

Geografía de una resiliencia: estudio de la espacialidad en *Madre* de Rodrigo Sorogoyen

DIANE BRACCO

UNIVERSITÉ DE LIMOGES (EHIC)

diane.bracco@unilim.fr

1. Con tres largometrajes, *Stockholm* (2013) y, sobre todo, *Que Dios nos perdone* (2016) y *El reino* (2018), coescritos con Isabel Peña, aclamados tanto por el público como por la crítica, el director madrileño Rodrigo Sorogoyen se ha convertido en un maestro del relato criminal en el actual panorama audiovisual español. Es innegablemente uno de los más eminentes representantes del *thriller* contemporáneo, expresión destacada de la tendencia del cine neo-negro surgida en los años 2010 para traducir en la pantalla las preocupaciones de la sociedad española de principios del siglo XXI. Si bien la serie *Antidisturbios* (2020), creada, de nuevo, con Isabel Peña, para Movistar+, y el *noir* rural *As Bestas* (2022), premiado en 2023 por nueve Goya y el César a la mejor película extranjera, confirman la predilección genérica de Sorogoyen, el largometraje *Madre*¹ marca en 2019 una inflexión en la trayectoria del cineasta, que se aleja provisionalmente de las matrices criminales.
2. Esta cinta de 2h09² echa sus raíces en el cortometraje homónimo estrenado en 2017³, seleccionado ese año en numerosos festivales e incluso nominado a los Óscar. Se retoma en su forma original el relato breve, constituido de un único y virtuoso plano-secuencia de unos quince minutos, para abrir dos años después el largometraje: una mujer treintañera, Elena (Marta Nieto), se prepara para salir a la par que charla con su madre en un luminoso piso urbano –probablemente en Madrid. Recibe entonces una llamada de su hijo Iván, seis años, de vacaciones en la costa vasca francesa con su padre, del que está separada. Resulta que el niño está solo, perdido en

1 Coproducido por Malvalanda, Caballo Films –la productora fundada por el propio Rodrigo Sorogoyen con cuatro socios–, Acardia Motion Pictures, Amalur Pictures, y las productoras francesas Noodles y Le Pacte, con el apoyo de RTVE, Movistar+ y Canal+ France.

2 Escrita también con Isabel Peña.

3 Producido por Malvalanda y Caballo Films, con el apoyo de Apache Films.

una playa desierta, ligado a su madre por el único hilo inmaterial de la llamada que está dando desde el móvil de su padre⁴. La mujer en la pantalla intenta localizar y guiar a distancia a su hijo mientras a él se le está acabando la batería del teléfono; el pánico invade a la vez al niño, del que el espectador sólo oye la voz, a la madre y, por lógica de identificación, al propio espectador. La agitación incesante de Elena por el campo, exacerbada por la homogeneidad del plano-secuencia rodado a puerta cerrada, se conjuga con la creciente ansiedad perceptible en el diálogo de ambos personajes, produciendo un *crescendo* de tensión que estructura toda esta secuencia liminar. El paroxismo coincide con el instante en que se interrumpe definitivamente el intercambio, en el momento en que Iván intenta escapar de un desconocido que le persigue por la playa. Este íncipit lleno de suspense esboza una pista narrativa y genérica que el largometraje abandona luego: el espectador acostumbrado al universo creativo de Sorogoyen puede efectivamente esperarse, primero, un *thriller* o una película policíaca articulada en torno a la desaparición de Iván, que desembocaría en una posible investigación posterior y la búsqueda del misterioso secuestrador de la playa. Ahora bien, a continuación, la tonalidad cambia del todo: más allá de este primer cuarto de hora, tras una elipsis de diez años, *Madre* se orienta hacia el drama intimista y se centra en la madre enlutada, quien se ha establecido significativamente en el litoral francés de Nueva Aquitania, ahí donde desapareció su hijo. Trabaja ahora de camarera en un restaurante de playa en el Vieux Boucau, donde conoce a Jean (Jules Porier), un adolescente parisino de vacaciones con su familia: ambos van tejiendo poco a poco una relación intensa, entre cariño filial y vaga atracción amorosa, que le permite a Elena superar su apatía pero cuya ambigüedad, suscita la viva reprobación de sus allegados.

