabajando en una fábrica de plástico en la que no se encontró satisfecho. Por ello, decidió huir y se encontró con un grupo de judíos jasídicos, que cambiaron su percepción, aunque no lograron reclutarlo. Por otro lado, con su regreso posterior a Estados Unidos, Aronofsky se percató de la importancia y la cantidad de personas involucradas en el mercado de valores. Ambas experiencias, dispares entre ellas (aunque según Aronofsky el objetivo de ambas era el mismo, es decir, encontrar el orden en el caos) le sirvieron de inspiración para su ópera prima (Vittorio Carli, 1998).

El guión de su siguiente película, *Réquiem por un sueño* (2000) está basado en el libro homónimo escrito en 1978 por Hubert Selby Jr., quien está considerado como uno de los autores más interesantes y radicales de la narrativa norteamericana contemporánea. El primer contacto que tuvo Darren Aronofsky con las obras de Hubert Selby Jr. fue cuando estudiaba en la Universidad, en cuya biblioteca se percató del libro *Última salida para Brooklyn* (“Last exit to Brooklyn”, el libro con el que Selby debutó en 1964). Aronofsky no pudo evitar la curiosidad, dada la vinculación que sentía con Brooklyn, lugar de donde procede. Precisamente, con esa novela descubrió su afición por contar historias, trasladándose a Los Ángeles (para estudiar Dirección en el American Film Institute). Posteriormente descubrió *Réquiem por un sueño*, una novela que no llegó a terminar dada la crudeza y sinceridad que hay en ella, según sus declaraciones plasmadas en el epílogo del libro *Réquiem por un sueño* (Darren Aronofsky, 2000, p. 335). Su amigo Eric Watson (productor de sus películas) tomaría prestado el libro de *Réquiem por un sueño*, perteneciente a Aronofsky. Más tarde, Watson recomendó encarecidamente a Aronofsky que terminara de leer la novela. Tras ello, tuvo claro que debía hacer una película sobre ello (Darren Aronofsky, 2000, p. 336). Otro de los elementos que Aronofsky destacó de la novela es la interiorización con la que Selby trata a sus personajes. Esta interiorización también

es una preferencia en el mundo cinematográfico de Aronofsky, que siempre en sus películas refleja el estado de sus personajes desde el punto de vista de éstos, con una perspectiva subjetiva.

El guión de la película está realizado por el propio Darren Aronofsky y por el escritor del libro, Hubert Selby Jr. Dicho guión es una interpretación del libro donde hay diversos elementos modificados y otros introducidos, y donde Aronofsky quiso referenciar en algunas secuencias experiencias de su propia vida. También añadió el personaje de Tappy Tibbons (el presentador del concurso de televisión al que es adicta la protagonista del filme), que no aparece en la novela, y que fue un personaje creado por él años atrás en historias que no llegó a plasmar en cine (fuente: DVD *Réquiem por un sueño*, 2000). También hay modificaciones respecto a la ubicación, ya que aunque gran parte de la novela se desarrolle en Coney Island (ahí se encuentra el apartamento de Sara Goldfarb), otra parte se desarrolla en el Bronx, y esta última zona no es plasmada en la película, sino que es sustituida por la ubicación citada anteriormente.

Por otro lado, el guión de la película *La Fuente de la vida* (2006) fue realizado por Darren Aronofsky basado en la historia original de Ari Handel, en la que el propio Aronofsky fue co-escritor. Un proyecto que se vio obligado a ser aplazado tras el abandono de los primeros actores protagonistas. Aronofsky también adaptó su guión original a un cómic que sería ilustrado por Kent Williams y publicado a finales del 2005. Se trataría de una creación a modo de *storyboard*, previo al estreno de la película, como indica Quim Casas (2007, p. 28).

En este caso, su propósito era hacer una película cuyo núcleo principal se fundamentara en la ciencia ficción, pero de forma diferente a la habitual a la hora de explotar este género. A medida que desarrollaba los temas de la película se percató de que uno de los principales debía ser el amor, según sus palabras en *Dirigido por* (Darren Aronofsky, 2007, pp. 30-31). De hecho, el amor es el nexo principal entre las distintas acciones que se llevan a cabo en la película dentro de sus tres hilos narrativos. También su inspiración fue estimulada con textos como *Conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo. Un texto que fascinó a Aronofsky hasta tal punto de llegar a aprender más sobre conquistadores y profundizar en la cultura maya, tratándose de una cultura por la que había estado interesado desde su época universitaria, tras su viaje a México (Ibídem). Aronofsky también mencionó en la misma publicación que se dejó influir por una canción de David Bowie titulada *Space Oddity Ground Control to Major Tom*, llegando a establecer cierta vinculación entre la letra de la canción y su película. Por otro lado tomó inspiración de un cuento de Eduardo Galiano, titulado *The last man*, y cuyo título iba a acompañar también a la película. Aronofsky, en *Dirigido por*, comentó lo siguiente: “Esa fue una

de las primeras ideas con las que estuve trabajando para esta película, aunque ahora esa historia no tenga nada que ver con lo que ha quedado en el film” (Darren Aronofsky, 2007, p. 32).

En cuanto a su cuarto largometraje, *El Luchador* (2008), la idea original se remonta a 1992/1993, coincidiendo con su propia graduación en la escuela de Cine. Según indica Aronofsky (2009, p. 23) en otra publicación de la revista *Dirigido por*, durante esa época escribió una lista de ideas para futuras películas, entre las que se encontraba *El Luchador*. Una idea que se le ocurrió tras percatarse de que hasta ese momento nadie había tratado el tema de la lucha libre en una película dramática (incluso tratándose de uno de los deportes más importantes en Estados Unidos). En el año 2002, junto con el productor de la película, Scott Franklin, ambos comenzaron a debatir sobre la realización de la película, llegando a profundizar sobre las características del mundo de los luchadores (*wrestlers*), y reuniendo ideas tras asistir a eventos de lucha libre. Tres años más tarde, Aronofsky conoció a Robert D. Siegel, por el cual se interesó para la realización del guión, que se postuló como definitivo tras unos 30 borradores, según Darren Aronofsky (Ibídem). Se trata de la primera película de su filmografía en la que él no participa en el guión, ya que en este caso dicha autoría corresponde únicamente a Robert D. Siegel (fuente: *IMDb*).

Respecto a *Cisne Negro* (2010), la idea de la película surgió 10 años antes de llevarla a cabo. En esa época Darren Aronofsky se reunió con Natalie Portman, con quien intercambió opiniones e ideas sobre un supuesto proyecto en el que llevaría el ballet al cine. Según palabras de Aronofsky (2011, p. 28) en *Dirigido por*, él no quería usar simplemente usar el ballet dentro del contexto de la película, sino que quería hacer un retrato en el que convertir el ballet en una película en su totalidad. Además, para la elaboración del guión de la película, se contó con el trabajo de Mark Heyman, que llegó a realizar unas 25 ó 30 versiones hasta que dieron con una versión que consiguió convencerles (Ibídem).

La película *Cisne Negro* se encuentra inspirada en *El lago de los cisnes*, resultando ser además una adaptación de *El doble*, de Dostoievsky, percatándose de la similitud entre ambas obras. Darren Aronofsky (2011, p. 31) llegó a afirmar (en *Dirigido por*) la influencia que también recibió de la película *Eva al desnudo* (“All about Eve”, 1950, Joseph L. Mankiewicz). Además, *Cisne Negro* ha sido influida por otras películas como *Repulsión* (“Repulsion”, 1965, Roman Polanski), y comparada con otras como *Las zapatillas rojas* (“The red shoes”, 1948, Michael Powell y Emeric Pressburger). También *Cisne Negro* es hereditaria de la idea predominante en el filme *Perfect Blue* (“Perfect Blue”, 1997, Satoshi Kon), con muchos rasgos similares (tanto estéticos como temáticos). De hecho, los derechos de esta película fueron

adquiridos años atrás por Aronofsky por una cuantía de 59.000 dólares (fuente: *IMDb*), lo cual le permitió simular algunas de sus escenas en *Réquiem por un sueño* y servir de inspiración de forma más notoria en *Cisne Negro*. El director quiso plasmar en la protagonista Reina Cisne una metamorfosis entre mujer y cisne, como si se tratara de un hombre lobo. Por ello implicó a Natalie Portman en esas secuencias de mutaciones en las que se transforma en una extraña criatura.

Como ya sucedió con *El Luchador* y el mundo del *wrestling*, en este caso Darren Aronofsky nos muestra en *Cisne Negro* una percepción de la realidad del mundo del ballet, de forma ciertamente realista entremezclada con fantasía (pareciendo incluso un cuento de hadas), donde los protagonistas sufren y padecen, a pesar de mostrar su buena cara ante todos los espectadores que se agolpan para verlos en acción. Tanto en *El Luchador* como en *Cisne Negro* vemos el proceso por el que pasan los protagonistas, y todo el esfuerzo y sufrimiento que se esconde detrás de sus mediáticos rostros.

En su última película, *Noé* (2014), Aronofsky plasma una idea con la que sentía conexión desde su juventud, hace unos treinta años, y en la que empezó a trabajar duramente en la última década, según comenta él mismo (2014, p. 49) en *Dirigido por*. Aronofsky también señala en la misma publicación que la historia del filme se encuentra basada en varios capítulos del *Génesis*. Al tratarse sólo de cuatro capítulos (pocas palabras que relatasen lo ocurrido), se vieron obligados a leerlos una y otra vez, en busca de más pistas. El resultado fue una interpretación personal sobre toda la historia de Noé y el Diluvio Universal que no quedó libre de polémica. Cabe mencionar que el guión plasmado en esta película lleva la firma de Darren Aronofsky y su compañero Ari Handel, quien precisamente colaboró en la escritura de la historia original a partir de la cual Aronofsky escribiría el guión para *La Fuente de la vida* (fuente: *IMDb*).

3.2.2. PERSONAJES

Los personajes son una importante parte del relato que nos presenta Aronofsky con cada una de sus películas. A lo largo de su filmografía nos ha deleitado con diferentes temas, pero sin embargo todos ellos poseen un protagonista con cualidades muy similares. Entre estas similitudes se encuentran principalmente la obsesión y la perseverancia autodestructiva que los lleva a cometer atrocidades contra ellos mismos. Científicamente hablando, incluso podría decirse que poseen vinculación con algunos trastornos, como psicosis, esquizofrenia o trastorno

obsesivo compulsivo. Los protagonistas de Aronofsky son vitales en las distintas narraciones, ya que componen el eje principal en el que se fundamenta toda la historia presente en la película.

El primero de sus protagonistas fue Max Cohen (Sean Gullete), de *Pi, fe en el caos*, un matemático (con tintes de informático) desquiciado, víctima de constantes migrañas y paranoias debido a sus grandes obsesiones (las matemáticas y su pretensión de describirlo todo mediante números). Un personaje solitario, recluso en su apartamento junto con su ordenador Euclides, con la única finalidad de descifrar las claves numéricas que descifren el éxito de la bolsa y la propia existencia. Es un inadaptado social, marginado y apático, rozando la esquizofrenia.

En la propia película, él mismo se describe como “el elegido”, al ser la única persona con acceso a la verdad absoluta mediante los 216 caracteres que sólo él posee. Como vemos, se trata de un personaje de cualidades interesantes y concretas, y cuyo protagonismo destaca irremediamente por encima de cualquier otro personaje en la narración. Vemos constantemente su imagen, su vida y sus problemas. Sin embargo, se encuentra acompañado de algunos personajes secundarios, donde los más relevantes son Marcy Dawson (Pamela Hart) y Lenny Meyer (Ben Shenkman), ejerciendo el rol de los “villanos” del filme, es decir, los antagonistas. Dos personajes de cualidades muy diferentes que perseguirán a Max con la única finalidad de obtener la cadena de caracteres. Marcy, para el mercado de valores; y Lenny, para conseguir llegar a Dios. También es reseñable el personaje de Sol Robenson (Mark Margolis), un personaje catalizador que hace reaccionar al protagonista, al igual que Morfeo en *Matrix* (1999, Andy y Lana Wachowski). Un importante personaje que actúa como mentor del protagonista, situándolo en la realidad, aclarándole ideas, y al mismo tiempo ejerciendo un rol paterno. En la narración también entran en juego otros personajes como Jenna (Kristyn Mae-Anne Lao), la niña que pondrá a prueba el carácter calculador del protagonista; Rabbi Cohen (Stephen Pearlman), como el rabino que intentará persuadir a Max para que le ceda la cadena de caracteres; o Devi (Samia Shoaib), la vecina con la que se encuentra destinado a un romance que nunca llega a suceder.

Este estereotipo de protagonista se repitió en el siguiente largometraje. La aclamada *Réquiem por un sueño* nos presentó a Sara Goldfarb (Ellen Burstyn), una anciana que ya desde el comienzo de la película nos muestra su obsesión por la televisión, al tener encadenado a la pared su propio televisor (al mismo tiempo que es presentado su hijo Harry Goldfarb –Jared Leto– como una persona que le roba el televisor a su madre constantemente para costearse la droga que le permite mantenerse). Sara es un personaje muy destacado en la filmografía de Darren Aronofsky, que va manifestando su progresivo trastorno a través de diversas alucinaciones. Un

trastorno que comienza desde el mismo instante en el que la avisan telefónicamente de que tendrá la oportunidad de salir en televisión. Desde entonces, llevará a cabo una rígida dieta que irá acabando con ella, no sólo físicamente, sino sobre todo psicológicamente. En este caso es notable la trágica evolución que sufre psíquicamente Sara Goldfarb. Aunque ya al comienzo del filme es presentada como una anciana algo obsesiva y paranoica, a lo largo de la película la vemos perder el control de sus actos completamente. Sin embargo, en este caso (al contrario que en otros protagonistas de Aronofsky), el trastorno podría ser achacado a demencia senil (a pesar de que es incrementado a partir del consumo de anfetaminas, presuntamente adelgazantes).

El reparto lo completan Marion Silver (Jennifer Connelly) y Tyrone C. Love (Marlon Wayans), novia y mejor amigo de Harry, respectivamente. Dos personajes muy importantes, que no tendrán una vinculación directa con la protagonista, pero sí con Harry (el otro protagonista), con quien llevarán a cabo diversas acciones relacionadas con el mundo de la droga, y que irán acabando con ellos de forma progresiva.

De *Réquiem por un sueño* cabe destacar el protagonismo algo dividido entre sus personajes. A lo largo de la filmografía de Darren Aronofsky suele verse un protagonista que destaca claramente por encima del resto en cuanto a presencia dentro del relato, y que casi en todo momento aparece en pantalla. Sin embargo, en esta película, vemos cómo el interés se encuentra más dividido entre los dos hilos temáticos. Por un lado, la protagonista principal, Sara, y su obsesión por la pérdida de peso y su aparición en televisión; y por otro lado Harry, Marion, y Tyrone, envueltos en un camino sin salida hacia la obtención y tráfico de drogas (y de cuya trama el protagonista es Harry, que además posee estrecha vinculación y momentos comunes con la otra protagonista, Sara Goldfarb -su madre-, y que por tanto sirve de enlace entre esos dos hilos narrativos).

En *La Fuente de la vida* nos encontramos ante un curioso protagonista dividido en tres etapas temporales. Se trata de Tomás en el pasado, Tom en el presente, y Tommy en el futuro (interpretados por Hugh Jackman). Un triple protagonista cuyo núcleo principal es el referente al presente, es decir, Tom, aunque en los tres diferentes roles el objetivo es el mismo: lograr la vida eterna. Este personaje es aparentemente menos desquiciado que los predecesores protagonistas de Aronofsky, ya que desde el primer momento no se percibe la paranoia que se apodera de dicho personaje. Sin embargo, a medida que va evolucionando la trama, nos percatamos de que se trata de un luchador; una persona que no va a conformarse hasta que no dé con la solución que resuelva el cáncer de su esposa. Sus obsesiones por este tipo de curaciones y la vida eterna acabarán rozando el límite en el que el personaje irá perdiendo la cordura paulatinamente.

Precisamente, Tom leerá y acabará de escribir la novela que estaba escribiendo su esposa. En dicha novela es plasmado él mismo en una versión del siglo XV, en la época de los conquistadores. Él aquí ejerce el rol de conquistador, bajo el nombre de Tomás, que ansía con encontrar el llamado *Árbol de la vida*, consistente en un particular árbol cuya savia concede la vida eterna. Sin embargo, el personaje en esta línea temporal acabará muriendo bajo la ambición por consumir dicha savia de forma indiscriminada. Por otro lado, la versión del futuro (bajo el nombre de Tommy) se encuentra en una nave espacial acompañado del *Árbol de la vida* viajando hacia Xibalbá.



**Imagen 1. De arriba a abajo, Tomás, Tom y Tommy (pasado, presente y futuro)
(DVD *La Fuente de la vida*, 2006).**

En la línea temporal del presente, hace acto de presencia en un rol secundario Izzy Creo (Rachel Weisz), la mujer de Tom Creo, que será la desencadenante de toda la trama, ya que es la causa de que Tom busque desesperadamente la cura contra el cáncer a partir de compuestos relacionados con el *Árbol de la vida*, llegando a experimentar con un mono llamado Donovan. A

pesar de ser poseedora de un cáncer, Izzy es una mujer tranquila, resignada ante su trágico futuro. Comenzó a escribir el libro *The Fountain* (como el título original del filme, y que en este caso podría ser traducido de igual forma como el título completo en castellano, “La Fuente de la vida”) que resulta ser uno de los núcleos principales en el transcurso de la película (prueba de ello sería precisamente la coincidencia del título de este libro con la propia película). El personaje de Izzy también tiene su rol en la línea temporal del pasado (basada en su propio libro), donde ejerce el papel de Isabel la Católica, un personaje que ordena a Tomás la búsqueda del Árbol de la vida, prometiéndole su amor. Como vemos, en esta película es perceptible la originalidad en el tratamiento de los personajes divididos en espacios temporales, algo que forma parte de esta narrativa específica que conforma la película. Aún así, y a pesar del interesante papel ejercido por los protagonistas (dotando al relato de emotividad, sensibilidad y romanticismo), resultan más impersonales que otros protagonistas del mundo de Aronofsky, posiblemente debido al hecho de desviar la atención en varias líneas temporales.

En *El Luchador*, es retomado el “protagonista absoluto”, como ya pasó en *Pi, fe en el caos*, donde durante toda la película es el protagonista el que acapara toda la atención, con muy poco espacio para roles secundarios. El personaje principal en este caso es Randy Robinson (Mickey Rourke), apodado “The Ram” (“El Carnero”), una estrella del *wrestling* que no soporta el irremediable paso del tiempo sobre su cuerpo, provocando un enfrentamiento entre su mente y sus limitaciones físicas. Randy es un personaje obsesivo pero emocional, que tratará de vencer sus barreras para volver a ser lo que era veinte años antes. En este sentido sería comparable al personaje de Tom en *La Fuente de la vida*, ya que ambos se obsesionan por la existencia y la vida efímera (aunque por distintos casos, ya que Randy buscaría más la juventud, mientras que en el caso de Tom el objetivo iría enfocado a la vida eterna como forma de cura contra la muerte).

A lo largo de la trama también tienen un importante papel dos personajes más: Cassidy (Marisa Tomei), *stripper*, amiga de Randy; y Stephanie (Evan Rachel Wood), la hija de Randy. Ésta última es el único nexo que tiene el protagonista con su vida familiar, con la cual se encuentra desvinculado. Sin embargo, tras retomar la relación con su hija, ésta se acaba desmoronando de nuevo tras sus descuidos reiterados, ya que inconscientemente sólo piensa en el *wrestling*, su única pasión. Por otro lado, Cassidy (cuyo nombre real es Pam) es su acompañante en la historia. Ambos personajes congenian a la perfección, alcanzando algunos puntos de romance que no llegan a eclosionar. A pesar de ello, Cassidy apoyará hasta el final a Randy, presenciando los momentos finales de éste sobre el escenario de lucha.

Nina Sayers (Natalie Portman), la protagonista de *Cisne Negro*, continuó con un concepto principal presente en *El Luchador*, ya que en ambos casos se trata de personajes dedicados al mundo del espectáculo, en distintos ámbitos, pero similares en cuanto a preparación física e igualmente entregados a su público en busca de la perfección. De hecho, resulta curioso que los actores que encarnaron a ambos protagonistas paralelos, Natalie Portman y Mickey Rourke, requirieran dobles en ciertas escenas, de baile complejo en *Cisne Negro*, y de intensa y peligrosa lucha en *El Luchador*. Nina, la bailarina que protagoniza *Cisne Negro* es una joven reservada, muy apta para el baile, pero con falta de carisma y espontaneidad. Por ello es seleccionada para el gran papel de la Reina Cisne, pero siendo únicamente poseedora de la virtud interpretativa del Cisne Blanco, antítesis del Cisne Negro (cuyo rol también se veía obligada a interpretar). Es por ello que vemos en Nina a una chica obsesiva con su papel, muy ambiciosa y perfeccionista. Su carácter psicótico provocará en ella la obsesión por su reemplazamiento, siendo acechada por el “gemelo malvado”, cuyo rol ejercería Lily (Mila Kunis). Esta última es su compañera de ballet cuya idoneidad se encuentra fundamentada en el Cisne Negro, antítesis de la protagonista. Lily es un personaje que (como exige su rol de Cisne Negro) es impulsivo, espontáneo, sin tanta perfección artística, pero con carisma.

En el filme toman también relevancia otros papeles, como el caso de Erica Sayers (Barbara Hershey), la madre de Nina. Su rol es importante en cuanto a madre opresora, y cuya relación irá deteriorándose con su hija a medida que ésta va acabando con su personalidad de Cisne Blanco para emerger su rol de Cisne Negro. Erica es una mujer obsesiva y manipuladora, a la cual se le asocian todos los problemas psicóticos que posee su hija (lo cual es incrementado por la falta de figura paterna, al aumentar consecuentemente el rol opresor de la madre sobre su hija). Cabe mencionar a otro curioso personaje llamado Beth Macintyre (Winona Ryder), una bailarina destituida, pero idolatrada por Nina. Un relevante papel lo encontramos en el director artístico, Thomas Leroy (Vincent Cassel), personaje catalizador que provoca el “despertar” de Nina, tanto sexualmente como emocionalmente, siendo el artífice de motivar la alegórica metamorfosis que sufre Nina al pasar de Cisne Blanco a Cisne Negro en su vida. De hecho, esto es muy claro al final de la película, ya que debido a su proceso psicótico acaba con su propia vida, pensando que atacaba a Lily (rol de Cisne Negro). De esta forma, vemos cómo Nina debe acabar con el Cisne Blanco para exteriorizar su Cisne Negro, lo cual supone la autodestrucción que acabaría con ella misma.

El papel de Nina Sayers en *Cisne Negro* podría ser comparable a personajes anteriores en la filmografía de Darren Aronofsky. No sólo a Randy Robinson en la faceta mencionada

anteriormente, sino que también pueden extraerse semejanzas con Cassidy (la otra protagonista de *El Luchador*), una *stripper* que también vive de su cuerpo, e incluso podría compararse igualmente con Marion Silver de *Réquiem por un sueño*, que al final de la película acabará explotando su cuerpo (rozando la prostitución) para conseguir su dosis de drogas. Además, tanto Nina como Marion experimentan psicóticas situaciones en la bañera, para las cuales Aronofsky se inspiró en la película de animación *Perfect Blue* (“Perfect Blue”, 1997, Satoshi Kon), especialmente en el plano de *Réquiem por un sueño*.



Imagen 2. Escenas paralelas en las que vemos bajo el agua a Marion Silver, de *Réquiem por un sueño* (arriba), y a Nina Sayers, de *Cisne Negro* (abajo) (DVD *Réquiem por un sueño*, 2000, y DVD *Cisne Negro*, 2010).

En la última obra del director hasta la fecha, *Noé*, Aronofsky nos presenta a un grupo de nuevos personajes que poco tienen que ver con lo percibido en sus filmes anteriores. En *Noé* nos encontramos ante un reparto predominantemente juvenil, bajo la salvedad algunos de los roles principales, como el caso de Noé (Russel Crowe), su esposa Naamé (Jennifer Connelly), su abuelo Matusalén (Anthony Hopkins), y su antagonista Tubal-Caín (Ray Winstone). Posiblemente se trate de los personajes menos explorados emocionalmente en la filmografía del director. Unos personajes que, pese a sus convicciones y obsesiones, no llegan a transmitir la emotividad que caracterizan a los protagonistas de Aronofsky, con la excepción de los roles interpretativos de Jennifer Connelly y Emma Watson, quienes otorgan algunos momentos reseñables de emoción a lo largo del filme.

El rol principal en este caso es Noé, un hombre concienzudo, cabeza de familia, y muy ligado a Dios, del cual recibe visiones apocalípticas que le harán percatarse del futuro que los aguarda. Podría decirse que Noé ejerce el rol de Dios en la Tierra. En este sentido, sería comparable al papel de Max Cohen en *Pi, fe en el caos*. Dicho personaje sería “el elegido”, el único poseedor del acceso a Dios, mientras que Noé es el enviado de Dios en la Tierra, siendo también “el elegido” en su contexto. En esta interrelación cabría destacar la diferencia de que en el caso de *Pi, fe en el caos* la simbología posee un carácter mayoritariamente filosófico (aunque partiendo de tintes religiosos), mientras que en *Noé* el misticismo juega un papel más destacable.

En este caso, el personaje catalizador (que mueve al protagonista a actuar) es Dios, teniendo una gran presencia indirecta en la película. En este caso también es reseñable el rol de Matusalén, la persona con más edad sobre la Tierra, el cual es mostrado como un anciano con el que Noé realiza trascendentales conversaciones sobre el inminente diluvio que asolará el planeta. Matusalén, en la película, es aficionado al consumo de bayas, lo cual es representado como una forma de vida. De hecho, en el momento del diluvio universal es perceptible cómo Matusalén saborea una última baya en su boca justo antes de morir, representando sus últimos segundos de goce en su extensa vida.

Por otro lado, nos encontramos ante Tubal-Caín, un curioso personaje ciertamente alejado de cualquier personaje presente en la filmografía de Aronofsky. En dicha filmografía encontramos diversos personajes que ejercen el rol de antagonista, el contrapunto del protagonista, tales como Lenny Meyer o Marcy Dawson en *Pi, fe en el caos*. En otros de los filmes el antagonista es más sutil, e incluso en ocasiones puede ser el propio protagonista quien, víctima de su propia psicosis, se convierte en su propio enemigo (como sucede en *Cisne Negro*). En el caso de *Noé* nos encontramos ante un antagonista muy estereotipado, un villano típico de películas de superhéroes (en donde Noé sería la figura de héroe). Tubal-Caín nos deleita con algunos momentos que dan emoción y tensión a la película, pero sin especial trascendencia, ya que su comportamiento en el filme se hace ciertamente predecible.

De los hijos de Noé (Sem, Cam y Jafet) posee cierta relevancia Cam (Logan Lerman), un personaje solitario incapaz de encontrar una mujer. Sin embargo, cuando esto sucede, ella muere ante la ayuda negada de su padre. A partir de ese momento vemos a Cam como un personaje resentido ante su progenitor, con sed de venganza, y cuyo sentimiento es aumentado por la persuasión de Tubal-Caín. A pesar de ello, Cam renegará dicha venganza para acabar con la vida de Tubal-Caín en lugar de la de su padre Noé. Ila (Emma Watson), la hija adoptiva de éste, también posee un papel reseñable, al ser uno de los roles más emocionales de toda la película, en

la que vemos a una Ila frustrada ante su esterilidad (la cual es divinamente sanada por Matusalén), y víctima de la ira de Noé al final de la película, queriendo acabar con sus hijas ante las cuales se acabará apaciguando, resaltando sus sentimientos y emociones humanas, negándose ante el exterminio de la humanidad.

Cabe destacar que, como señala Mikhail Page (2013, pp. 85-87), los protagonistas de la filmografía de Darren Aronofsky están dotados de un enorme romanticismo, donde prevalece la pasión por encima de la razón, llevando a cabo una importante lucha interior contra ellos mismos. El mismo autor define a estos personajes como “héroes trágicos”, que se ven obligados a pasar por diversos infiernos (reales o alucinatorios), con una peculiar narrativa llena de poesía y teatralidad. También podríamos definir a estos protagonistas no como simples héroes, sino como antihéroes (al romper con el estereotipo de héroe), al intentar lograr sus objetivos de formas atípicas, condenados al castigo o la redención (lo cual es muy perceptible en Nina de *Cisne Negro* y Randy de *El Luchador*). Este caso se rompería (como se mencionó anteriormente) con Noé, un personaje con un marcado estereotipo de héroe.



Imagen 3: Los atormentados protagonistas de Darren Aronofsky en cada una de las películas que componen su filmografía (DVD *Pi*, *fe en el caos*, 1998, DVD *Réquiem por un*

sueño, 2000, DVD La Fuente de la vida, 2006, DVD El Luchador, 2008, DVD Cisne Negro, 2010, y DVD Noé, 2014).

En cuanto a personajes, es reseñable en la filmografía de Aronofsky la aparición de los mismos actores en algunas de sus películas. En este sentido hay que mencionar a Mark Margolis como el único actor que ha aparecido en todos los largometrajes del director, adquiriendo gran relevancia en *Pi, fe en el caos* y obteniendo pequeños papeles en el resto de la filmografía, donde en *Noé* ni siquiera aparece físicamente, sino a través de su voz. Por otro lado, Ellen Burstyn fue protagonista de *Réquiem por un sueño*, al mismo tiempo que tuvo un papel secundario en *La Fuente de la vida*; Jennifer Connelly, por su parte, también fue una de las protagonistas de *Réquiem por un sueño* y *Noé*; Sean Gullete protagonizó *Pi, fe en el caos*, y realizó un papel secundario en *Réquiem por un sueño*, además de haber aparecido en uno de los cortometrajes de Aronofsky, *Supermarket Sweep* en 1991. Otros actores que han interpretado roles secundarios y/o anecdóticos serían Ben Shenkman (*Pi, fe en el caos*, *Réquiem por un sueño*), Samia Shoaib (*Pi, fe en el caos*, *Réquiem por un sueño*), Ajai Naidu (*Pi, fe en el caos*, *Réquiem por un sueño*, *El Luchador*), Shaun O'Hagan (*Réquiem por un sueño*, *Cisne Negro*), Stanley B. Herman (*Fortune Cookie* -cortometraje-, *Pi, fe en el caos*, *Réquiem por un sueño*), Marcia Jean Kurtz (*Réquiem por un sueño*, *El luchador*, *Cisne Negro*), o Gregg Bello (*Réquiem por un sueño*, *El luchador*, *Noé*) (fuente: IMDb).

3.2.3. ESTRUCTURA NARRATIVA

La narrativa presente en los filmes de Darren Aronofsky es poseedora de diversas cualidades que le otorgan un toque característico a cada uno de ellos. Aunque encontramos diversas similitudes en algunos puntos de la estructura narrativa a lo largo de su filmografía, cada película posee particulares cualidades en este aspecto. Todas ellas se encuentran estructuradas en tres actos (siguiendo la estructura narrativa clásica) además de poseer los seis puntos clave (que llamaremos “Problema”, “Complicación”, “Emerge conflicto”, “Crisis”, “Clímax”, y “Resolución”).

Haciendo un primer repaso teniendo en cuenta la división por actos, vemos generalmente que en las películas de Aronofsky el protagonista es presentado en el Primer Acto, donde comienza a tener contacto con los problemas que lo irán acercando a la degradación psicológica

(y en ocasiones también física). En el Segundo Acto tiene lugar el nudo de la historia, donde los personajes rozan las situaciones críticas a causa de los problemas insalvables que comenzaron en el Primer Acto. En el Segundo Acto suele percibirse la clara disfunción de los protagonistas, lo cual justifica las trágicas consecuencias que irán acabando con ellos. A causa de todo lo anterior, el Tercer Acto supone la eclosión de todos los problemas arrastrados a lo largo de la trama, hasta tal punto que los personajes explotan en sus límites, acabando con sus utopías psicológicas.

Pi, fe en el caos se encuentra estructurada de forma lineal, sin saltos temporales, y donde vemos un Primer Acto en el que es presentado el protagonista, con sus problemas mentales, su obsesión por los números y su recurrente uso de fármacos. Posteriormente, en el Segundo Acto, el personaje acaba estallando en sus brotes psicóticos, cuyos problemas aumentan de forma imparable a causa de las persecuciones que sufre por Marcy Dawson (de Wall Street) y Lenny Meyer (de una secta judía) para obtener el código numérico. En el Tercer Acto, los problemas desembocan en una tragedia donde el protagonista se encontrará en un camino sin salida.

De estructura similar es *Réquiem por un sueño*, sustituyendo a Max Cohen por Sara Goldfarb, En este caso, las obsesiones se hacen inminentes desde el momento en el que Sara recibe una llamada que le prometerá su aparición en televisión. A partir de entonces todo se convierte en problemas, mostrando también las situaciones por las que pasan Harry, Marion y Tyrone en su negocio del narcotráfico. Lo curioso de esta película en su estructura narrativa es cómo se muestran las diferentes etapas de los personajes separadas en estaciones. Tal es el caso de “Verano”, “Otoño”, e “Invierno”, destacando que la palabra original usada para definir el otoño es “Fall”, que también significa “caída”, y cuyo ambiguo concepto pronostica el incremento problemático que tiene lugar en la trama a partir de ese momento. Algo que hay que destacar es la relación de estas tres estaciones con los tres actos de la película. A pesar de que en el epílogo del libro *Réquiem por un sueño* Darren Aronofsky (2000, p. 336) diese a entender cierta vinculación entre ambos conceptos, lo cierto es que narrativamente no hay una coincidencia exacta. De hecho, al observar el desarrollo del filme, nos percatamos de que no existe una correspondencia entre actos y las estaciones temporales. Si esa división fuera así, el Primer Acto constituiría la primera mitad de la película, mientras que la suma del Segundo y Tercer Acto acapararía la segunda mitad. Ello no resultaría coherente, puesto que según esa división, parte del desarrollo principal del filme formaría parte del Primer Acto cuando realmente se corresponde con el Segundo. De esta forma, en definitiva, el Primer Acto estaría compuesto por la mitad de la estación de “Verano”, mientras que el Segundo Acto incluiría la segunda mitad del “Verano”, además del “Otoño”. Por su parte, el Tercer Acto sí se

correspondería con una estación completa, es decir, “Invierno”, marcando el tramo final en la búsqueda de los sueños por parte de los protagonistas. Este filme, gracias a sus impactantes recursos audiovisuales y a la interesante forma de contar la historia, es partícipe de una intensa y emocionante estructura narrativa, donde desde principio a fin se nos muestra la esclarecedora realidad de sus protagonistas.