3. De ahí que *Madre* constituya una excepción en la obra audiovisual de Rodrigo Sorogoyen: el relato, puntuado de escenas contemplativas, descarta

4 Según la terminología de Michel Chion, especialista del sonido en el cine, la voz de Iván es primero un *acousmètre*, es decir una presencia vocal sin visualizar: “*Quand la présence acousmatique est celle d’une voix, et surtout quand cette voix n’a pas déjà été visualisée – quand on ne peut mettre encore sur elle un visage, on a donc un être d’une espèce particulière, sorte d’ombre parlante et agissante à laquelle nous donnons le nom d’acousmètre, c’est-à-dire être acousmatique.*” Pero en realidad, aunque nunca se llega a visualizar al niño, la desacusmatización, es decir la operación por la cual el espectador identifica al *acousmètre* y determina su relación con la diégesis, se produce desde el principio del diálogo, cuando Elena habla con Iván (“Hola mi amor”) y le nombra. Aquí por lo tanto la identificación no es visual sino puramente sonora. (Chion, 1993; 32 sqq).

las convenciones de género para bosquejar el retrato púdico de una maternidad amputada por la ausencia, inscrita en el título mismo del corto y del largometraje. El director concretiza su deseo de seguir explorando al personaje de Elena, al que ofrece aquí un amplio espacio, propicio a la radiografía del luto materno y del proceso de resiliencia iniciado por una singular historia de amor –inspirada en parte en *Le Souffle au cœur* (*El soplo al corazón*, Louis Malle, 1971)⁵– de la que registra cada matiz. Paralelamente, da cuenta de los juicios emitidos por los personajes secundarios: los padres (Anne Consigny y Frédéric Pierrot) y el hermano mayor de Jean (Guillaume Arnault), Joseba (Àlex Brendemhül), el novio de la protagonista, pero también los turistas anónimos que llaman a la inconsolable Elena “la loca de la playa” (“*la folle de la plage*”)⁶.

4. Pese a ese vuelco genérico efectuado por el cineasta con *Madre*, el relato, a imagen de las anteriores películas de Sorogoyen, saca en parte su potencia expresiva de la espacialidad fílmica que configuran los lugares referenciales neoaquitanos captados por la cámara. Radica en una rigurosa retórica audiovisual que le permite al cineasta, en la línea de sus anteriores producciones, dar cuerpo a la historia de los dos protagonistas. Tanto en el largometraje como en el corto –siendo éste el prólogo de aquél–, las declinaciones del concepto de marco y las transacciones entre campo y fuera de campo participan en la plasmación de esa escritura cinematográfica que el presente artículo se propone auscultar desde una perspectiva semio-narratológica, a la luz de un estudio más global de los espacios y las (in)movilidades. Se tratará de determinar en qué medida dicha dicotomía campo/fuera de campo, en sus acepciones audiovisuales y figuradas, constituye un resorte clave del relato, vertebrado por el diálogo que une estrechamente a los personajes principales con la geografía afílmica reinventada por la ficción.

1. El prólogo: marco-límite narrativo y fuera de escena

5. La secuencia inaugural de *Madre* plantea de entrada la primacía del espacio y la correlación campo/fuera de campo como un principio estructu-

5 Este artículo se nutre de la entrevista que me concedió el director de cine en julio de 2023 sobre su obra audiovisual y las dos películas *Madre*. Véase también la entrevista a Sorogoyen realizada por Frédéric Strauss (Strauss, 2020).

6 Todas las traducciones son mías.

rante, a la vez visual y narrativo, del texto fílmico: el prólogo que constituye el corto original se abre con un plano general fijo de un día nublado en una playa salvaje y desierta, acompañado por el sonido regular de la resaca (Figura 1)⁷.



Figura 1. Madre [DVD], Cherry Pickers Filmdistributie B.V., 2020.

6. Un corte en seco materializa por medio del montaje la disyunción de dos espacios geográficos puesto que el plano siguiente proyecta al espectador en la ciudad, en el alojamiento madrileño de Elena a quien la cámara ya no abandonará hasta casi el final de la secuencia⁸: la playa, asociada en los minutos siguientes con el aislamiento inquietante y la desaparición inminente del niño, es rechazada en un espacio ahora conocido del espectador (en algún lugar de Francia cerca de Hendaya o San Juan de Luz, descubriremos gracias a los diálogos) pero no visible en la pantalla. Por lo contrario, el campo, enfocado como “espacio ficcional visible, delimitado por el encuadre”⁹ le impone al público un angustioso episodio a puerta cerrada en

7 Se nota sin embargo una diferencia entre las dos cintas *Madre*: el corto se distingue del largometraje por sus títulos de crédito iniciales que se superimprimen en la pantalla mientras una lenta panorámica de más de un minuto barre una playa desierta del litoral atlántico al atardecer (los títulos de crédito finales indican que este plano fue rodado ya en las Landas, en Hossegor).