La Fuente de la vida, la siguiente película de Aronofsky, trajo consigo una estructura narrativa muy peculiar, posiblemente la más peculiar en su filmografía al ser recurrida únicamente en esta ocasión. En dicho filme, se nos presentan tres hilos narrativos (con un triple protagonista que espiritualmente es la misma persona), en los que se conectan las historias del pasado, presente y futuro. Aunque la película arranca con la trama del pasado (inspirada en la época de conquistadores), más adelante el espectador se percató de que esas imágenes se corresponden con el libro que escribe Izzy (la esposa del protagonista), simbolizando la leyenda que rodea al mito del Árbol de la vida. En este caso, por tanto, no se trata de una división en actos basada en los distintos hilos temporales, sino que éstos confluyen entre sí a causa del montaje alterno que enlaza unas tramas con otras (siendo inteligibles a causa del paralelismo entre ellas). Aun así, cabe destacar que el comienzo del filme puede resultar confuso, ya que se trata de escenas que realmente se encuentran encajadas al final de la película, y será más adelante donde se verá la justificación de éstas. Algo similar sucede al final de la película, ya que en este caso se muestra una escena del comienzo del filme, donde la evocadora mente del protagonista imagina los hechos del presente de forma diferente a la original. El hilo principal del relato será la narración del presente, ordenado de forma cronológica, mientras que pasado y futuro confluyen de forma algo más confusa (a modo de rompecabezas, incluso) para dar una mayor trascendencia a la historia final.

En las siguientes dos películas, *El Luchador* y *Cisne Negro*, se retoma la narrativa estándar de orden cronológico, de forma lineal. A pesar de esto, también encontramos algún que otro momento paralelo como recurso para mejorar la comprensión en el espectador (al contrario que ocasionalmente sucedía en *La Fuente de la vida*), como por ejemplo la escena de *El Luchador* en la que vemos al protagonista curándose las heridas del combate que acababa de finalizar, al mismo tiempo que a través del montaje se muestran las escenas explícitas de dicho combate, cuya finalidad es mostrar la causa y efecto de los hechos y entender mejor las emociones internas del protagonista. La estructuración narrativa de estas dos películas (*El Luchador* y *Cisne Negro*) es ciertamente similar, ya que coinciden en varios puntos importantes (especialmente el clímax), como veremos posteriormente.

Por su parte, *Noé*, posee una estructura que fácilmente es desglosada en tres actos, que además se suceden de forma cronológica (aunque con algunos *flashbacks* –los relatos de Noé a sus hijos-, o *flashforwards* –las visiones apocalípticas de Noé-). Es perceptible cómo el Primer Acto (que arranca con un breve prólogo inicial donde un joven Noé presencia la muerte de su padre) engloba todo el comienzo del filme en el que son mostrados los hijos de Noé en su infancia, tras el posterior descubrimiento de Ila, que se convertiría en su hija adoptiva, además de servir como explicación y contextualización a la bíblica historia que sería contada durante las dos horas siguientes. Es en esta parte en la que el protagonista se percata de las visiones apocalípticas enviadas por Dios, para consecuentemente construir el Arca con el que salvar a su familia (y a las especies animales) del Diluvio Universal. Por otro lado, el Segundo Acto (separado del Primero gracias a un *time-lapse* de gran impacto visual para representar el paso de los años) mostraría todo el desarrollo del filme, ya con los hijos convertidos en jóvenes, y con el Arca construida, dispuesta a servir como herramienta de supervivencia. Y tras ello, el Tercer Acto arranca pasados varios meses, en donde Ila se encuentra en un avanzado estado de su embarazo, al mismo tiempo que toda su familia se encuentra próxima a tierra firme.

Entrando en detalles en relación a los momentos claves en la estructura narrativa de los distintos filmes de Aronofsky, son perceptibles diversas similitudes entre los sucesos que acarrearán las vidas de los protagonistas. Podría decirse incluso que las vidas de estos personajes suceden de forma paralela, ya que los puntos que determinan el relato son muy similares.

Por un lado, vemos en los primeros puntos del relato (“Problema” y “Complicación” en el Primer Acto) la primera toma de contacto entre los protagonistas y la locura. En *Pi, fe en el caos*, Max Cohen conoce a Lenny, el judío que lo sumerge en la espiritualidad de los números. El protagonista se ve acechado constantemente por jaquecas, y fácilmente el espectador se percata de su irremediable degradación. En *Réquiem por un sueño* es Sara Goldfarb la acaparadora de los problemas. Este caso resulta de especial relevancia, puesto que al comienzo de la película se nos muestra todo el problema desarrollado en la película (reflejado con una discusión entre los dos personajes principales, Sara y su hijo Harry). Durante estos minutos se hace perceptible la obsesión de Sara por la televisión (al tenerla encadenada a la pared), al mismo tiempo que observamos su soledad transformada en demencia, ya que cree hablar con su difunto marido. A ello hay que sumarle el robo que comete Harry contra su madre al apropiarse de su televisor, cuyo presupuesto destinaría a la compra de drogas. Se trata sin duda de un intenso arranque que sintetiza toda la esencia de los distintos problemas plasmados a lo largo del filme. Minutos después, Sara recibirá la llamada que le cambiará la vida, asegurándole la presencia en un

concurso de televisión; un hecho que la trastornará irreversiblemente. Por su parte, *La fuente de la vida* simboliza durante sus primeros minutos el dilema principal del filme, las cuestiones sobre la vida eterna que se plantea el protagonista, aunque de forma menos explícita que en los dos filmes anteriores.

En *El Luchador*, Randy se cuestiona el paso del tiempo sobre su carrera, y vemos cómo se degrada adquiriendo fármacos para encontrarse fuerte y sano como en su juventud. En el otro lado, la protagonista de *Cisne Negro*, Nina, comienza a ser acechada por el miedo de ser reemplazada por un doble (algo que recuerda a *El Luchador* en cuanto a la temeridad por perder su lugar en el mundo). En *Noé*, las primeras tomas de contacto con la problemática planteada surgen con las primeras visiones apocalípticas del protagonista sobre el Diluvio Universal.

Como vemos, en estos puntos clave del Primer Acto, los distintos protagonistas comienzan a degradarse psicológicamente, sirviendo como pronóstico de la evolución y rumbo que irán tomando las distintas historias, como muestra del principio del final en la vida de los personajes. Posteriormente, llegados al Segundo Acto nos encontraríamos ante otros dos nuevos puntos de inflexión: “Emerge conflicto” (como resurgimiento de los problemas acaecidos en el Primer Acto), y “Crisis” (momento de gran importancia que servirá como anticipación al Tercer Acto). En los protagonistas de Aronofsky esta etapa suele ir marcada por diversas alucinaciones y obsesiones que muestran una pérdida de cualidades mentales en cada uno de ellos. El primer punto conflictivo del Segundo Acto (“Emerge conflicto”) es mostrado en las persecuciones que sufre Max en la búsqueda por el número que represente a Dios (*Pi, fe en el caos*); los delirios alucinatorios de Sara por comenzar una severa dieta en la que acaba recurriendo a fármacos (*Réquiem por un sueño*); la preocupación desmesurada de Tom Creo hacia su esposa, víctima de cáncer e insensible ante la temperatura (*La Fuente de la vida*); el infarto que sufre Randy Robinson tras un combate, lo cual le hará cuestionarse su futuro en el mundo del *wrestling* (*El Luchador*); las obsesiones perfeccionistas de Nina Sayers, el miedo por su sustitución, y la extraña relación con su madre (*Cisne Negro*); o los dilemas de Noé sobre la Creación (*Noé*).

El siguiente momento importante desde el punto de vista narrativo sería la denominada “Crisis”, donde (como su nombre indica) se muestran los momentos más críticos de los protagonistas, al final del Segundo Acto. Ejemplos de estos momentos serían las jaquecas imparables de Max y el aumento de su locura matemática-informática, al mismo tiempo que descubre una protuberante vena en su cabeza como símbolo de sus problemas (*Pi, fe en el caos*); las graves alucinaciones de Sara en las que se imagina dentro de su programa de televisión favorito, llegando al límite de su paranoia, cautivada por la locura (*Réquiem por un sueño*); la

muerte de Izzy Creo y la consecuente decadencia de su marido (*La Fuente de la vida*); la importante pelea entre Randy y su hija, y la redención y autocastigo de éste cortándose un dedo y abandonando su puesto de trabajo como carnicero (*El Luchador*); la discusión entre Nina y su madre (obsérvese cierto paralelismo con *El Luchador*) y las crisis psicóticas de la protagonista, donde intentando alcanzar el estado de Cisne Negro se visualiza teniendo relaciones sexuales con su antítesis y compañera Lily como forma de liberación sexual (*Cisne Negro*); o el embarazo de Ila, que desconcertará a Noé (*Noé*). También hay que mencionar la importancia de la transición que se encuentra entre los puntos “Emerge conflicto” y “Crisis” (caracterizada de cierto suspense), donde tiene lugar un importante desarrollo en cada uno de los filmes, y que nos otorga algunas grandes escenas como por ejemplo la importante y trascendente conversación que mantiene Sara con su hijo Harry, donde intercambian opiniones sobre sus diferentes situaciones, en *Réquiem por un sueño*, aproximadamente por la mitad de la película.

Los puntos finales que determinan el final de la narración son el “Clímax” y la “Resolución”, ambos presentes en el Tercer Acto, y de gran importancia en los relatos de Aronofsky, al mostrar las trágicas conclusiones de unos protagonistas víctimas de graves problemas psicológicos. Los clímax suelen estar desarrollados con gran impacto visual y acompañados de una gran intensidad musical, mientras que las resoluciones son algo ambiguas, determinando el futuro (*o no futuro*) de cada uno de los protagonistas.

En *Pi, fe en el caos* vemos cómo el protagonista (tras una intensa persecución sufrida por los empresarios de Wall Street y por los judíos), en un intento de poner punto y final a su obsesión por los números, decide taladrarse la cabeza en el lugar donde tenía una protuberante vena (símbolo de sus problemas). De esta forma, dejaría de preocuparse por descifrar la irracionalidad de los números y del mundo que lo rodea. Esta situación, sin embargo, es ambigua. Lo más realista sería pensar en un evidente suicidio del protagonista, y que la posterior resolución se muestra de forma metafórica. En dicha resolución vemos al protagonista hablando con Jenna, la preadolescente vecina que le plantea distintas cuestiones matemáticas, y que en este caso no puede resolver. Ahora Max se encontraría sumido en el mundo de la ignorancia, abandonando la irracionalidad que tanto le perturbaba. La película finaliza con Jenna preguntándole a Max por una operación matemática cuyo resultado (que no es mostrado) se aproxima al número Pi. Como se ha comentado anteriormente, esta resolución podría tratarse de una pura metáfora, donde la liberación en la mente de Max se hubiese alcanzado con su propia muerte.

Por otro lado, *Réquiem por un sueño* nos muestra el que posiblemente sea el clímax más intenso y desgarrador en la filmografía de Aronofsky. En este caso, se ponen en común todas las historias de los protagonistas, cada una en su línea. Tanto Sara como Harry acabarán en el hospital; la primera, por trastorno obsesivo compulsivo, y Harry a causa de las mortíferas inyecciones de heroína que acaban en la amputación de su brazo. A Tyrone lo vemos en la cárcel, y Marion, por su parte, recurre a la prostitución como forma de supervivencia para poder conseguir su droga. En la resolución, son mostrados los cuatro personajes, adquiriendo postura fetal como símbolo de sueños rotos. La historia finaliza con un final metafórico, donde Sara aparece en su deseado programa de televisión junto a su hijo Harry. Se trataba del sueño que jamás llegó a hacerse realidad, sólo en su mente. Vemos cómo se juega con la imagen de forma metafórica, como ya sucedió en la resolución de *Pi, fe en el caos*, aunque en esta última se observaba una mayor ambigüedad en los hechos.

El final de *La Fuente de la vida*, por su parte, resulta ciertamente curioso. En el clímax se enlazan las distintas líneas temporales que conforman el filme, de forma que vemos cómo Tomás (en el pasado) alcanza el Árbol de la vida y muere en su ambición por conseguir la vida eterna a través de la savia que desprende dicho árbol. De forma paralela, Tommy (en el futuro) acaba entregándose a Xibalbá (donde según la creencia maya yacen las personas al morir), mostrando con ambas situaciones la resignación ante la imposibilidad de la vida eterna. En la resolución se muestra a Tom (en el presente), que entierra una semilla en la tumba de su esposa, representando metafóricamente la vida eterna, y donde se simboliza que el amor permanecerá para siempre (lo cual también es representado en la película a través del anillo). Un final poético que pone fin a una intensa historia en la que se combina el amor y la búsqueda de la vida eterna a través de las tres líneas temporales.

En *El Luchador*, la película concluye en un clímax donde el protagonista está dispuesto a volver al *wrestling*, lo único por lo que siente seguridad en su vida. Tras la cancelación de su participación en un evento de aniversario (por prescripción médica), acabará aceptando su presencia en dicho evento, rechazando su retirada y resignándose a morir sobre el cuadrilátero de lucha. Se trata de un filme sin una resolución explícita, sino que ésta se encuentra en la eclosión del clímax, cuando Randy se abalanza sobre su oponente realizando su famosa “embestida”, aceptando su propia muerte (ya que no podía participar en combates por sus problemas cardíacos). Esto es poéticamente representado en el filme a través de una cita del protagonista llegando al final de la película: “El único sitio en el que me hacen daño es ahí fuera”. Segundos después, tras escuchar el griterío de la afición, afirma: “¿Los oyes? Este es mi sitio”. De esta

forma, se sintetiza la resignación y redención de Randy, que reniega del paso del tiempo y acepta su muerte.

Cisne Negro nos muestra un clímax en el que Nina, la protagonista, se encuentra a punto de llevar a cabo la interpretación del ballet *El lago de los cisnes*. En un descanso se encuentra con su antítesis Lily, a la cual supuestamente asesina como consecuencia del miedo de ser acechada por un doble, sumida en una crisis psicótica. Minutos más tarde se percató de que en realidad se acuchilló a sí misma como fruto de su psicosis, acabando con su parte de Cisne Blanco para hacer emerger su Cisne Negro. El punto final del clímax se encuentra en la representación del suicidio de la Reina Cisne, cuando Nina se lanza al vacío, ya con una amplia herida en el vientre, a punto de morir. Tras ello, llega una breve resolución en la que la protagonista se limita a decir lo siguiente: “Lo he sentido. Perfecto, ha sido perfecto”. Vemos que se trata de un final muy similar al de *El Luchador*, ya que los protagonistas se lanzan al vacío alcanzando la muerte al mismo tiempo que la perfección artística (en sus distintas facetas, *wrestling* y ballet).



Imagen 4. El clímax de *El Luchador* (arriba) y el de *Cisne Negro* (abajo) nos dejan con situaciones similares como en este caso (DVD *El Luchador*, 2008, y DVD *Cisne Negro*, 2010).

Para finalizar, en *Noé* se nos presenta un final atípicamente escaso de intensidad (más convencional y comercial), donde predominan los giros de guión. Esto es perceptible en la pelea que mantienen Tubal-Caín y Noé, donde el hijo mediano de este último, Cam, posee ansias de venganza contra su propio padre. Sin embargo acaba protegiéndolo, ya que en el último momento asesina a Tubal-Caín (el antagonista). Por otro lado, Noé descubre a las hijas gemelas de Ila, dispuesto a acabar con la vida de éstas. A pesar de ello, la compasión se apodera de Noé y, en un punto clave de suspense (al final del clímax) decide no asesinarlas. Posteriormente, en la resolución, Noé se emborracha y algo después Ila le da un discurso sobre la elección de la compasión rechazando de forma estricta las órdenes del Creador (Dios), de manera que acaba aferrándose a la idea de continuar con la especie humana, al contrario de lo que pensaba originalmente.

3.2.4. ESTÉTICA

Tanto la fotografía como el montaje están muy medidos en todos los filmes de Darren Aronofsky, dotados de unos vertiginosos planos en muchos de los casos (a causa de ambos factores mencionados), y ocasionalmente incluyendo efectos visuales que se adecuen a los propósitos del filme. Con los rasgos presentes en *Pi, fe en el caos*, ya encaminaría algunos de las características presentes en sus futuras películas.

En dicha película, destacable ópera prima del director, vemos una fotografía realizada por Matthew Libatique en blanco y negro (en 16 mm) con un marcado contraste y granulado, lo cual recuerda a películas del cine clásico surrealista como *Un perro andaluz* (“Un chien andalou”, 1929, Luis Buñuel), o a otras obras surrealistas aunque más contemporáneas, como el caso de *Tetsuo, el hombre de hierro* (“Tetsuo: The Iron Man”, 1989, Sin’ya Tsukamoto). El propio Darren Aronofsky (1998) afirmó en *Indiewire* que no quería que la película fuera gris, sino blanca o negra, con fuertes contrastes, inspirándose en *Sin City* (refiriéndose al cómic de Frank Miller).

La película también cuenta con un gran número de planos cerrados, ya sea en primeros planos para reflejar los estados anímicos de los personajes, o bien planos detalle para mostrar ciertos aspectos de la perturbadora realidad. Son especialmente destacables los momentos en los que observamos primeros planos del protagonista, realizados con *snorricam*, de tal forma que la cámara va fijada al actor y se nos muestra su expresión. Al mismo tiempo, estos planos se

entremezclan con planos subjetivos (grabados con *steadycam*) en los que el espectador puede visualizar lo que el personaje ve en ese momento, lo cual conlleva movimientos de cámara bastante bruscos. A ello hay que sumarle el efecto de cámara rápida (*fast motion*) en algunas de estas secuencias. En *Réquiem por un sueño* también se hace uso de *snorricam* y *steadycam*, destacando que en esta película todos los personajes principales de la película tienen alguna escena con *snorricam*, excepto Harry (cuya escena estaba planeada pero no llegó a realizarse).

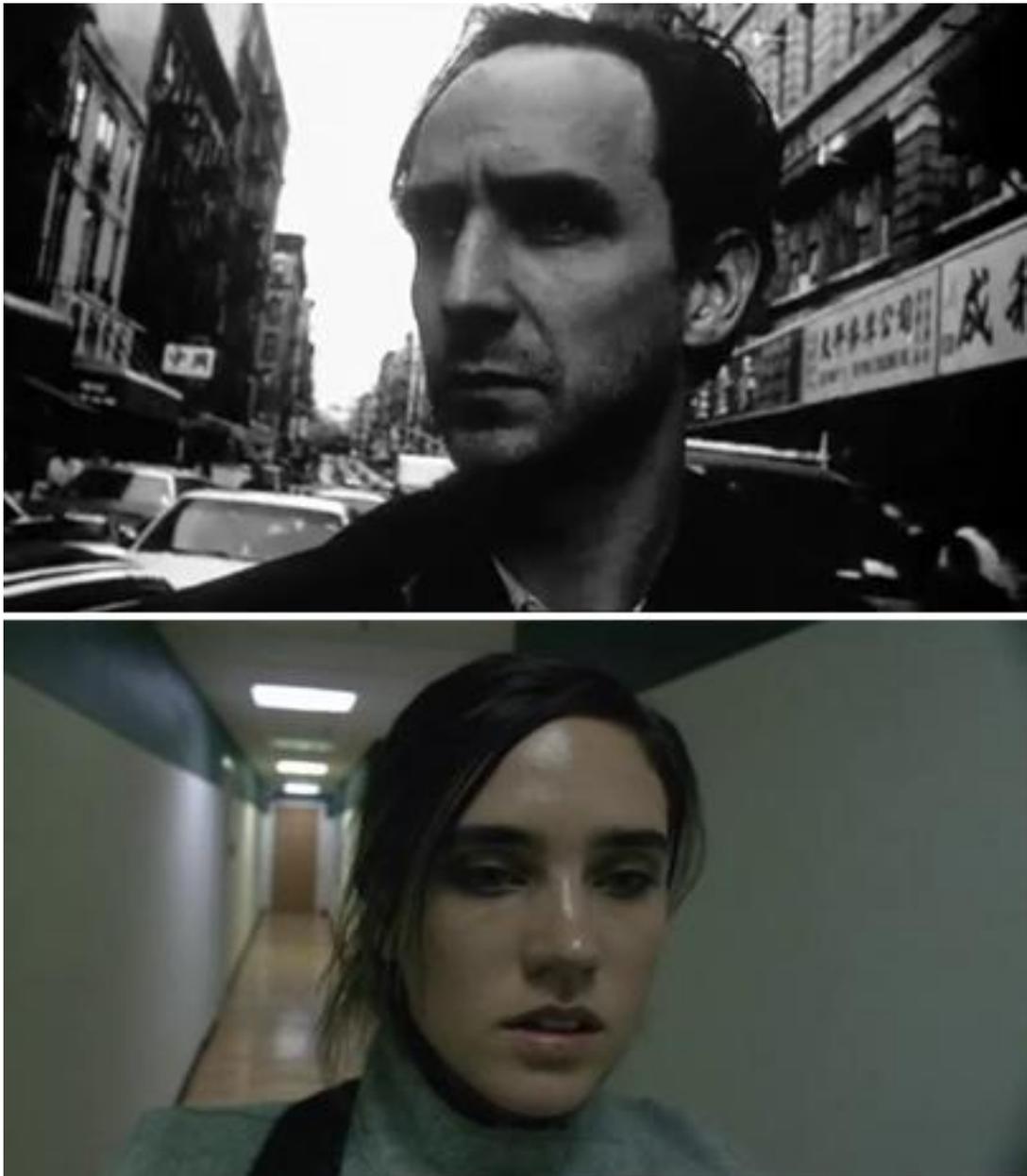


Imagen 5. Comparativa entre el uso de *snorricam* en *Pi, fe en el caos* (arriba) y *Réquiem por un sueño* (abajo) (DVD *Pi, fe en el caos*, 1998, y DVD *Réquiem por un sueño*, 2000).



Imagen 6. Comparativa entre el uso de planos subjetivos en *Pi, fe en el caos* (arriba), realizados con *steadycam*, mientras que en *Réquiem por un sueño* (abajo) no es así, sino que se observa un plano grabado con *snorricam*, como anteriormente, aunque en esta ocasión la cámara se encontraría fijada en la parte trasera del actor (DVD *Pi, fe en el caos*, 1998, y DVD *Réquiem por un sueño*, 2000).

Por otro lado, respecto al montaje, es recurrente en algunas películas de Aronofsky realizar lo que él mismo denomina como montaje “hip-hop”, en los que vemos varios planos conectados de forma frenética y repetitiva, con detalles como el consumo de pastillas, y planos detalle también presentes por ejemplo al abrir la cerradura de la puerta (en el caso de *Pi, fe en el caos*).

En *Réquiem por un sueño* se repiten algunas de las exitosas fórmulas visuales expuestas en *Pi, fe en el caos*, pero en este caso dotando a la película de una mayor puesta en escena, más rítmica e intensa. En este caso, adquiere una gran importancia el hecho de mostrar la subjetividad

de los personajes. Por ello, Aronofsky (2000) rechazó hacer una película “dogma”, es decir, tipo documental, ya que no era ese el concepto de película que quería realizar para mostrar a estos personajes (lo cual es mencionado en la versión comentada del DVD *Réquiem por un sueño*).

En *Pi, fe en el caos* el montaje “hip-hop” sólo tiene presencia en los momentos de ingesta de pastillas y el cierre de la puerta. Por ello, se aprecia una notable evolución en *Réquiem por un sueño*, donde dicho estilo de montaje fundamenta y da sentido a gran parte de la película. Este recurso, según Aronofsky (Ibídem), sirve como repetición para representar la obsesión por las drogas. En *Réquiem por un sueño* son numerosas las escenas compuestas con montaje “hip-hop”, donde se ven representados los procesos de adelgazamiento de Sara Goldfarb en pocos segundos, el consumo de drogas y el tráfico de ésta, entre algunos ejemplos.



Imagen 7. Comparativa entre planos enlazados con montaje “hip-hop” en *Pi, fe en el caos* (arriba) y *Réquiem por un sueño* (abajo) (DVD *Pi, fe en el caos*, 1998, y DVD *Réquiem por un sueño*, 2000).

El recurrente uso de la repetición, tanto de imagen como de sonido en esta película, implica según Aronofsky (Ibídem) distintos tipos de respuesta emocional por parte del público. Además, en *Réquiem por un sueño* se recurre ocasionalmente a rodar con la lente “ojo de pez” con la finalidad de destacar algunos momentos de desconcierto mental de los protagonistas, especialmente en Sara. Por otro lado, un recurso utilizado en los dos primeros filmes e igualmente en el resto de la filmografía serán los planos cortos (primeros planos) de los personajes para representar sus estados anímicos. En *Réquiem por un sueño*, estos planos cobran mayor relevancia en el Tercer Acto (por ejemplo en la escena en la que Harry y Tyrone se encuentran en el coche, donde la cámara se va acercando cada vez más a los personajes).



Imagen 8. Ejemplo de toma grabada con “ojo de pez” en *Réquiem por un sueño*, cuya finalidad es mostrar al espectador los problemas de la protagonista (DVD *Réquiem por un sueño*, 2000).

Uno de los recursos más utilizados en esta película es el uso de pantalla dividida para mostrar lo que sucede en las distintas posiciones en las que se ubican los personajes. También tienen mucha presencia los fundidos a blanco simbolizando que el personaje se desvanece en sus sueños (Ibídem). Tienen presencia algunas escenas en las que se ve el antes y el después de los personajes, tras su consumo de droga, apreciándose el cambio de estado anímico de los personajes (ejemplos de ello los encontramos en una escena de Marion semidesnuda frente al espejo, o la de Harry en el coche tras conversar con su madre).

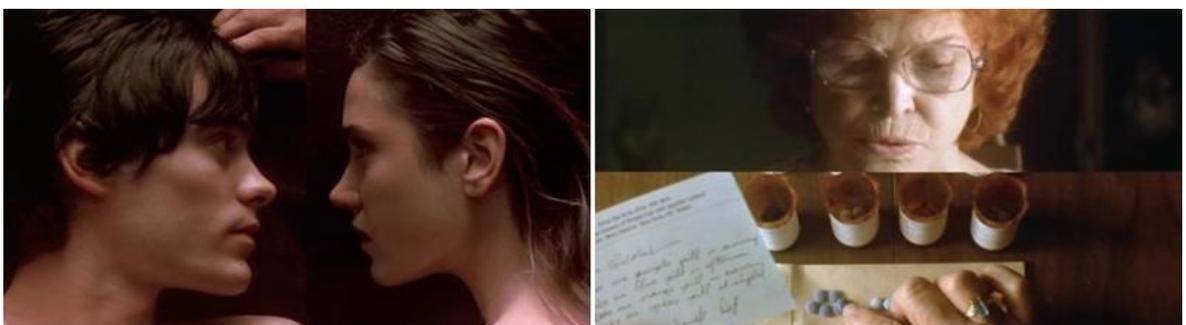


Imagen 9. Dos ejemplos del uso de pantalla dividida en *Réquiem por un sueño* (DVD *Réquiem por un sueño*, 2000).

En la película observamos algunas escenas ciertamente peculiares. Tal es el caso de una de ellas en la que la protagonista Sara Goldfarb aparece limpiando su apartamento, a cámara rápida. Para el rodaje de dicha escena fue utilizada una cámara robótica, que registró la actuación de la protagonista durante 20 minutos seguidos, que en postproducción fueron transformados en segundos con el uso de cámara rápida (Ibídem). Este efecto en esa escena refleja el frenético efecto de las drogas. Cuando el efecto de cámara rápida pasa a cámara lenta se refleja un desgaste en el efecto de las drogas, representado en la decadencia de la protagonista. La cámara robótica también fue usada en el comienzo del “Invierno” (Tercer Acto), en una escena en la que vemos a la protagonista corriendo a cámara lenta por la calle, al mismo tiempo que la gente del entorno caminan a un ritmo acelerado a cámara rápida. Para ello la escena se rodó en dos pases (uno con la actriz Ellen Burstyn y otro con la gente que paseaba por la acera) (Ibídem).

En cuanto a la estética, resulta evidente que todo se encuentra estrictamente medido. Por ejemplo, en la extensa conversación que mantienen Sara y Harry en la mitad de la película, es perceptible un cambio en el eje, de forma intencionada según Aronofsky (Ibídem), para pasar de enfocar el “lado iluminado” de los rostros de los protagonistas (en el momento optimista de la conversación) a enfocar el “lado oscuro”, cuando Harry se percató de que su madre consume anfetaminas para adelgazar. También, referente a la iluminación, cabe mencionar que para las partes de verano fue usada luz natural, realista (sol cálido), mientras que a medida que avanza la película, llegado el invierno, todo cambia hacia un realismo artificial en la luz (uso de iluminación artificial, fluorescentes, focos, etc.) (Ibídem).

Tras estos dos filmes llenos de una estética rompedora, intensa y rítmica, *La Fuente de la vida* se desvincula radicalmente con lo establecido en dichos filmes. En ese momento Aronofsky deja de lado la estética de videoclip a través del montaje “hip-hop” y sus recurrentes planos realizados con *snorricam* y *steadycam*, acompañados ocasionalmente de cámara rápida e incluso cámara lenta, abandonando consecuentemente el frenético ritmo que caracterizaba a ambas películas. En este caso, *La Fuente de la vida* nos expone una estética más relacionada con los parámetros del cine comercial, destinado a exhibirse en grandes pantallas. Esto es perceptible por los numerosos planos generales utilizados en la obra, donde pueden observarse una gran cantidad de parajes en los que se enmarca la película. Aún así, Aronofsky mantiene sus recursos característicos en muchas ocasiones, los cuales pueden observarse, por ejemplo, en el uso de diversos primeros planos utilizados para intensificar las emociones de los personajes, algo que utiliza a lo largo de su filmografía. También recurre a planos detalle de partes humanas como

ojos o boca. En general, podría decirse que los planos utilizados en esta película poseen mayormente una finalidad más estética y visual, aunque también existe cierta labor emocional.

Cabe destacar el gran número de efectos visuales utilizados en esta película, algo que también la distingue de las anteriores, realizadas con bajo presupuesto y de forma bastante natural, con muy pocos efectos visuales añadidos en post-producción. *La Fuente de la vida*, debido a la ambición con la que fue realizada, nos presenta tres líneas espacio-temporales en las que cada una es representada a su manera, ubicando la acción en distintos entornos. En este sentido, hay que mencionar que la línea referente al futuro (donde vemos al protagonista sumido en una nave espacial de forma esférica) fue realizada en su mayoría a través de macrofotografía, de tal forma que las nebulosas y cuerpos celestes presentes al fondo no son más que reacciones químicas reales y microscópicas rodadas con dicha óptica (grabando las reacciones orgánicas a alta resolución, y colocadas como si se tratara del espacio celestial), como indicó Aronofsky (2007, pp. 32-33) en *Dirigido por*.



Imagen 10. Ejemplo de plano donde los efectos visuales de fondo están realizados con macrofotografía (DVD *La Fuente de la vida*, 2006).

Algunas particularidades visuales de *La Fuente de la vida* las encontramos en diversos rasgos como el uso de siluetas en contraluz. Existen reseñables casos en la película, donde vemos al protagonista en su línea futurista (Tommy) realizando Taichí. A estas mismas características visuales recurría años más tarde en *Noé*, donde se juega con la claridad de fondo para destacar las siluetas oscuras de los personajes, y dotar de grandeza visual algunas escenas del filme.



Imagen 11: Comparativa entre escenas de contraluz en *La Fuente de la vida* (arriba) y *Noé* (abajo), donde se destaca la silueta de los personajes, especialmente en el segundo caso, más perceptible visualmente (DVD *La Fuente de la vida*, 2006, y DVD *Noé*, 2014).

También son muy usados los planos picados (denominándose planos cenitales cuando la cámara se sitúa por encima de los personajes, de forma perpendicular al suelo), en donde algunos de ellos observamos el reflexivo rostro del protagonista, y en otros simplemente obtenemos información de la acción que sucede. Es especialmente reseñable el montaje, ya que gracias a fundidos encadenados observamos cómo un determinado plano se funde con otro de estructura casi idéntica.

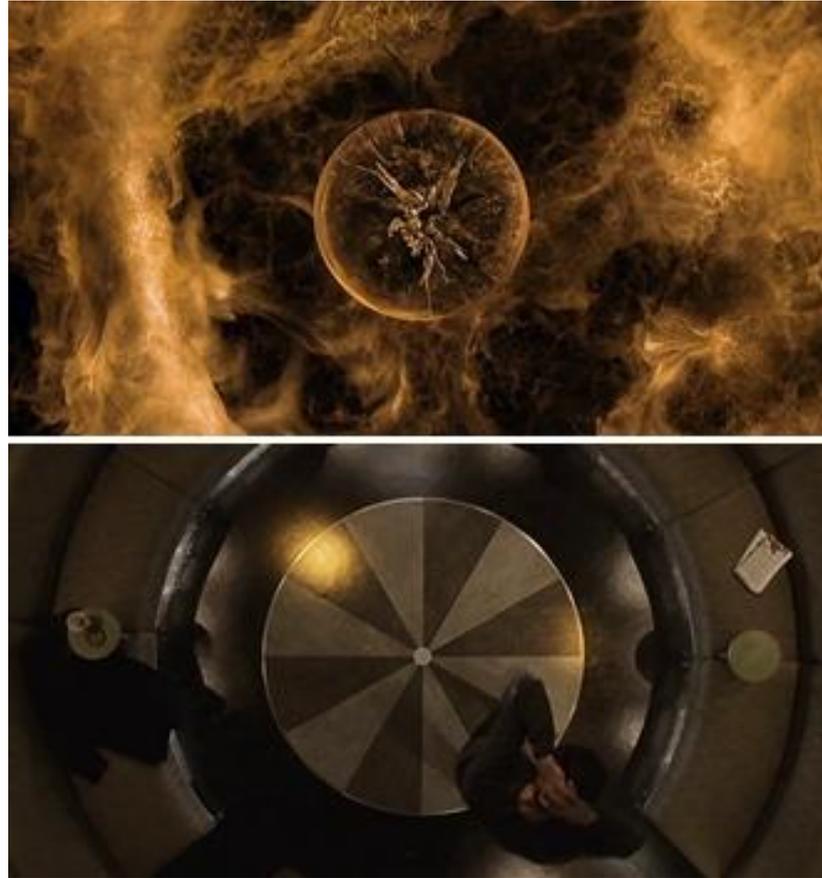


Imagen 12: En *La Fuente de la vida*, estos dos planos cenitales se encuentran montados de forma encadenada, donde se funde la forma circular de la nave espacial (arriba) con la misma forma del suelo en el siguiente plano (abajo) (DVD *La Fuente de la vida*, 2006).