8 La secuencia termina con un plano medio de la abuela abrumada por la situación: se queda sola en el piso, inmóvil y mirando hacia la puerta por donde acaba de salir su hija.

9 “[e]space fictionnel visible, délimité par le cadre”(Suardí, 2011; 86).

el piso, paradójicamente bañado de luz, y se restringe progresivamente alrededor de Elena, colgada al teléfono (Figura 2). Esta secuencia es probablemente la que explora más explícitamente las “articulaciones posibles entre un aquí y un ahí, destinado a convertirse a su vez en un aquí”, en las que, a ojos de André Gaudreault y François Jost, “reside buena parte del potencial narrativo del cine”¹⁰. De hecho, el creciente suspense que estructura el primer cuarto de hora de *Madre* estriba en la tensión instalada por el director entre el campo y el fuera de campo merced a la fuerza de evocación del espacio marítimo que se hace invisible más allá del plano de apertura, ese “ahí” destinado a convertirse en el “aquí” donde se anclará más adelante la diégesis para representar la difícil reconstrucción de la madre enlutada.



Figura 2. *Madre* [DVD], Cherry Pickers Filmdistributie B.V., 2020.

7. Sin embargo, el niño perdido en la playa no se encuentra ahí en un fuera de campo contiguo ya que, en este prólogo, no se enfoca el campo como restricción visual en función de un “marco-límite” (“*cadre-limite*”) espacial, según el concepto formulado por Jacques Aumont, quien entiende por estos términos un fragmento de espacio circunscrito que implica la existencia de un espacio físico más amplio que rodea el marco (Aumont, 1989). Del estricto binarismo aquí/ahí, campo/fuera de campo dependen sola-

¹⁰ “articulations possibles entre un ici et un là, lui-même appelé à bientôt devenir un ici” / “réside une bonne part du potentiel narratif du cinéma” (Gaudreault y Jost, 1990; 87).

mente, en el tratamiento espacial de esa primera secuencia, los cuartos del apartamento donde se halla la madre de Elena¹¹. Ésta queda relegada en el trasfondo, en un fuera de vista –en el campo– o incluso en un fuera de campo visual inmediato, cuando la cámara sigue y filma de cerca el ajetreo de la protagonista que entra en pánico, pasa de una sala a otra, multiplica las llamadas telefónicas –a Iván, a la pareja del padre del niño, a la policía– y se dispone a salir con toda urgencia para Francia en busca de su hijo.

8. Al contrario, los lugares visible e invisible que representan respectivamente el piso español y la playa francesa no se inscriben en una relación de contigüidad espacial sino de “disyunción distal [entre dos espacios lejanos]”¹² que supone “la separación narrativa de dos lugares relacionados por un mismo motor dramático fundado en la simultaneidad”¹³. Semejante esquema conduce al especialista de estudios cinematográficos Bernard Perron a distinguir la escena (*aquí/ahí*) y el fuera de escena (*allí*)¹⁴, una dicotomía más adaptada, me parece, al caso de “*bifidación narrativa*” que caracteriza el prólogo de *Madre*. En efecto, la correlación alojamiento madrileño/playa neoaquitana se despliega más allá de un marco-límite ya no espacial –es decir que hace del encuadre un límite a la visión del campo mismo– sino de un “marco-límite narrativo” (“*cadre-limite narratif*”, Perron, 1992; 84-97) instaurado por la conversación telefónica entre la madre y el hijo: Elena le hace preguntas a Iván, quien ignora dónde se encuentra, y busca puntos de referencia espaciales para situar el lugar, en vano¹⁵. Para ello, le pide que describa la playa a través de una deambulación sistemática, esbozando una topografía somera del espacio a partir del punto que consti-

11 En esta secuencia inaugural, el tipo de encuadre, los movimientos de cámara, la posición de ambas mujeres en el campo y los contactos visuales reducidos podrían ser objeto de un análisis aparte ya que son reveladores de una distancia y una relativa tensión en la relación de Elena con su propia madre. Pero rápidamente, el foco narrativo se desplaza hacia la figura materna de Elena y el frágil vínculo telefónico que la une por última vez a su hijo.

12 “disjonction distale [entre deux espaces lointains]” (Aumont, 1989; 96).

13 “la séparation narrative de deux lieux reliés ensemble par un enjeu dramatique fondé sur la simultanéité” (Perron, 1992; 92).

14 El autor se apropia aquí de una parte de la definición semiótica que propone Michel Colin de la escena enfocada como “un marco locativo en el cual se desarrolla de manera *continua* un esquema coherente de acontecimientos” (“un cadre locatif dans lequel se déroule de façon *continue* un schéma cohérent d'événements”, Colin, 1989; 32).