En esta película (*La Fuente de la vida*) es muy utilizado el travelling óptico (*zoom*) y el travelling físico en algunos casos a través de acercamientos y alejamientos. También, estéticamente, se hace uso de planos simétricos, donde el centro de interés se halla justo en el centro del plano. Visualmente encontramos otras peculiaridades, por ejemplo cuando es perceptible en pantalla un movimiento en el que la cámara gira 180° mostrando al coche en la carretera. Este efecto es utilizado minutos después, con un caballo en lugar del coche. Se trata de dos situaciones en las que vemos al protagonista en dos de las líneas temporales (presente y pasado, respectivamente). Otro momento particular se da posteriormente en la película, cuando el protagonista en su versión del futuro le susurra al árbol la frase “ya falta poco”. Algo después, el Tom del presente le susurra a su mujer las mismas palabras. Este paralelismo entre escenas es perceptible a causa de los planos que muestran el erizamiento del vello, tanto en la corteza del árbol como en la nuca de Izzi.



Imagen 13. Paralelismo entre ambos planos en *La Fuente de la vida*, donde se pone de manifiesto la comparación entre Izzi Creo (arriba) y el Árbol de la vida (abajo) simbolizando la vida a través del vello erizado (DVD *La Fuente de la vida*, 2006).

Con *El Luchador*, Darren Aronofsky abandona en gran medida el estilo con el que realizó *La Fuente de la vida*. Ahora, de nuevo, se embarca en una historia que recuerda más a sus dos primeras creaciones, aunque con notables distinciones. A pesar de que la película está rodada de tal forma que percibimos la subjetividad del personaje, no hallamos un estilo visual tan elaborado como en dichas películas anteriores, donde el montaje también era un factor elemental. En *El Luchador* percibimos rasgos característicos del cine de Aronofsky, como la mencionada subjetividad con la que muestra los personajes, de tal forma que la percepción de los espectadores pueda aproximarse a la de estos personajes. En este caso, la película está tratada de un modo diferente, ya que deja atrás el conocido montaje “hip-hop”, como ya hizo con *La fuente de la vida*. De hecho, en esta ocasión Aronofsky cambió de Director de Fotografía, cuyo puesto siempre ha sido ocupado por Matthew Libatique en toda su filmografía. En este caso, ese puesto fue a parar a Maryse Alberti (fuente: *IMDb*).

El Luchador es una película realizada con mucha intimidad, de forma casi documental. Esto puede verse a causa de algunos planos que dan la sensación de cámara al hombro, realizando un seguimiento de los personajes, algo que rompe con la estética de corte más artística para dar lugar a una mayor cercanía entre el espectador y los personajes. Dicho efecto

documental (llamado “cine dogma” o “cinema verité”) es aumentado con algunas características, como el reiterativo uso de cortes secos entre planos, usados incluso para separar planos con el mismo encuadre, a modo de elipsis de varios segundos. Este mismo efecto de seguimiento del protagonista (con cortes secos entre planos) fue utilizado de nuevo en *Cisne Negro*, aunque no de forma tan insistente como en *El Luchador*.



Imagen 14: Comparativa entre planos donde la cámara lleva a cabo un seguimiento sobre los protagonistas de forma prolongada, resultando casi documental, en *El Luchador* (arriba) y *Cisne Negro* (abajo) (DVD *El Luchador*, 2008, y DVD *Cisne Negro*, 2010).

Como se ha visto anteriormente, en *Pi, fe en el caos* y *Réquiem por un sueño* eran más frecuentes los planos realizados con *snorricam* (intercalados, según el caso, con planos grabados a través de *steadycam* en vista subjetiva en el caso de *Pi, fe en el caos*, o con *snorricam* trasera en el caso de *Réquiem por un sueño*, cuyos casos fueron analizados al comienzo de este apartado). Sin embargo en *El Luchador* este método es reemplazado por un proceso de seguimiento en el que la cámara se sitúa detrás del protagonista y sigue sus pasos. El objetivo sigue siendo el mismo que el de los casos mencionados anteriormente, es decir, el acercamiento a la percepción subjetiva de los personajes al mismo tiempo que los sitúa en el centro de atención.

Una vez más, como en el resto de la filmografía de Aronofsky, los primeros planos de los personajes están muy presentes para incrementar la carga emotiva de las escenas y en especial, del mundo interior de dichos personajes. Por otro lado, son especialmente reseñables los planos contrapicados con los que es ensalzada la figura del protagonista justo antes de realizar su famosa “embestida” en el clímax de la película (lo cual se muestra en la Imagen 4 presente en el apartado de “Estructura narrativa”).

En el caso de *Cisne Negro*, parte de la estética de este largometraje puede recordar al anterior filme, *El Luchador*, a causa de algunos planos grabados con cámara al hombro y con cierto frenetismo. Sin embargo, en *Cisne Negro* se nos cuenta una historia con matices más artísticos, con lo cual es requerida una fotografía más cuidada y estilizada que confiera gran belleza a las imágenes mostradas. Cabe recordar que tanto la Fotografía como el Montaje de esta película recibieron nominaciones a los premios Oscar. Hay que mencionar que *Cisne Negro* vuelve a recurrir a planos subjetivos como los utilizados en *Pi, fe en el caos*, aunque de diferente forma. En este caso, encontraríamos un ejemplo en la escena en la que la protagonista gira sobre sí misma, alternándose primeros planos de su rostro con planos subjetivos.



Imagen 15. Distintos planos de la misma escena en la que se ve a la protagonista de *Cisne Negro* girando sobre sí misma en un ensayo de ballet (arriba), mientras que en el otro plano (abajo) se observa su perspectiva a través de planos subjetivos, haciendo aparición su director dándole órdenes (DVD *Cisne Negro*, 2010).

Encontramos también en *Cisne Negro* otras secuencias muy similares a la ilustrada anteriormente. En el caso mostrado a continuación también se aprecia la vista subjetiva de la protagonista entremezclada con el primer plano de su rostro. La diferencia radica en que el caso anterior la cámara se encontraba ubicada en un sitio fijo simplemente grabando los giros de Nina (y realizando algún balanceo para simular los movimientos del ballet), mientras que en este nuevo ejemplo (Imagen 16) la cámara se encuentra fijada a la protagonista, tratándose nuevamente de una *snorricam*.



Imagen 16. Primer plano de la protagonista de *Cisne Negro* grabado con *snorricam* (arriba), intercalado con un plano subjetivo (abajo) que muestra lo que ve la propia protagonista (DVD *Cisne Negro*, 2010).

No hay que olvidar el importante papel que juegan los efectos visuales en *Cisne Negro*, ya que permitieron generar digitalmente la metamorfosis que sufre la protagonista hasta convertirse en Cisne Negro.



Imagen 17. Nina Sayers finalizando su interpretación, transformada metafóricamente en Cisne Negro gracias a los efectos visuales que producen dicha metamorfosis de forma progresiva durante toda la escena (DVD *Cisne Negro*, 2010).

Por su parte, el apartado visual de *Noé* puede evocar a *La Fuente de la vida* en el hilo narrativo referente al pasado (era de conquistadores). Estamos ante una calidad visual con un gran despliegue de medios técnicos, haciendo gran uso de planos generales destinados a la exhibición en grandes salas cinematográficas.

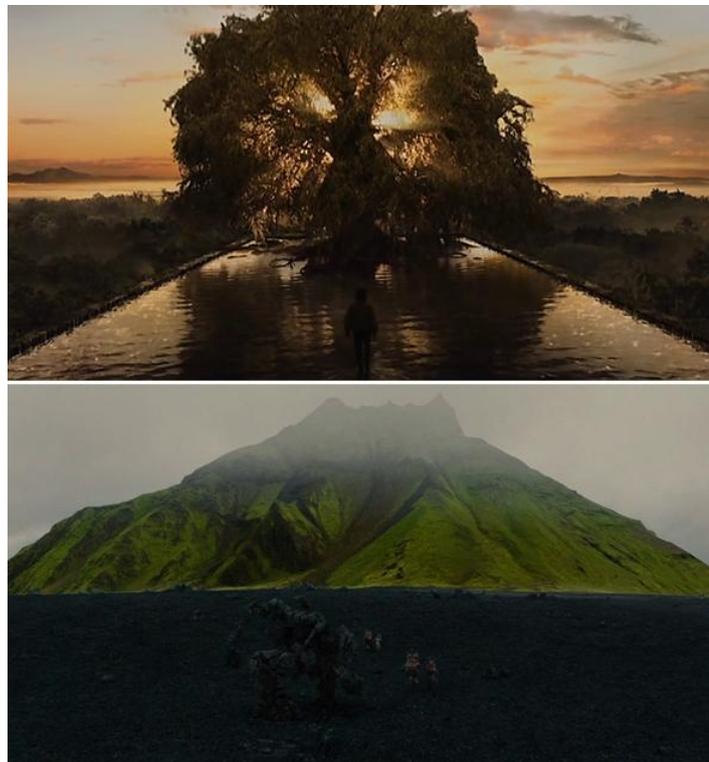


Imagen 18: Comparativa entre grandes planos generales presentes en *La Fuente de la vida* (arriba) y *Noé* (abajo) (DVD *La Fuente de la vida*, 2006, y DVD *Noé*, 2014).

Aunque los efectos visuales ya habían sido utilizados por Darren Aronofsky en algunas de sus películas (no sólo en *La Fuente de la vida*, sino también ocasionalmente en *Réquiem por un sueño*, y de forma muy destacada en *Cisne Negro*, generando digitalmente la metamorfosis de la protagonista), se hacen más recurrentes en *Noé*, tanto en la recreación de escenarios como de personajes. Resulta destacable que todos los animales presentes en el filme se encuentran generados digitalmente, de forma que ninguno es real. De la misma forma han sido creadas otras criaturas, como los guardianes de cuerpo rocoso. Sin embargo, el arca (un elemento principal en la película) fue construida de forma real (fuente: *El Tiempo*).



Imagen 19. Distintas escenas en las que se pone de manifiesto los potentes efectos visuales presentes en *Noé*. Podemos observar a uno de los guardianes de piedra (arriba) y a diversos animales (abajo), creados digitalmente (DVD *Noé*, 2014).

En *Noé* adquieren presencia las imágenes metafóricas, como suele ser habitual en la filmografía de Aronofsky. Algunas secuencias son mostradas sin saber si son reales o ficticias, aunque finalmente se descubre qué son, como por ejemplo el momento de las visiones de Noé sobre el diluvio, que resultó ser un sueño. Sin embargo, Aronofsky recurre a este tipo de metáforas visuales en las que ocasionalmente resulta difícil distinguir si se trata de realidad o no. De igual forma vuelve a incidir en un uso reiterativo de primeros planos sobre los rostros de los protagonistas.

Algunas de las joyas visuales en *Noé* se encuentran presentes en algunas ocasiones a modo de *time-lapse*, (evolucionando de los conocidos *fast motion* a *time-lapse*, debido a la gran amplitud temporal que es abarcada en este caso), encargado de mostrar el paso de los años de manera fugaz. Otra escena de similares características tiene lugar en la película más adelante, donde es representada con grandeza visual toda la creación de La Tierra y la degradación de la humanidad mediante guerras, ilustrando la narración que Noé realiza a sus hijos.

En otro orden de cosas, los espacios en los que fueron rodadas las distintas películas también tienen algunas similitudes. Tal es el caso que en *Pi*, *fe en el caos* y *Réquiem por un sueño* adquiere gran importancia el barrio de Coney Island, en Brooklyn (Ciudad de Nueva York, Nueva York, Estados Unidos), hasta el punto de resultar uno de los enclaves más recurrentes en estos filmes, sobre todo en *Réquiem por un sueño*. Además, el libro en el que se basa dicha película también sitúa parte de su acción en Coney Island (aunque otra buena parte se ubicaba en el barrio de Bronx, que en la película fue sustituido por la ubicación anterior).

En *La Fuente de la vida* vemos cómo (aparte de diversas escenas grabadas en estudios de cine) la acción es situada en ciertas ocasiones en grandes espacios naturales, correspondientes a Canadá, o destacando el caso de Guatemala (donde precisamente la ubicación en el argumento del filme -en el hilo narrativo del pasado- coincide con el lugar real de rodaje). En *El Luchador* vuelve a repetirse esta misma idea de ubicación en cuanto a cine y realidad, ya que gran parte del rodaje se desarrolla en el estado de Nueva Jersey (Estados Unidos), donde también se enmarca la acción del filme. También se repite esta idea en *Cisne Negro*, enmarcada en ambos sentidos en Nueva York, haciendo uso de teatros reales como el de Broadway (al igual que en *El Luchador* se hizo uso de escenarios reales de *wrestling*).

Noé, sin embargo, nos presenta unas ubicaciones que recuerdan a *La Fuente de la vida*, con grandes parajes naturales que en este caso se ubicarían en Islandia (sin existir en la película una relación directa con dicha ubicación, simplemente recurrida por estética y preferencias del

director). A pesar de ello, *Noé* también hace un enorme uso de rodajes en estudios cinematográficos, destacando especialmente el caso de Hollywood (California, Estados Unidos).

3.2.5. SONIDO

El sonido es un elemento vital en la filmografía de Darren Aronofsky, ya que aporta mucho valor y carga narrativa a lo que se nos muestra en pantalla, dotando de ritmo e intensidad a todo el filme y sirviendo de complemento al apartado visual.

En el caso de *Pi, fe en el caos*, el ritmo del sonido es una de los elementos más relevantes a lo largo de la película, ya que va en total consonancia con el montaje, otorgando gran dinamismo al filme (música y efectos de sonido). A pesar de ello, muchos de sus efectos de sonido resultan exagerados ocasionalmente, lo cual va acorde con el cierto grado de surrealismo que posee esta película.

La música, compuesta por Clint Mansell (habitual en la filmografía de Aronofsky), es una de las claves de la película, ya que se encuentra presente durante todo su transcurso y la dota de un importante ritmo. Un ritmo incrementado gracias a los tintes electrónicos que se adecuan perfectamente a la atmósfera de la película en cada momento. De esta forma, la música sirve para indicarnos las distintas acciones que suceden, complementando a la parte visual de forma intuitiva y verosímil. En diversas ocasiones, la música supone un interesante recurso para reflejar el estado anímico del protagonista, representando los distintos estados por los que pasa (como por ejemplo, las diversas crisis por las que es afectado). La música original de Clint Mansell se vio acompañada por más pistas sonoras pertenecientes a otros grupos, como Massive Attack.

Respecto a los efectos de sonido, algunos de los más importantes casos se ven plasmados en algunos momentos como por ejemplo los planos con montaje “hip-hop”, donde vemos a Max ingiriendo su cantidad habitual de pastillas, o cuando quita el candado para abrir la puerta (complementando al montaje de forma rítmica). De gran importancia son algunos efectos con una fuerte carga expresiva, los cuales simbolizan las fuertes migrañas del protagonista. Estos sonidos, a pesar de ser extradiegéticos (están añadidos de forma simbólica sin que el protagonista los escuche realmente, sólo los espectadores) poseen la función principal de representar el estado anímico del protagonista. Algo muy similar sucede también en *Réquiem por un sueño*.

En dicha película también posee gran importancia el sonido, heredero en gran medida de *Pi, fe en el caos*. En *Réquiem por un sueño* la música destaca notablemente, siendo intensa y

emocional. El *leitmotiv* (tema habitual) del filme puede escucharse a modo de obertura en cada comienzo de estación dentro de la película, como forma de indicar un nuevo comienzo. El famoso *leitmotiv* se titula *Lux Aeterna*, interpretado por el grupo Kronos Quartet, que colaboró en la grabación de la música original del filme. Esta pista musical puede escucharse de forma completa en la resolución de la película. En este caso, Aronofsky sigue apostando por una música potente e interesante que refuerza enormemente las propiedades artísticas de la película. Posiblemente nos encontremos ante una de las mejores composiciones realizadas por Clint Mansell para el cine de Darren Aronofsky. Precisamente, Aronofsky (2000) destaca la importancia de la música en esta película, como afirmó en la versión comentada del DVD *Réquiem por un sueño*.

Algunas curiosidades en los efectos de sonido las encontramos en casos como la nevera de Sara Goldfarb, la cual comienza a sonar al final de la escena en la que la protagonista conversa con su hijo y éste se va (en la mitad de la película), como una forma de decir que Sara no está sola (Ibídem). Precisamente, dicho sonido se produce justo después de que su hijo salga por la puerta. También encontramos otros efectos anecdóticos, como el sonido de avión perceptible al comienzo de la escena en la que Sara Goldfarb limpia su apartamento (con efecto visual de cámara rápida). Este sonido sirve para transportarse al siguiente nivel de la película, cuando las adicciones comienzan a tomar el mando, sirviendo además como un homenaje a la infancia de Aronofsky, ya que según sus propias declaraciones (Ibídem), el hecho de estar en las rocas le recordaba a los aviones. En su infancia, cada vez que se posaba en una roca, veía pasar aviones por el cielo, y por ello añadió ese efecto sonoro tras una escena en la que Harry y Marion se encuentran manteniendo una conversación sobre las rocas, en la playa, sirviendo de transición con la escena en la que Sara limpia su apartamento, donde es ampliamente perceptible el efecto de sonido aéreo. Por lo general, a Aronofsky le gusta penetrar en la mente de los personajes, mostrando todo lo que se esconde en ellos, en qué piensan (no sólo en los hechos cotidianos que son mostrados de manera realista), y para ello recurre precisamente al sonido.

En *La Fuente de la vida*, los efectos sonoros se fundamentan mayoritariamente en una función referencial, aludiendo a la acción de ese momento (serían, por tanto, sonidos diegéticos, que perciben los personajes). Los sonidos extradiegéticos encargados de mostrar los estados anímicos de los personajes (usados insistentemente en sus dos películas anteriores) son dejados de lado en este caso. Sin embargo, la música de Mansell sigue en auge, siendo uno de los puntos más favorables de toda la película. En la interpretación de estas pistas musicales se contó

nuevamente con la colaboración del grupo Kronos Quartet, además de Mogwai. La música en este caso dota de emotividad y romanticismo a todo el relato audiovisual presente en este filme.

Respecto a efectos sonoros, cabe destacar una escena en la que lo único que se oye son los pasos del protagonista, Tom, en la línea temporal del presente, ignorando totalmente el sonido de los coches y demás sonido ambiente presente en la calle en ese momento, y generando consecuentemente sensación de suspense hasta segundos más tarde, donde el protagonista casi es atropellado por un coche. Precisamente, en ese momento, la escena recobra el sonido ambiente original.

En *El Luchador* tiene mucha presencia la música rock, sobre todo de forma diegética, es decir, escuchada por los personajes (ya sea en el escenario, en el coche, en bares, etc.). Todo ello sin olvidar la música original de la película compuesta por Clint Mansell, cuya melodía acompaña y da sentido a algunas de las escenas más dramáticas. La mayor parte del sonido presente en la película se encuentra fundamentado en los sonidos diegéticos referenciales de las distintas acciones que suceden en la película, aunque también vuelve a hacerse uso de efectos sonoros extradieгéticos para simbolizar de alguna manera los distintos estados por los que pasan los personajes, siendo especialmente recurrentes en los momentos más críticos del protagonista en cuanto a su problema cardíaco. Claros ejemplos los encontraríamos en los momentos previos en los que el protagonista sufre un infarto, y también llegando al clímax de la película.

Un momento particular de *El Luchador* lo tenemos en una escena en la que se oyen (de forma extradiegética) sonidos que parecen proceder de un público agitado por la euforia, justo cuando Randy se dispone a salir a su puesto de trabajo como carnicero. Dichos sonidos son una metáfora de los momentos previos al *wrestling*, simulando su salida al cuadrilátero de combate y no a su puesto en la carnicería del supermercado. Aquí el personaje rememora su trayectoria y todo lo que significa para él, viéndose ahora en el punto opuesto. Un punto en el que se encuentra sumido en el fracaso y la frustración, trabajando en una carnicería sin ningún tipo de agrado, y sintiendo la nostalgia por retomar su puesto de luchador a pesar de sus problemas de salud.

El sonido en *Cisne Negro* cumple con las pautas establecidas en el resto del cine de Aronofsky. Nos encontramos ante la presencia de una música muy cuidada, elaborada a base de piezas originales de Tchaikovsky con modificaciones de Clint Mansell, que le confieren un toque original y distintivo a la obra. Y por supuesto, como se ha visto en otras películas del director, la música va acorde totalmente al ritmo de montaje, confiriendo gran intensidad emocional y

sirviendo para mostrar en cierta medida las situaciones por las que pasan los protagonistas de la historia.

Los efectos de sonido son frecuentes, mayormente utilizados en efectos diegéticos de tipo referencial/ambiental, pero también se presentan otros de forma metafórica como ya sucedió con otras películas del director, donde se ponen de manifiesto efectos extradiegéticos para hacer llegar al espectador los psicóticos estados que atraviesan la vida de los personajes. Estos efectos se encuentran ocasionalmente mezclados con música utilizada para intensificar el ritmo y el suspense. Y de igual forma que *El Luchador* tenía la presencia de música de forma diegética (en ese caso rock, en bares, espectáculos de lucha, etc.) en *Cisne Negro* también vemos un recurrente uso de música diegética debido a la función artística de ésta. Al tratarse de una película sobre ballet, la música obtiene gran importancia en la interacción con los personajes.

En la película también se juega con voces alucinatorias. Por ejemplo, un momento en el que la protagonista se encuentra en un estado psicótico debido a las drogas, llegando a escuchar en su cabeza la voz de su madre diciendo sin parar “dulce niña...”. Algo que también se percibe en el filme son algunos sonidos grotescos acompañantes a momentos psicóticos, donde algunos de los personajes emiten sonidos como si se trataran de criaturas extrañas. Son, sin embargo, sonidos extradiegéticos, utilizados de forma metafórica, sin ser reales dentro de la propia película.

En *Noé* es retomado el sonido de forma similar al estudiado en *La Fuente de la vida*, donde no adquieren especial trascendencia los efectos de sonido como típicamente se aprecian en el resto de filmes de Aronofsky. En ambas películas estos efectos son principalmente producidos de forma diegética, referencial, en el lugar del suceso, dando realismo a la acción en ese momento. Sin embargo, sí encontramos en *Noé* algunos efectos sonoros encargados de complementar rítmicamente la imagen, como los casos de los frenéticos *time-lapses* en los que no sólo se encuentra acompañamiento musical, sino también efectos a medio camino entre lo ambiental y lo expresivo. La música mencionada anteriormente, por otro lado, recuerda igualmente a *La Fuente de la vida* en cuanto a estilo, pero sin embargo en *Noé* no posee tanta intensidad emocional. En cuanto a voces, también adquiere presencia voz en off con una función narrativa y enunciativa, como ya sucedió en *Pi, fe en el caos*.

3.3. TESIS DEL AUTOR

En este apartado se llevará a cabo un análisis individualizado de cada uno de los filmes, donde se demostrarán distintos fundamentos presentes en ellos en cuanto a simbologías, alusiones y paralelismos con mitos o leyendas, y relaciones con diferentes ramas del conocimiento, que constituirían la tesis. En cada película, la tesis se desprende (de forma directa o indirecta) a partir de frases pronunciadas por los personajes o de acontecimientos sucedidos en el relato y que puedan ser relevantes en este sentido. El concepto de “Tesis” también se encuentra vinculado con la moraleja presente en un determinado filme.

3.3.1. *PI, FE EN EL CAOS* (“PI: FAITH IN CHAOS”, 1998)

Pi, fe en el caos es una película donde están muy presentes las matemáticas y la filosofía. Uno de los elementos más presentes en el filme es la alegoría de la caverna de Platón. Las cifras que supuestamente se encuentran escondidas en la realidad constituirían el mundo inteligible (el de las ideas), mientras que la realidad propiamente dicha constituiría el mundo sensible (mundo material).

Como comenta el propio protagonista, casi quedó ciego al exponerse a la luz cuando era niño. Esto también supone una metáfora relacionada con el mundo inteligible, buscando la “idea de Bien”, siendo deslumbrado. Durante toda la película se persigue la búsqueda de esa “idea de Bien” (en el mundo inteligible) a través del mundo sensible (mundo material, la realidad propiamente dicha). Al mismo tiempo, dicha idea de Bien se encuentra relacionada con Dios, de tal forma que la propia película puede denominarse como una búsqueda de Dios. De hecho, en *Dirigido por*, el propio Darren Aronofsky (2007, p. 33) describe de esa forma la idea principal de su ópera prima.

Resulta curioso que precisamente sean dos corrientes opuestas las que persigan a Max en esa intensa búsqueda numérica, siendo una la de los empresarios de Wall Street (que simbolizarían el materialismo del mundo sensible), y los judíos (más cercanos al mundo inteligible, el mundo de las ideas y la búsqueda de Dios). El propio Max, casi al final de la película, es autodefinido como “el elegido”, revelando que sólo él tiene el poder para acceder a Dios (es decir, la “idea de Bien”).

La presencia de matemáticas y otros mitos la encontramos en los nombre presentes. El ordenador del protagonista se llama Euclides (famoso geómetra y matemático griego), los peces de su mentor Sol se llaman Arquímedes e Ícaro, cuyo mito es mencionado por Sol ante Max. En este caso, Max es comparado con Ícaro, por su pretensión de querer acercarse tanto a la exactitud y conocimiento de la realidad que todo ello puede desembocarle a la locura. También se menciona a Pitágoras (famoso matemático con estrecha relación con Pi y los números irracionales, y en cuya teoría se basa Max, el cual afirma en la propia película que Pitágoras se fundamenta en la teoría de que el universo se compone de números). De la misma manera, es mencionado Leonardo da Vinci, artista que plasmó el rectángulo áureo en sus obras, tratándose de un arte muy ligado a la ciencia (y que curiosamente aparece mencionado en los títulos de crédito, en el apartado de Agradecimientos).

Por otro lado, esta película posee mucha influencia de la religión, concretamente del judaísmo (lo cual es perceptible en otras películas del cineasta), sobre todo en la línea argumental referente a los numerólogos estudiantes de la Tora y en el propio origen judío del protagonista.

Cabe destacar la importancia del número Pi en este filme (titulado precisamente así) y los números irracionales en general, cuya esencia se encuentra presente a lo largo de toda la película. De acuerdo con Elena Thibaut (2005), la cifra de Pi simboliza el camino hacia el conocimiento total y global, que de forma paralela (en relación con el misticismo) haría alusión a la búsqueda de Dios. Científicamente hablando, el hecho de poder predecir los fenómenos caóticos sería lo más parecido a la omnisciencia divina. Precisamente, dicha predicción del caos es lo que buscan los empresarios de Wall Street en la película, mientras que los judíos buscan el hecho puramente místico de la búsqueda de Dios.

Al final de la película, Max se somete a una metafórica muerte en la que se taladra la cabeza, justo en el sitio en el que encuentra una protuberante vena que simboliza sus desquicios. De esta forma, el protagonista, decide abandonar el conocimiento infinito para sumirse en la ignorancia que le lleve a la felicidad. Esto también podría ser interpretado como un suicidio que sería la única salvación de la libertad mental de Max.

Darren Aronofsky, nuevamente en *Dirigido por*, relaciona el tema del final de *Pi, fe en el caos* con los cortometrajes que realizó siendo estudiante. Según él: “*Pi, fe en el caos* tiene que ver con la aceptación del lugar que ocupas en el mundo, de lo que la vida te da, aunque pueda ser doloroso, para que finalmente puedas tener paz contigo mismo” (Darren Aronofsky, 2007, p. 33).

3.3.2. *RÉQUIEM POR UN SUEÑO* (“REQUIEM FOR A DREAM”, 2000)

Réquiem por un sueño muestra de forma algo exagerada las consecuencias trágicas de las drogas y fármacos con consumo descontrolado. Se muestra la perseverancia frustrada de todos los protagonistas, cada uno de ellos con su parte humana y al mismo tiempo con su parte psicótica y desquiciada. Especial relevancia adquiere el denominado “Sueño americano”, un concepto que define las aspiraciones de la sociedad norteamericana relacionadas con la libertad y al mismo tiempo con el éxito y la prosperidad, reflejado por ejemplo a través del trabajo, el matrimonio y posteriores hijos. Precisamente, en la importante escena en la que Sara Goldfarb conversa con su hijo, ella le interroga sobre su novia, al mismo tiempo que lo presiona para tener descendencia y conocer los trabajos que ambos desempeñan, algo que iría ubicado dentro de ese denominado “Sueño americano”.

Enmarcada dentro de un dramatismo total, durante el transcurso se van mostrando diversas etapas por las que van pasando los personajes, hasta que acaban perdiendo la cabeza por sus adicciones. En este sentido es reseñable el comentario que hace Darren Aronofsky (2000, p. 337) en el epílogo del libro *Réquiem por un sueño*, quien afirma que se trata de una historia en la que los héroes no son Sara, Harry, Tyrone o Marion, sino que el héroe es el enemigo de los personajes: la Adicción. De esta forma, llega a afirmar que el libro es un manifiesto del triunfo de la Adicción sobre el Espíritu Humano. En este mismo epílogo, Aronofsky se refiere al tratamiento de su película, afirmando que empezó a considerar a *Réquiem por un sueño* como una película sobre monstruos. La diferencia, según él, radica en que no se trata de un monstruo de forma física, sino que vive hundido en la cabeza de los personajes. En relación con los personajes de *Réquiem por un sueño*, Aronofsky afirmó lo siguiente, en la versión comentada del DVD *Réquiem por un sueño*: “Lo genial en los personajes de Selby es que no siempre sabes dónde empieza el sueño y dónde termina” (Darren Aronofsky, 2000).

También es destacable el truncamiento de los sueños de los protagonistas (como indica el mismo título de *Réquiem por un sueño*), al poseer ambiciosas aspiraciones que se convierten en fracasos con el paso del tiempo. En este sentido, la película podría considerarse algo exagerada en el tratamiento, ya que nos muestra varios personajes cuyas vidas casualmente terminan todas en fracaso y tragedia. Sin embargo, resulta verosímil y es una forma de transmitir la decadencia que puede conllevar el hecho de recurrir a ese tipo de fármacos como son las drogas, llegando a parecer incluso una “moraleja” en la película. Aún así, Darren Aronofsky (Ibídem) afirmó que a él no le interesaba necesariamente hacer una película de yonquis, sino de cómo las personas se

modifican a causa de algo, en este caso por las adicciones. A través de estas adicciones, los protagonistas de la película buscan métodos para huir de su propia realidad. Por ejemplo, vemos como Harry “renuncia a su sueño”, pinchándose heroína en su brazo infectado. A pesar de su estado, su único deseo se fundamentaba en evadirse de la realidad, al mismo tiempo que lleva a cabo la resignación ante su propio fracaso. Por otro lado, encontramos algunos simbolismos presentes en la película, por ejemplo cuando las tragedias de los protagonistas eclosionan, vemos como cada uno de ellos se acomodan en sus camas en postura fetal, como símbolo de sueños infantiles que se han visto truncados por el destino.

Respecto a las tres etapas temporales en las que se divide la película (las estaciones de “Verano”, “Otoño” e “Invierno”), Darren Aronofsky aclaró que “el ‘Verano’ trata sobre la esperanza y las expectativas, mientras que en el ‘Otoño’ comienza el dolor” (Darren Aronofsky, 2000). También hay que destacar el uso del término “Fall”, en el rótulo de la transición a otoño (en idioma original), ya que “Fall” no sólo significa otoño, sino también “caída”, con lo cual el significado en la película es doble.

3.3.3. *LA FUENTE DE LA VIDA* (“THE FOUNTAIN”, 2006)

La Fuente de la vida es una película donde está muy presente el misticismo y la religión, focalizándose principalmente en la búsqueda de la vida eterna utilizando el amor como nexo entre las tres historias narradas en distintos espacios temporales.

En el filme existe un claro paralelismo entre el presente y las visiones de futuro. En este sentido, en el presente, Izzy (a causa del cáncer) se va acercando a la muerte cada vez más, mientras que en el futuro es el Árbol de la vida el que se encuentra moribundo (y cuando Izzy muere en el presente, el árbol también lo hace en la línea del futuro). Por ello, existe un cierto sentido metafórico entre Izzy (en el presente) y el Árbol de la vida (en el futuro), lo cual se muestra en algunos momentos, como por ejemplo el erizamiento del vello de Izzy, que de igual forma sucede en la corteza del árbol (ejemplo presente en la Imagen 13 del apartado de “Estética”).

Cabe mencionar que en *La Fuente de la vida* se nos muestra el Árbol de la vida, un antiguo mito que está presente en la Biblia cristiana (en el *Génesis* y el *Apocalipsis*) al igual que en la Cábala judía, aunque de diferente forma. Aún así, en ambas religiones el Árbol de la vida se encuentra relacionado con Dios, de tal forma que se establece una conexión entre ambos

conceptos. Este Árbol de la vida es mencionado en los primeros capítulos del *Génesis*, en los que se dice que existían el “Árbol del conocimiento del bien y del mal” y el “Árbol de la vida”. Adán y Eva cometieron pecado con el primero de ellos, por lo que Dios les vetó el acceso al Árbol de la vida. Precisamente este hecho es mencionado al comienzo de la película mediante una cita textual.

De acuerdo con el autor Óscar Bartolomé (2007), y tal y como se extrae de la propia película, llegamos a la conclusión de que se nos presenta, por un lado, la muerte como acto de creación, y por otro lado, la muerte como camino a lo reverencial. El mismo autor atribuye dichas ideas a algunas religiones como la cristiana, la maya, o la budista. Precisamente, el inframundo maya es plasmado en el filme a partir de Xibalbá, la nebulosa donde se dice que yacen las almas de las personas cuando mueren.

Darren Aronofsky realizó estas declaraciones respecto a su película *La Fuente de la vida* en relación a la obsesión por la vida eterna, recogidas en la web de *El Parnasillo*:

El deseo de vivir por siempre está profundamente anclado en nuestra cultura. Todos los días la gente está buscando maneras de vivir más años o sentirse más joven. No hace falta más que ver la popularidad en Estados Unidos de programas como 'Extreme Makeover'. La gente desea a toda costa ser más joven e incluso a menudo se rechaza que la muerte es una parte de la vida. Los hospitales se gastan cantidades ingentes de dinero en tratar de mantener con vida a los enfermos. Pero nos hemos preocupado tanto por mantener la parte física que muchas veces nos olvidamos de alimentar nuestro espíritu. Es por eso que éste era uno de los temas centrales que quería abordar en la película: la muerte nos hace humanos y si viviéramos eternamente, ¿perderíamos nuestra humanidad? (Darren Aronofsky, 2007)

Precisamente vemos cómo al final del filme, el protagonista Tomás (el conquistador, en la línea del pasado) encuentra el Árbol de la vida, bebiendo la savia para lograr la vida eterna que tanto tiempo llevaba buscando. Sin embargo, acaba muriendo en su intento, desfallecido en el suelo, creciendo vegetación en su interior y alrededores. Aquí tenemos presente la idea de muerte como acto de creación, además de percatarnos de la idea principal, es decir, la resignación frente a la muerte, algo inevitable a lo que el hombre no puede enfrentarse. Esta resignación también es mostrada por el protagonista en la línea temporal futurista, donde Tommy (viajando en su nave espacial) alcanza a Xibalbá para reunirse con la muerte. En la línea del presente, justo al final de la película, Tom planta un fruto donde se encuentra enterrada su

esposa, simbolizando la vida tras la muerte, y volviendo otra vez al concepto de muerte como acto de creación.