15 “¿Te acuerdas del nombre de algún pueblo o de alguna playa por la que hayáis pasado?”, “Fíjate bien, mira a tu alrededor.”, “Vamos a jugar al veo veo, ¿vale?”, “¿Estás viendo el mar?”, “Desde donde estás, ¿ves el final de la playa? [...] ¿Algún bar, alguna casa?”...

tuye el niño. De esa co-espacialidad (Hoyau, 2016) mediada por el juego de preguntas/respuestas telefónico con Iván, perdido en medio de un *allí* sin localizar, remoto, innombrable e invisible para Elena como para el espectador, nace la representación mental de un fuera de escena tanto más espantoso cuanto que no se llegan a identificar sus dimensiones. Por consiguiente, el espectador, llevado por la doble dinámica centrípeta y centrífuga inherente al campo como espacio delimitado por el encuadre según André Gardies (Gardies, 1996), es invitado, en el umbral del relato, a cumplir un itinerario “fuera de campo”, en “una especie de ida y vuelta entre dos significados coherentes y unitarios”¹⁶ que, sin embargo, se interrumpe al término de la secuencia y hasta el final de la película: tras el fundido encadenado que cierra el prólogo y materializa en el flujo fílmico la elipsis temporal de diez años, el apartamento urbano, dado que remite al pasado y simboliza la vida de Elena anterior al punto de ruptura marcado por la desaparición del niño, sale a su vez del campo. Se borra definitivamente del presente diegético y, por tanto, del campo visual y narrativo –con excepción del diálogo ulterior con Ramón, expareja de la protagonista, quien afirma haber pasado una cena con amigos en el alojamiento madrileño que fue el de Elena¹⁷. De la misma manera, Iván está relegado en el fuera de campo del sufrimiento silencioso de Elena, que no le volverá a mencionar en la cinta¹⁸: sólo los cuchicheos de los turistas y la perífrasis despreciativa “la loca de la playa”, oídos por Elena y Joseba en el fuera de campo visual de la secuencia del restaurante, sugieren un luto insuperable y recuerdan, en filigrana, la tragedia sobrevenida una década antes¹⁹. El caso es que la playa, precisamente, es uno de los polos de la espacialidad fílmica que se desarrolla a continuación

16 “hors du cadre” / “une sorte d’aller-retour entre des lieux signifiés cohérents et unitaires” (Perron, 1992; 92).

17 “Bueno vas a flipar. El otro día, bueno, hace ya un tiempo, estuve en tu antiguo piso. Estábamos por tu zona y unos colegas de Nacho nos invitaron a su casa y era la tuya. Bueno, donde vivías antes [...] Y además, como Nacho no conocía tu casa, de repente me vieron allí pálido. Me preguntaron qué me pasaba y les conté que... bueno había estado allí antes. No sé... fue raro. Muy raro.”

18 No obstante, el encuentro en el restaurante de los Pirineos con Ramón, su expareja y padre de Iván, exhuma el doloroso recuerdo del episodio de la playa, como se verá más adelante. En otra secuencia, Joseba, preocupado por la relación que mantienen Elena y Jean, impone la presencia de Iván en el campo presentando a Elena, muy emocionada, una foto de su hijo: “No se parece a Iván, ¿no? Es un niño y no es tu hijo.”

19 Durante el último momento de intimidad compartido con Elena en la secuencia final, Jean se atreve a convocar públicamente el recuerdo de Iván: “¿Es porque te recuerdo a tu hijo?” (“C’est parce que je te fais penser à ton fils ?”).

en pantalla, confiriendo al paisaje landés la doble función de escenario y motor narrativo.

2. En el campo: puesta en escena del microcosmo landés

9. Las Landas y su ecosistema turístico de fin de verano llegan a ser, a partir del minuto 15, el marco espacio-temporal dominante, la *escena* –el *aquí/ahí* en el sentido establecido por Bernard Perron– que se impone en el campo visual y narrativo hasta el final del relato. Constituyen, por una parte, lugares referenciales que se pueden cartografiar (Figura 3) y cuya geografía sedujo al director por su diversidad de paisajes y los colores profundos (gris, azul, verde, ocre) en torno a los cuales Alejandro de Pablo elaboró la fotografía de la película; por otra parte, son “agentes de ficción”²⁰ en toda regla. La acción se despliega principalmente en el seno del tríptico que conforman el océano y sus inmensas playas, la cima de la duna con su vegetación de barrones, así como la selva de pinos, esencialmente alrededor de Vieux-Boucau-les-Bains y de Seignosse: a estos municipios se agregan también Urruña y los primeros contrafuertes del oeste de los Pirineos, cerca de la frontera franco-española, adonde viaja Elena con Joseba y donde se reúne ulteriormente con Ramón²¹. A este respecto, las circulaciones en coche o en autobús por Nueva Aquitania, entre los departamentos de las Landas y los Pirineos Atlánticos, contribuyen a trazar una isotopía de la itinerancia física²² que inerva el texto fílmico, en eco a la inestabilidad moral de Elena: participan en la espacialización de la existencia trastornada del per-

20 “agent[s] de fiction” (Tadié, 1980; 78).