Aunque el propio Árbol de la vida es mencionado en la película (estando relacionado con dicho mito), cabe destacar una mayor presencia del mito referente a la Fuente de la eterna juventud, que es el objetivo principal de toda la película, es decir, el acercamiento a dicha fuente para la obtención de la vida eterna. Podría decirse que *La Fuente de la vida* se centra más en el concepto de la Fuente de la eterna juventud que en el Árbol de la vida. Este último concepto es explorado en la película con el mismo nombre; *El Árbol de la vida* (“The Tree of life”, 2011, Terrence Malick), que trata de la evolución, de la vida, del paso del tiempo, y en definitiva, de la existencia, de lo cual es una metáfora el propio Árbol de la vida (como elemento), además de ser un reflejo de Dios. Sin embargo, posee algunas similitudes con *La Fuente de la vida*, como el cuestionamiento acerca de dicha existencia, teniendo también en cuenta el misticismo y religiosidad presentes, a pesar de que (como se ha comentado anteriormente), *La Fuente de la vida* realce más el mito de la Fuente de la eterna juventud y la búsqueda de ésta.

3.3.4. *EL LUCHADOR* (“THE WRESTLER”, 2008)

En este filme encontramos relación nuevamente (como ya pasó en *Réquiem por un sueño*) con el “Sueño americano”, una búsqueda del éxito por parte de los protagonistas que viven en un entorno suburbano, y donde Randy se gana la vida torturándose físicamente. Cassidy, por su parte, lo hace en un club de *striptease*. Esta decadencia en la vida de los protagonistas es aumentada tras conocer que ambos proceden de Nueva York, pasando ahora a Nueva Jersey, donde han pasado del éxito a la supervivencia, intentando retomar ese éxito perdido. Para Antonio José Navarro (2009, p. 21), la película está relacionada con la política presente en Estados Unidos, país del director Darren Aronofsky. Este vínculo es establecido de igual forma en *Réquiem por un sueño*.

También hay que mencionar que la película cuenta un estilo muy realista en todo lo que rodea al *wrestling*, ya que las pistas de lucha y el público eran reales, como indicó Aronofsky (2009, p. 24) en *Dirigido por*. También se contó con la presencia de luchadores (*wrestlers*) reales, como por ejemplo Dylan Keith Summers (conocido en la profesión como Necro Butcher), que en la película se interpreta a sí mismo (Antonio José Navarro, 2009, p. 21).

En esta ocasión, Aronofsky nos plantea con esta película el fracaso al que está condenado un hombre que siempre vivió rodeado de éxito. Por ello, y al igual que el resto de obras de dicho director, la película de *El Luchador* no se encuentra exenta de simbología. Sin duda, el protagonista está relacionado con la historia de Jesucristo. Algo que da pie a este fundamento lo encontramos en la alusión que hace Cassidy (amiga y casi amante del protagonista) a la película *La Pasión de Cristo* (“The Passion of the Christ”, 2004, Mel Gibson), comparando al protagonista de ambas historias, en relación al tema de las cicatrices presentes en el cuerpo como manifestación del sufrimiento y castigo al que han sido sometidos.

Algunos autores (Bukowski, 2009) van más allá al relacionar a Randy Robinson con la idea de redención. Precisamente, se pone de manifiesto esta idea en la escena del supermercado, donde un antiguo seguidor de Randy es capaz de reconocer a dicho personaje. Sin embargo, Randy reniega serlo, estableciéndose de esta forma la idea del dolor como redención, negándose a sí mismo. Dicha escena va seguida del momento en el que Randy se corta el dedo intencionadamente, tratándose de un momento de autocastigo y al mismo tiempo de liberación.

El mismo autor mencionado anteriormente también recoge en su publicación la importancia de la escena final, cargada de fuertes connotaciones bíblicas. En este caso, el protagonista se halla completamente solo, dispuesto a llevar a cabo el combate que llevaba esperando durante tanto tiempo y que pone fin a sus anhelos. En ese momento, la única compañía que le queda es la de Cassidy (estableciéndose un paralelismo entre ésta y María Magdalena), la cual se lamenta porque es consciente del destino que sufrirá el protagonista en cuestión de minutos. Participará en su último combate, sacrificándose ante su público, e impidiendo de esta forma un destino que lo arrastraría en el paso del tiempo.

3.3.5. *CISNE NEGRO* (“BLACK SWAN”, 2010)

Partiendo de algunas ideas plasmadas por Antonio José Navarro (2011, p. 26), vemos cómo en la película *Cisne Negro* es plasmada la práctica del arte como obsesión, y el artista como un sujeto atormentado que vive desde dentro de su talento. En este caso la perfección es percibida como patología del cuerpo y alma, y donde la obsesión por dicha perfección llega a causar infelicidad y la entrada en un ciclo autodestructivo. El filme es tratado como una historia de miedo desde una óptica puramente existencial, donde la protagonista es víctima del pánico por la pérdida de su identidad y personalidad, transformándose y desembocando en la muerte.

Cabe destacar la importancia del dilema entre el bien y el mal, reflejado perfectamente por el Cisne Blanco y el Cisne Negro, respectivamente. En este caso, vemos el reflejo de Cisne Blanco en la protagonista, Nina Sayers, mientras que el Cisne Negro se encuentra en su compañera y antítesis Lily. Nina aspirará a representar al Cisne Negro de la misma forma que puede representar al Cisne Blanco. Esta ambición se ve reflejada en la metamorfosis que sufre la protagonista, que la llevará a la pérdida de identidad mencionada anteriormente. Nina, en un rol de Cisne Blanco, acaba convirtiéndose en un Cisne Negro, metafóricamente hablando. Para ello deja de lado su carácter suave e infantil, perdiendo el control en ocasiones, intentando liberarse de sus ataduras. Una muestra de esta mutación en el personaje lo encontramos cuando Nina tira a la basura todos sus peluches evocadores de la infancia, llegando incluso a gritarle a su opresora madre.

Al mismo tiempo, es perceptible cierta similitud entre la historia original de *El lago de los cisnes* y la de los propios personajes de *Cisne Negro*. No sólo encontramos la famosa mutación de Cisne Blanco a Cisne Negro, sino que también están presentes otros sucesos, como un engaño amoroso (Lily mantiene relaciones con el director, o al menos eso ve Nina en su delirante percepción), y un final alegórico. En *El lago de los cisnes* la protagonista se suicida, mientras que Nina también muere (sin tratarse en este caso de un suicidio voluntario, sino de una muerte como eclosión de su estado psicótico) en un momento álgido en el que alcanza su propia perfección, en la representación del suicidio de la Reina Cisne.

Como indica Jaume Cardona (2013), vemos cómo la protagonista emerge en su rol de Cisne Negro después de haber acabado con la vida del Cisne Blanco (lo cual sucede en la película cuando la protagonista se clava un cristal en su cuerpo, tras experimentar alucinaciones que le hacen pensar que le estaba clavando el cristal a su compañera Lily, su doble oscuro, que ejercía el rol de Cisne Negro), de forma que se veía obligada a acabar con el Cisne Blanco para así poder emerger su rol de Cisne Negro.

Otros autores, como Ana España (2012, p. 121) relacionan la película *Cisne Negro* con la psicología de Freud y Lacan, al vincular los sentimientos de la protagonista con la represión, la obsesión y “el doble como expresión del yo”. También es mencionada por Ana España la relación existente entre *Cisne Negro* y otras figuras del cine como Cronenberg y Polanski, al mostrar la transformación y manipulación del cuerpo para alcanzar un cambio en la identidad. Esta autora (Ibídem) también alude en este sentido a la visualización del cuerpo como si se tratara de un extraño, como si fuera otro “yo” que la protagonista observase con repulsión y fascinación al mismo tiempo.

Fruto de la psicosis en la que se encuentra sumergida la protagonista, toma gran relevancia la figura del *doppelgänger*, un término que alude al gemelo malvado. En este caso, dicho personaje sería Lily, la antítesis de Nina, a la cual esta última deberá enfrentarse para alcanzar la perfección. Ambos personajes poseen muchas similitudes pero con morales opuestas, lo cual conforma la historia alrededor de estas dos protagonistas.

3.3.6. NOÉ (“NOAH”, 2014)

La película de *Noé* plasma toda una leyenda bíblica acerca de este personaje y todo lo que representa en el mundo religioso, siendo especialmente destacable en religiones como el judaísmo o el cristianismo.

Aronofsky es muy tajante al afirmar los valores presentes en la película, llegando a estas conclusiones en *Dirigido por*:

Somos los descendientes de los pecadores originales, y podemos elegir entre el bien y el mal. En la época en la que se enmarca Noé, la gente optó por la crueldad. Y por ello, el mundo fue destruido. Actualmente seguimos viviendo esta segunda etapa que le fue otorgada a Noé después del diluvio universal. Es una historia con moraleja, porque las aguas han comenzado a subir otra vez. Estamos en un momento de la humanidad en el que tenemos la opción de salvar a la naturaleza. Somos nosotros como humanidad los que tenemos que decidir qué vamos a hacer con esta segunda oportunidad. (Darren Aronofsky, 2014, p. 49)

Por todo lo anterior, podría decirse que *Noé* retrata toda una leyenda mítica que además resulta ser un reflejo de la sociedad pasada y actual. Es una representación simbólica del comportamiento humano, las codicias y ambiciones que provocarían la destrucción del planeta.

Aronofsky también eleva el concepto de “cuento de niños” a una película épica en la que retrata esa leyenda con una mayor crudeza a la mostrada habitualmente a los jóvenes durante su infancia en la historia sobre el Arca de Noé y el Diluvio Universal, presente en el *Génesis* (Ibídem). Este cineasta dota de gran importancia a Noé al considerarlo como el primer ecologista sobre la Tierra. A partir de esto, algunos autores (Irving Gatell, 2014) relacionan la rivalidad entre Noé y Tubal-Caín en sus funciones: Noé posee una función conservadora de la naturaleza (su intención es protegerla de los destrozos humanos, siguiendo el mensaje de Dios), mientras que Tubal-Caín sería su antítesis al ser icono de la metalurgia, y por lo tanto, de la

industrialización y el progreso. Todo ello supone, por otra parte, una moraleja, como indicó el propio Darren Aronofsky (2014, p. 49) nuevamente en *Dirigido por*, al tratarse de una analogía con lo que sucede actualmente, ya que estaríamos hablando del dilema entre la conservación de la naturaleza o la continuación de la imparable industrialización.

Además, encontramos que la película no sólo incluye una moraleja a favor de la creación de Dios, sino también de la hermandad entre habitantes de la Tierra. Ello es mostrado durante tres minutos (visualmente impactantes) en los que Noé relata el proceso de creación, y donde menciona las guerras como algo infrahumano que, sin embargo, se han realizado con naturalidad a lo largo de la historia.

Darren Aronofsky resaltó el contenido del *Génesis* afirmando lo siguiente:

Durante la primera parte de la historia, Noé hace exactamente lo que hace Dios. Por eso lo que hicimos fue conectarle con la historia de Dios, y entonces es Noé quien está tan herido en su corazón que decide destruir su creación. Quisimos personificar ese momento, convertirlo en una emoción humana. (Darren Aronofsky, 2014, p. 49)

Aronofsky incide en el final de la película, cuando Noé se dispone a acabar con la vida de los hijos recién nacidos de Ila y Sem, un momento con cambio de rumbo en el que se adquiere una predominante dimensión humana (Ibídem). De esta forma, vemos cómo uno de los puntos clave de la película consiste en la humanidad determinante de Noé, que a pesar de ser un enviado de Dios, es ante todo una persona que elige el camino hacia la bondad, más que su encargada función de acabar con la humanidad (entre los que se encontrarían sus propios nietos).

En cierta medida, encontramos cierta relación entre la leyenda del Arca de Noé y la hipótesis de Gaia. Esta última se fundamenta en que el planeta Tierra es un organismo conjunto, un todo, que tiende al equilibrio y al mantenimiento de sí mismo. De forma paralela, esto es lo que se pretendía en La Tierra en los tiempos de Noé, donde estaba siendo devastada por los humanos, y cuyo equilibrio se estaba rompiendo. A causa de ello, Dios envió su mensaje a Noé como única forma de salvación.

4. CONCLUSIONES

En definitiva, como se ha visto a lo largo del análisis, las películas que componen la filmografía de Darren Aronofsky poseen notables similitudes entre ellas, siendo especialmente destacables en algunos casos (como los simbolismos religiosos o los obsesivos protagonistas), además de percibirse cierta evolución en apartados técnicos. En este sentido, sería adecuado separar la filmografía de Aronofsky en tres parejas con características muy similares (a pesar de que también posean rasgos comunes con otros de los filmes).

Por un lado, tenemos a *Pi, fe en el caos* (1998) y *Réquiem por un sueño* (2000), las dos primeras películas del director, realizadas con bajo presupuesto. Ambos filmes hacen uso de recursos visuales similares, como el montaje “hip-hop”, así como el uso de *snorricam* o *steadycam*. Todo ello acompañado por una música intensa acorde a todo el apartado visual mencionado anteriormente, y complementada con efectos sonoros psicodélicos y estimulantes. La original puesta en escena de ambos filmes también destaca, especialmente en la segunda de ellas (*Réquiem por un sueño*), donde el ritmo y la intensidad se combinan con la emotividad para dar como resultado una película artística y técnicamente impactante. Precisamente, ambas películas están consideradas de culto.

Por otro lado, nos encontramos con *El Luchador* (2008) y *Cisne Negro* (2010), dos filmes en los que Aronofsky explora otros terrenos estéticos. En este caso se muestra a personajes sumergidos en el mundo del espectáculo (*wrestling* y ballet), donde en *El Luchador* existe una función muy cercana al documental. A pesar de que *Cisne Negro* posea mayores características artísticas y estilísticas (mostrando también diferencias en el apartado sonoro), son filmes paralelos en los que los protagonistas serán cómplices de ellos mismos en su ambición por la perfección, desembocando en trágicos finales muy similares. Los peculiares sonidos que dotaban de ritmo e intensidad a sus anteriores filmes no se encuentran muy presentes en estos dos, a pesar de que la música sigue teniendo relevancia, especialmente en *Cisne Negro*, al tratarse de una película sobre ballet.

Por último, hablaríamos de *La Fuente de la vida* (2006) y *Noé* (2014), los proyectos más ambiciosos de la trayectoria de Darren Aronofsky, no sólo económicamente, sino también en el apartado de producción. A pesar de que entre ellas existe una diferencia de ocho años, Aronofsky explora en ambas películas temas como el misticismo, la divinidad, la existencia, el amor, la muerte o el más allá. En los dos filmes es muy reseñable el apartado visual, dotado de grandes efectos visuales, destacando especialmente el caso de *Noé*. Con *La Fuente de la vida* (la tercera

película de la filmografía), Aronofsky transformó su manera de hacer cine, cambiando las bases en las que se fundamentaban sus primeras películas, rompiendo sus propios esquemas. Tras las dos películas que siguieron a *La Fuente de la vida* (es decir, *El Luchador* y *Cisne Negro*) llegó *Noé*, una película que retoma la esencia de *La Fuente de la vida*, pero con mayor magnitud cinematográfica, incluyendo un carácter más comercial.

Debido a las distintas líneas temáticas que ha seguido en sus filmes resulta impredecible determinar cuál será el camino por el que continúe la cinematografía de Darren Aronofsky, aunque todo podría apuntar a una película de las magnitudes de *Noé*, es decir, una superproducción destinada a las grandes salas de cine, con marcado carácter comercial pero manteniendo su esencia identificativa. Independientemente del camino que siga, es muy destacable la capacidad de reinención de Aronofsky, ya que con cada película sus ambiciones han ido creciendo y ha logrado dotar de gran personalidad y estilo a cada una de ellas. También son destacables diversos elementos técnicos lo suficientemente innovadores y audiovisualmente impactantes como para conseguir que no pase desapercibido. Elementos visuales concretos (como el montaje “hip-hop” de sus primeros filmes o los *time-lapses* de *Noé*), la aclamada música de Clint Mansell, la cuidada fotografía de Matthew Libatique, las emotivas y conseguidas interpretaciones de sus actores, y un largo etcétera sitúan a Darren Aronofsky como un cineasta contemporáneo que nunca dejará de sorprender.

En conclusión, con este Trabajo Fin de Grado se han cumplido (de forma lo suficientemente completa) los objetivos propuestos inicialmente, entre los que destaca la búsqueda del estilema. Debido al análisis de los distintos apartados cinematográficos que han permitido descifrar y evaluar las obras de Darren Aronofsky, ha sido posible establecer vinculaciones entre ellas a nivel temático, narrativo y audiovisual. Todo ello también ha permitido apreciar la evolución de la filmografía, mostrando no sólo los puntos común (como se ha mencionado anteriormente), sino también las modificaciones e innovaciones que han ido caracterizando a cada una de sus obras.

Por otro lado, también se han cumplido los objetivos en cuanto a la búsqueda de la “Tesis” en cada una de las películas del director. Ello es debido a que gracias a la elaboración de este apartado (partiendo de todas las fuentes que han sido necesarias) ha sido posible conocer en mayor profundidad el interior de cada uno de los filmes y la vinculación con distintos mitos, historias o teorías, siendo de gran importancia para conocer el trasfondo de las obras. Se trata de elementos que a priori pueden pasar desapercibidos, pero que sin embargo dotan de gran valor a cada una de las historias mostradas en pantalla.