21 Elena sale también para Dax, llevada por los tres jóvenes conocidos en la discoteca, antes de entrar en pánico y de renunciar violentamente en el camino.

22 El vaivén entre el suroeste francés y España merecería un estudio aparte: el filme declina una dinámica de circulación de cada lado de la frontera (vacaciones de Ramón e Iván cerca de Hendaya al principio de la película, salida de Elena para Francia en el momento del drama e instalación en las Landas, doble anclaje de Joseba que vive del otro lado de la frontera pero viene frecuentemente a Francia para trabajar y juntarse con Elena). Esa permeabilidad es también reflejada por los diálogos, que hacen coexistir el francés y el español, hablados por los tres personajes hispanófonos (Elena, Joseba, Ramón) y Jean, que pronuncia unas réplicas en castellano. En cierto modo, la doble cultura y el bilingüismo que caracterizan la coproducción hispano-francesa *Madre* prefiguran el *noir* rural *As Bestas*, que pone en escena a una pareja de agricultores franceses instalados en Galicia.

sonaje, profundamente anclado en el paisaje neoaquitano asimilado en primer lugar con la pérdida.

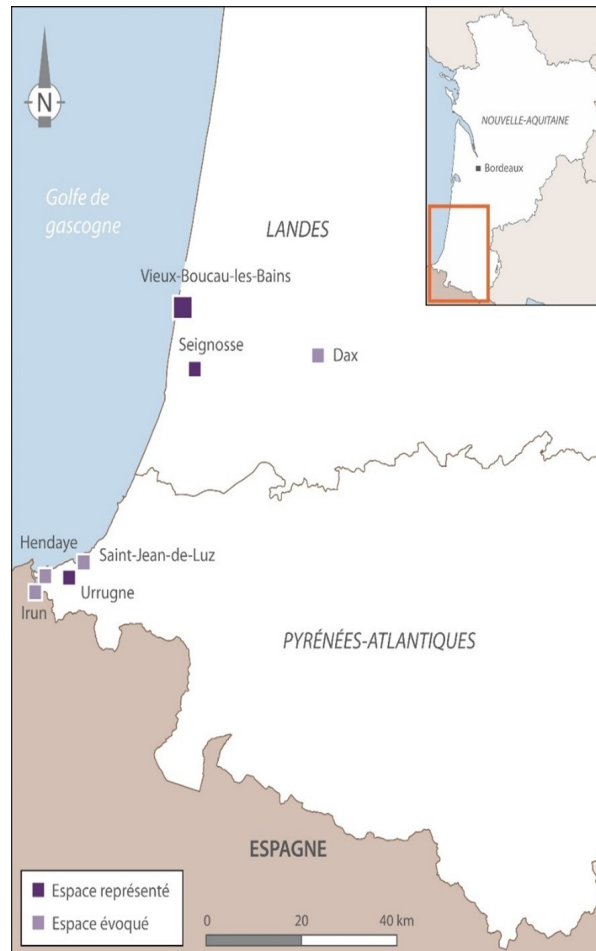


Figura 3. La geografía neoaquitana al servicio de la diégesis. Mapa realizado por Rémi Crouzevialle, ingeniero de estudios en tratamiento y análisis de bases de datos – Universidad de Limoges

2.1. LA PLAYA, IMAGEN MATRICIAL

10. En esta trilogía landesa, la playa, lugar de la desaparición original, se revela omnipresente incluso cuando es directamente visible. El plano liminar oceánico ya mencionado y el uso de la playa como fuera de escena en el prólogo atribuyen de entrada al litoral un papel crucial en el desarrollo narrativo de *Madre*. La orilla, cuyos planos generales, nublados o soleados, ritman el relato fílmico a la manera de una puntuación que evoca el movimiento repetitivo de las olas, no se impone en el campo visual para brindar un mero trasfondo a la intriga sino para generar esta última: su aparición por sobreimpresión en los títulos de crédito origina la historia desde el punto de vista dramático a la par que introduce un *leitmotiv* discursivo. Más allá del primer cuarto de hora, la playa pasa al primer plano del relato y llega a ser escena: imagen matricial de la cinta, símbolo del luto sin cumplir, acoge la nueva (no)vida de Elena. Al sugerir por la dinámica hipnótica de las olas el recuerdo obsesivo, da una materialidad al espacio mental y al camino psicológico de la mujer, como lo reflejan los planos generales de la deambulación que, a los diez años del drama inaugural, nos permiten descubrir qué ha sido de Elena. Tras dichos primeros planos distanciados (Figura 4), un largo plano-secuencia inmersivo filmado con *steadicam* instaura una creciente proximidad física con el sujeto filmado gracias a la identificación espectral previamente activada por el íncipit: nos instala en el letargo que ha invadido a la protagonista. Elena recorre la playa, sin objetivo aparente, y parece buscar con la mirada a su hijo –o la ilusión de su hijo– entre el grupo de corredores adolescentes con el que se cruza (Figura 5).



10

Figura 4. *Madre* [DVD], Cherry Pickers Filmdistributie B.V., 2020.



Figura 5. Madre [DVD], Cherry Pickers Filmdistributie B.V., 2020.

11. De entrada, ella se inscribe visceralmente en el espacio de la playa: se ha establecido en un modesto piso alquilado al año, a precio negociado, en una residencia turística cerca del estuario. Mantiene con el lugar una relación emocional y moral en el sentido definido por Áurea Ortiz Villeta en su estudio del paisaje en la pantalla como espacio habitado:

Sintomáticamente, los planos sin gente, sin personajes, se llaman planos vacíos. Sin embargo, nada más falso, puesto que están llenos de sentido o emoción. Esta es otra de las características del paisaje en el cine: siempre es un paisaje emocional. Está teñido de los sentimientos, de las emociones, del sentido de las acciones, nunca es objetivo. Es funcional en dos sentidos: sirve como decorado para que las acciones tengan lugar y los seres humanos que lo pueblan actúen, pero también funciona en clave emocional, como paisaje moral (Ortiz Villeta, 2007; 209)²³.

12. De hecho, al principio de la película, el plano vacío de la playa revelada en su inmensidad salvaje a la mirada del espectador plantea dicha función narrativa estructural y refleja por anticipación el vacío de la ausencia y la nada existencial causada por la desaparición. En el episodio que sigue al

²³ Se puede relacionar dicha concepción del espacio habitado con la aproximación fenomenológica desarrollada ulteriormente por Antoine Gaudin (2015) que enfoca el espacio cinematográfico como “espacio sensorial” (“*espace sensoriel*”) o “espacio vivido” (“*espace vécu*”).

prólogo, la mujer está perdida, en el sentido figurado del término, en medio de la playa abierta al infinito donde su propio hijo se perdió literalmente y se desvaneció en el aire una década –una secuencia– antes sin que ella pudiera decir dónde ni cómo. De paso, cabe subrayar la especificidad visual del largometraje, rodado integralmente con objetivo gran angular, que presenta la particularidad de ampliar visualmente el espacio: este procedimiento de inspiración hitchcockiana –influencia reivindicada por Sorogoyen (Strauss, 2020)– traduce el vínculo ambivalente que, desde la tragedia inicial, une a Elena con el paisaje marítimo, como una especie de antilaberinto por el que yerra, desorientada, en una paradójica movilidad estancada. A imagen y semejanza del personaje de *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, 1959) frente a los campos que se extienden hasta perderse de vista, Elena está tanto más confundida cuanto que puede abarcar con la mirada todo este paisaje desprovisto de límites, vertiginoso, donde el peligro surgió una vez para encarnarse en un misterioso coco mantenido fuera de escena para ella y el espectador²⁴.

2.2. UNA RETÓRICA FÍLMICA DEL ENTREDÓS

13. Al mismo tiempo, resulta que el litoral es un espacio profundamente dual visto que se asocia, cómo no, con el trauma de la desaparición, del luto y la desorientación, pero también con la resiliencia de Elena, por un lado, y el turismo y el veraneo²⁵, por otro lado. Está representado a través del prisma de la ficción mediante una red de lugares que catalizan la acción y el despliegue de las relaciones entre los personajes. Además del chalé de la familia de Jean (la Moncade), filmada en un contracampo subjetivo y voyeur cuando Elena espía al adolescente al principio del filme, y del piso balneario ocupado por la mujer –quien acogerá a Jean en su esfera privada–, la Playa Central del Vieux Boucau cobra una especial importancia narrativa. Es el marco de los episodios que siguen al prólogo, donde la retórica fílmica expresa la obsesión visual de Elena por Jean –mediante los

24 Y cuya voz el espectador sólo ha oído brevemente mientras se dirigía –en francés– a Iván. De hecho, esa voz no será objeto de ninguna desacusmatización, según el concepto acuñado por Michel Chion, ya que el agresor desaparece totalmente del campo narrativo después del trauma inicial. Su identificación no forma parte de las motivaciones de los personajes en el presente diegético. Véase nota 4.