Hay que destacar la importancia de los conocimientos adquiridos por algunas de las asignaturas de Comunicación Audiovisual (mencionadas en los objetivos iniciales), las cuales también han sido de gran influencia además de Narrativa Audiovisual, que supone la base principal para la elaboración de este trabajo (al influir de forma directa en la constitución de todos los apartados presentes en dicho trabajo). Entre estas asignaturas se encuentran las relacionadas con Montaje de Audio y Vídeo, así como Teoría y Técnica del Lenguaje Audiovisual, las cuales se encuentran relacionadas con todos los ámbitos técnicos (planos, montaje, elementos sonoros, etc.) presentes en los apartados de “Estética” y “Sonido”. En estos apartados también hay presencia de la asignatura Historia y Teoría Cinematográficas (en el ámbito correspondiente a “teoría”). Entre otras asignaturas con cierta vinculación con el trabajo se encontrarían, por ejemplo, Producción Audiovisual, especialmente en lo referente a presupuestos y distintos departamentos que constituyen el proceso de producción, y Guión, en cuanto a su relación con uno de los apartados del trabajo que incluye ese concepto.

En conjunto, este Trabajo Fin de Grado ha supuesto una profundización en el mundo del Cine desde una perspectiva analítica en diversos ámbitos, cuyas referencias han aportado grandes conocimientos sobre la figura de Darren Aronofsky y toda su filmografía.

5. FUENTES Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1) MONOGRAFÍAS:

-Selby Jr., H. (1978). *Réquiem por un sueño*. Edición de 2009. Barcelona, Sajalín editores.

2) REVISTAS:

-Casas, Q. (2007). “Una fantasía mística y barroca” en *Dirigido por*. Número 366. Abril 2007, pp. 28-29.

-Fernández, T. (2014). “Darren Aronofsky: Un cineasta sin prejuicios” en *Dirigido por*. Número 444. Mayo 2014, pp. 34-47.

-Lerman, G. (2007). “Entrevista: Darren Aronofsky” en *Dirigido por*. Número 366. Abril 2007, pp. 30-33.

-Lerman, G. (2009). “Entrevista: Darren Aronofsky” en *Dirigido por*. Número 386. Febrero 2009, pp. 22-25.

-Lerman, G. (2011). “Entrevista: Darren Aronofsky” en *Dirigido por*. Número 407. Enero 2011, pp. 28-31.

-Lerman, G. (2014). “Entrevista: Darren Aronofsky” en *Dirigido por*. Número 444. Mayo 2014, pp. 49-51.

-Navarro, A.J. (2009). “La derrota del guerrero” en *Dirigido por*. Número 386. Febrero 2009, pp. 20-21.

-Navarro, A.J. (2011). “Bailando en la oscuridad” en *Dirigido por*. Número 407. Enero 2011, pp. 26-27.

3) REVISTAS ELECTRÓNICAS:

-España, A. (2012). “El doble y el espejo en Cisne Negro” en *Revista Focinema* [En Línea], N° 4. 2012, Universidad de Málaga, disponible en: <http://www.revistafocinema.com/index.php?journal=focinema&page=article&op=viewFile&path%5B%5D=97&path%5B%5D=68> [Consultado el día 16 de julio de 2014]

-Page, M. (2013). “Darren Aronofsky y su visión del héroe trágico en las películas Requiem for a dream, The Wrestler y Black Swan” en *Creación y Producción en Diseño y Comunicación* [En Línea], Año 10, N° 56. Octubre 2013, Buenos Aires, Argentina, disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=9473&id_libro=473 [Consultado el día 30 de julio de 2014]

4) WEBGRAFÍA:

-Bartolomé, O. (2007). “La Fuente de la vida, una película de Darren Aronofsky” en *ElParnasillo.com* [En línea]. Disponible en: <http://www.el-parnasillo.com/lafuentedelavida.htm> [Consultado el día 1 de agosto de 2014]

-Belinchón, G. (2014). “Diluvio universal, chaparrón religioso” en *ElPais.com* [En línea]. Madrid, disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2014/03/17/actualidad/1395088286_493613.html [Consultado el día 30 de julio de 2014]

-Bernal, M. (2014). “En busca del arca perdida” en *Fotogramas.es*. [En línea]. Disponible en: <http://www.fotogramas.es/peliculas/Noe/en-busca-del-arca-perdida> [Consultado el día 16 de julio de 2014]

-Box Office Mojo (2014), en *BoxOfficeMojo.com* [En línea]. Disponible en: <http://boxofficemojo.com> [Consultado el día 12 de agosto de 2014]

-Bukowski (2009). “Algunas referencias bíblicas en The Wrestler” en *Sinfuturoysinunduro.com* [En línea]. Disponible en: <http://sinfuturoysinunduro.com/2009/09/27/odio-los-lunes-algunas-referencias-biblicas-en-the-wrestler-darren-aronofsky-2008/> [Consultado el día 23 de julio de 2014]

-Cardona, J. (2013). “Cisne Negro, Darren Aronofsky: Análisis y reflexión sobre la psicosis” en *Cineypsicologia.com* [En línea]. Disponible en: <http://www.cineypsicologia.com/2013/07/el-cisne-negro-darren-aranofsky-2010.html> [Consultado el día 31 de julio de 2014]

-Carli, V. (1998). “Darren Aronofsky Interview/Story” en *Artintweviews.com* [En línea]. Disponible en: <http://www.artinterviews.com/Darren.html> [Consultado el día 20 de junio de 2014]

-El Tiempo (2014). “‘Noé es un filme para creyentes y no creyentes’. El director, Darren Aronofsky, explica cómo se hizo esta megaproducción” en *ElTiempo.com*. [En línea]. Bogotá,

disponible en: app.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-13750115 [Consultado el día 16 de julio de 2014]

-FilmAffinity (2014), en *FilmAffinity.com* [En línea]. Disponible en: <http://filmaffinity.com> [Consultado el día 12 de agosto de 2014]

-Filmin (2014). “Las películas favoritas de Darren Aronofsky” en *Filmin.es*. [En línea]. Disponible en: <http://www.filmin.es/blog/las-peliculas-favoritas-de-darren-aronofsky> [Consultado el día 16 de julio de 2014]

-Gatell, I. (2014). “Noah, de Darren Aronofsky: La transgresión de un Midrash postmoderno” en *Enlacejudío.com* [En línea]. México, disponible en: <http://www.enlacejudío.com/2014/03/27/noah-2/> [Consultado el día 16 de julio de 2014]

-IMDb (2014), en *IMDb.com* [En línea]. Disponible en: <http://imdb.com> [Consultado el día 12 de agosto de 2014]

-Kaufman, A. (1998). “An interview with Darren Aronofsky and Sean Gulleto of Pi” en *Indiewire.com* [En línea]. Disponible en: http://www.indiewire.com/article/an_interview_with_darren_aronofsky_and_sean_gullette_of_pi [Consultado el día 30 de julio de 2014]

-Ramón, E. (2014). “Darren Aronofsky: ‘Noé’ es una película creyente” en *RTVE.es*. [En línea]. Madrid, disponible en: <http://www.rtve.es/noticias/20140317/darren-aronofsky-noe-pelicula-creyente/898587.shtml> [Consultado el día 16 de julio de 2014]

-Thibaut, E. (2005). “Pi, fe en el caos. Una experiencia educativa” en *Divulgamat* [En línea]. Disponible en: http://divulgamat2.ehu.es/divulgamat15/index.php?option=com_content&view=article&id=8651:2-pi-fn-el-caos-una-experiencia-educativa&catid=68:cine-y-matemcas&directory=67 [Consultado el día 16 de julio de 2014]

5) PELÍCULAS:

-*Black Swan* (2010) Película dirigida por Darren Aronofsky, Estados Unidos, Fox Searchlight Pictures [DVD]

-*Noah* (2014) Película dirigida por Darren Aronofsky, Estados Unidos, Paramount Pictures / New Regency [DVD]

-*Pi: Faith in chaos* (1998) Película dirigida por Darren Aronofsky, Estados Unidos, Harvest Film Works Truth & Soul / Planttain Films [DVD]

-*Requiem for a dream* (2000) Película dirigida por Darren Aronofsky, Estados Unidos, Artisan Entertainment / Thousand Words [DVD]

-*The Fountain* (2006) Película dirigida por Darren Aronofsky, Estados Unidos, Warner Bros Pictures / Regency Enterprises [DVD]

-*The Wrestler* (2008) Película dirigida por Darren Aronofsky, Estados Unidos, Wild Bunch / Protozoa Pictures / Fox Searchlight Pictures [DVD]

6. ANEXOS

6.1. LISTADO DE IMÁGENES UTILIZADAS

IMAGEN	DESCRIPCIÓN	PÁGINA
1	De arriba a abajo, Tomás, Tom y Tommy (pasado, presente y futuro).	20
2	Escenas paralelas en las que vemos bajo el agua a Marion Silver, de <i>Réquiem por un sueño</i> (arriba), y a Nina Sayers, de <i>Cisne Negro</i> (abajo).	23
3	Los atormentados protagonistas de Darren Aronofsky en cada una de las películas que componen su filmografía.	25
4	El clímax de <i>El Luchador</i> (arriba) y el de <i>Cisne Negro</i> (abajo) nos dejan con situaciones similares como en este caso.	33
5	Comparativa entre el uso de <i>snorricam</i> en <i>Pi, fe en el caos</i> (arriba) y <i>Réquiem por un sueño</i> (abajo).	35
6	Comparativa entre el uso de planos subjetivos en <i>Pi, fe en el caos</i> (arriba), realizados con <i>steadycam</i> , mientras que en <i>Réquiem por un sueño</i> (abajo) no es así, sino que se observa un plano grabado con <i>snorricam</i> , como anteriormente, aunque en esta ocasión la cámara se encontraría fijada en la parte trasera del actor.	36
7	Comparativa entre tomas con montaje “hip-hop” de <i>Pi, fe en el caos</i> (arriba) y <i>Réquiem por un sueño</i> (abajo).	37
8	Ejemplo de toma grabada con “ojo de pez” en <i>Réquiem por un sueño</i> , cuya finalidad es mostrar al espectador los problemas de la protagonista.	38
9	Dos ejemplos del uso de pantalla dividida en <i>Réquiem por un</i>	38

	<i>sueño.</i>	
10	Ejemplo de escena donde los efectos visuales están realizados con macrofotografía.	40
11	Comparativa entre escenas de contraluz en <i>La fuente de la vida</i> (arriba) y <i>Noé</i> (abajo), donde se destaca la silueta de los personajes, especialmente en el segundo caso, más perceptible visualmente.	41
12	En <i>La Fuente de la vida</i> , estos dos planos cenitales se encuentran montados de forma encadenada, donde se funde la forma circular de la nave espacial (arriba) con la misma forma del suelo en el siguiente plano (abajo).	42
13	Paralelismo entre ambos planos en <i>La Fuente de la vida</i> , donde se pone de manifiesto la comparación entre Izzi Creo (arriba) y el Árbol de la vida (abajo) simbolizando la vida a través del vello erizado.	43
14	Comparativa entre planos donde la cámara lleva a cabo un seguimiento sobre los protagonistas de forma prolongada, resultando casi documental, en <i>El Luchador</i> (arriba) y <i>Cisne Negro</i> (abajo).	44
15	Distintos planos de la misma escena en la que se ve a la protagonista de <i>Cisne Negro</i> girando sobre sí misma en un ensayo de ballet (arriba), mientras que en el otro plano (abajo) se observa su perspectiva a través de planos subjetivos, haciendo aparición su director dándole órdenes.	45
16	Primer plano de la protagonista de <i>Cisne Negro</i> grabado con <i>snorricam</i> (arriba), intercalado con un plano subjetivo (abajo) que muestra lo que ve la propia protagonista.	46
17	Nina Sayers finalizando su interpretación, transformada metafóricamente en Cisne Negro gracias a los efectos visuales que producen dicha metamorfosis de forma progresiva durante toda la escena.	47
18	Comparativa entre grandes planos generales presentes en <i>La Fuente</i>	47

	<i>de la vida</i> (arriba) y <i>Noé</i> (abajo).	
19	Distintas escenas en las que se pone de manifiesto los potentes efectos visuales presentes en <i>Noé</i> . Podemos observar a uno de los guardianes de piedra (arriba) y a diversos animales (abajo), creados digitalmente.	48

6.2. GLOSARIO

ANTAGONISTA: Personaje opuesto al protagonista, ya que persigue lo mismo que éste y generalmente resulta ser un impedimento para que dicho protagonista consiga lo que quiere. Suele ser descrito como “villano”.

ANTIHEROE: Figura de personaje que no se corresponde con el estereotipo de héroe, ya que persigue sus objetivos de formas atípicas a las tradicionales formas de actuar que se darían en un héroe. Suelen poseer una vida oscura, estando condenados al castigo o la redención.

CÁMARA LENTA (*SLOW MOTION*): Efecto que consiste en ralentizar el movimiento de un plano, de tal forma que suceda de forma más lenta a la que sucedió realmente

CÁMARA RÁPIDA (*FAST MOTION*): Efecto que consiste en acelerar el movimiento de un plano, de tal forma que suceda de forma más veloz a la que sucedió realmente.

CLÍMAX: Quinto punto de interés que suele estar presente en las películas según la estructura clásica narrativa. Es el momento de mayor interés de una película, en el que concluye el suspense presente durante todo el filme.

COMPLICACIÓN: Segundo punto de interés que suele estar presente en las películas según la estructura clásica narrativa. Es perceptible un incremento del problema, donde los personajes se encuentran ante más dificultades.

CRISIS: Cuarto punto de interés que suele estar presente en las películas según la estructura clásica narrativa. Supone una parte esencial en cuanto al suspense de los acontecimientos tratados, donde vemos cómo los personajes llegan a los límites de sus problemas, sirviendo de anticipación a la conclusión del filme (mostrada en el Tercer Acto).

EMERGE CONFLICTO: Tercer punto de interés que suele estar presente en las películas según la estructura clásica narrativa. Tras un intervalo de tiempo en el que el problema pretendía normalizarse, éste vuelve a resurgir.

ESTILEMA: Rasgos particulares y personales que plasma un autor sobre sus obras, tanto a nivel temático como formal.

FLASHBACK: Reminiscencia que tienen los protagonistas hacia una parte de su pasado.

FLASHFORWARD: Visiones que tienen los personajes sobre hechos futuros que todavía no han sucedido, y que no tienen qué suceder, ya que pueden partir de la imaginación del personaje.

LEITMOTIV: Tema musical característico e identificativo en un filme.

MACROFOTOGRAFÍA: Técnica fotográfica que permite reproducir elementos muy pequeños.

MONTAJE “HIP-HOP”: Recurso audiovisual consistente en enlazar planos de manera dinámica y repetitiva, con efectos de sonido acorde con lo mostrado en pantalla. Este tipo de montaje fue muy usado para los videoclips de hip-hop, de ahí su nombre.

MONTAJE PARALELO: Enlace de planos correspondientes a diferentes hilos temáticos, donde se muestran distintas situaciones puestas en común a causa del montaje.

OJO DE PEZ: Tipo de óptica fotográfica de gran angulación que conlleva una deformación esférica

PERSONAJE CATALIZADOR: Proporcionan una determinada información o provocan una acción que lleva al protagonista a actuar.

PLANO CENITAL: Se trata de un plano superior al picado, en el que cámara se sitúa por encima de los personajes de forma perpendicular al suelo.

PLANO SUBJETIVO: Simula el punto de vista de un personaje.

PROBLEMA: Primer punto de interés que suele estar presente en las películas según la estructura clásica narrativa. Se muestra un primer conflicto que desencadenará toda la trama de la película.

RESOLUCIÓN: Sexto y último punto de interés que suele estar presente en las películas según la estructura clásica narrativa. Es mostrada la conclusión final del filme, donde se despejan dudas posteriores al clímax, sirviendo como cierre y final de la película.

SNORRICAM: Sistema que permite ajustar la cámara al cuerpo del actor, captando todo su movimiento. Por ejemplo, fijada en la parte delantera puede ser útil para realizar un seguimiento del personaje observando su rostro en primer plano.

SONIDO DIEGÉTICO: Elementos sonoros que son percibidos por los personajes de la narración (como por ejemplo sonidos ambientales), además de ser percibidos por los espectadores.

SONIDO EXTRADIEGÉTICO: Elementos sonoros que son percibidos por los espectadores, pero no por los personajes de la narración (por ejemplo la mayor parte de la música presente en un filme).

STEADYCAM: Sistema que permite ajustar la cámara al cuerpo del operador de cámara para grabar tomas muy útiles para emular planos subjetivos.

TESIS: En este contexto, se refiere a la demostración de la simbología y el trasfondo presentes en una película, percibiéndose en estos casos a través de frases y acontecimientos sucedidos en ella.

TIME-LAPSE: Recurso audiovisual consistente en el montaje de diversos planos grabados con mucha diferencia temporal, acelerados en postproducción, de tal forma que en escasos segundos o minutos se pretende representar un intervalo muy grande de tiempo.

TRAVELLING: Técnica consistente en el desplazamiento de la cámara en un determinado sentido (normalmente sobre raíles). El travelling también puede realizarse mediante la óptica de la cámara (sin conllevar un desplazamiento de ésta). En dichos casos se denominaría travelling óptico o *zoom*.