25 A través de los personajes secundarios de camareros y monitores de surf, se descubre el mundo de los trabajadores temporeros, también evocado por medio del barrio balneario donde reside Elena.

contracampos del joven observado a sus espaldas mientras hace deporte o también el procedimiento de sobreimpresión (Figure 6).



Figura 6. Madre [DVD], Cherry Pickers Filmdistributie B.V., 2020.

14. A continuación la eclosión del vínculo entre Jean y Elena se arraiga profundamente en el espacio de la playa. La mujer comparte con él paseos y conversaciones, filmados con planos ya amplios, ya medios que inscriben su creciente intimidad en el campo: primero durante una deambulación al atardecer; luego en una escena central que materializa, a través del doble símbolo de la deslumbrante luz solar y del agua matricial, la posibilidad de un renacimiento para el personaje femenino; por fin, tras una velada cerca de una hoguera en la playa, Jean desaparece en la oscuridad, reactivando las angustias de Elena, para darse un baño nocturno antes de acurrucarse contra ella en la arena²⁶. En medio de este microcosmos de la playa, el Captain Bar, donde trabaja Elena como camarera, lugar del primer contacto verbal entre ella y Jean, desempeña una función esencial. El establecimiento –auténtico bar-restaurant de la Playa Central en la realidad afílmica– llega a ser teatro de las reacciones de curiosidad o incomprensión causadas por la estrecha proximidad de Jean y Elena, que transgrede las normas de la decencia a ojos de sus allegados: por ejemplo, la protagonista

²⁶ Se oye por primera vez la canción “Jeunesse lève-toi” (literalmente “Juventud levántate”) de Damien Saez, que Jean le hace descubrir a Elena en la playa y que envuelve la escena de la despedida al final de la película. Es de notar que ambas ocurrencias son diegéticas: en cada caso, es Jean, encarnación de esa juventud, el que propone escuchar la canción.

se empeña en entablar amistad con la exnovia de Jean en un episodio nocturno que esboza el motivo del triángulo amoroso, hasta que la adolescente, turbada por el diálogo visual de los dos protagonistas, deja el campo. Más adelante, Elena sufre durante su servicio las intimidaciones de la madre de Jean; el deslizamiento de la cordialidad superficial hacia el enfrentamiento abierto está figurado a nivel filmico por el campo-contracampo disociativo al que deja paso el cara a cara entre las dos mujeres inicialmente reunidas en el campo²⁷ (Figura 7).



Figura 7. Madre [DVD], Cherry Pickers Filmdistributie B.V., 2020.

15. La metamorfosis progresiva que vive en carne propia Elena al contacto de Jean hace eco, en la arquitectura temporal de la cinta, al paso que se opera entre el verano y el otoño, mientras se está acabando la temporada alta y el litoral se anima por última vez antes de la partida de los turistas. En las antípodas del espacio desierto, salvaje e inquietante cuya vista inauguró el relato, la playa se hace lugar de vida, ritmada por las prácticas deportivas y recreativas, de día (descanso y contemplación, paseo, fútbol playa, surf y jokari, que identifican fuertemente al litoral landés) como de noche (la animación en los bares, restaurantes del paseo marítimo y discotecas, así como las hogueras en la playa plasman una imagen joven y festiva

²⁷ El procedimiento de sobreencuadre producido por las ventanas cerradas que dan a la playa abre la escena hacia el exterior a la vez que suscita un efecto de encierro: éste remite a la situación de Elena, acorralada por la madre de Jean, que pretende impedir que vea a su hijo.

de la costa). Se muestra entonces como lugar construido, equipado, provisto de *ganibelas*²⁸ destinadas a contrarrestar la fuerza de la arena y las olas (Figura 8). Esas tablillas de madera típicas de las barreras girondinas permiten asimismo luchar contra una erosión que, en un segundo nivel de lectura, metaforiza de forma obvia el luto de Elena mientras ella inicia un paulatino proceso de reparación buscando la compañía de los jóvenes veraneantes (Jean y sus amigos pero también los noctámbulos de la discoteca): en este sentido, la playa, eje destacado del dispositivo semiológico creado por el relato, se puede contemplar como “un lugar de las imágenes, perceptivo y luego representativo” tal y como lo entiende Jean-Yves Tadié en su *Récit poétique*²⁹.



Figura 8. Madre [DVD], Cherry Pickers Filmdistributie B.V., 2020.

16. En otros términos, la orilla es un componente esencial de la poética fílmica forjada por Sorogoyen, que está ella misma impregnada de la ambivalencia característica del espacio de la playa. Tal dualidad se despliega en torno a la oscilación entre la melancolía de Elena y la malicia de Jean que invaden alternativa o simultáneamente el campo por medio de un amplio espectro de primerísimos o primeros planos y de planos medios propicios a la inmersión espectral y vectores de sensorialidad, hasta de sensualidad

28 Este término vasco coincide con el vocablo francés *ganivelle* y designa las vallas características del litoral girondino, hechas de tablillas de madera de castaño o avellano y atadas con hilos de hierro galvanizado.

29 “un lieu des images, perceptif puis représentatif” (Tadié, 1980; 47).

(sensación háptica de la brisa marina en las epidermis, proximidad máxima con los rostros). A través de los personajes y los espacios con los que se relacionan, dicha poética no deja de capturar estados transitorios o ambivalentes, o sea de entredós: lo lleno y lo vacío, la efervescencia y la tranquilidad, la animación facticia en la que se sume la mujer (en el restaurante de la playa, en la fiesta de pueblo, en la discoteca) y la soledad que la invade cuando regresa a casa.

17. Traduce la manera como Elena, inquilina de un alojamiento vacacional, compañera de empleados temporales, *habita* una zona intermedia (Stock, 2015), situándose, a estas alturas de su existencia, a medio camino entre España y Francia, en una constante dinámica de vaivenes que definen el territorio y el tiempo del luto. Se podría decir, con los geógrafos Alain Musset, Dominique Vidal y Verónica Correa, que Elena “habita la espera” (Musset y Vidal, 2015). La relación ambigua de los protagonistas parece por tanto conllevar una transición para Elena, tal vez capaz por fin de salir de esa espera y superar el luto. Significativamente la cinta pone en imágenes la transformación: se colorea según las horas, al compás de la sucesión del día y de la noche, del alba y del crepúsculo, de la luz y de la sombra cuyas variaciones impregnan el espacio profilmico y la fotografía. El cineasta construye, pues, su relato en la base de una alternancia entre secuencias diurnas y nocturnas, interiores o exteriores, festivas o intimistas, que reflejan en la propia estructura del texto los estados de ánimo variables de los personajes y materializan cada tonalidad de las relaciones que los unen.

2.3. MARCOS GEOGRÁFICOS ALTERNATIVOS

18. A este punto neurálgico que constituye la orilla, a nivel narrativo y simbólico, se añaden otros dos componentes de la espacialidad profilmica: por un lado, el bosque landés ocupa el campo visual en algunas secuencias que relegan puntualmente la playa fuera de campo. Es reconocible por sus inmensos pinos y robustos troncos característicos y, en algunas secuencias, sus sotobosques de helechos. El relato la presenta primero como un espacio construido y controlado cuando, por ejemplo, la tímida Elena acompaña a Jean mientras va de picnic con sus familiares y amigos, que censurarán más adelante su relación con el adolescente³⁰. Por lo contrario, el bosque se hace espacio salvaje cuando sirve de escenario para los momentos de intimidad

³⁰ Hasta tal punto que Elena queda herida en una violenta escena de confrontación, después de introducirse en casa de Jean durante una cena familiar.

de los dos protagonistas, en particular al final de la película: es en medio de este lugar donde Jean, que se fugó para escapar del control de sus padres, se reúne con Elena a fin de despedirse de ella antes de regresar a París. Cabe señalar asimismo que, en este desenlace, el paisaje forestal espacializa plenamente la reconstrucción en curso de Elena, a quien sólo Jean ha logrado sacar del espacio físico y mental de la playa-luto.

19. Por su parte, la localidad de Urruña, caracterizada en la pantalla por sus típicas casas rojas y blancas, situada a unos sesenta kilómetros al sur del Vieux Boucau, cerca de la frontera, bosqueja una imagen de alegría colectiva, alrededor de una comida al aire libre, y sugiere mucho antes en la intriga la posibilidad de una vuelta a la vida que, sin embargo, no pasará para Elena por la compañía de los amigos españoles de Joseba (Figura 9): pronto deja la mesa y abandona a los demás comensales para volver a las Landas que, en su presente inmediato, asimila a Jean. Por fin, los Pirineos aparecen en filigrana en el relato a través de las representaciones indirectas que el espectador puede ver o percibir en el campo (un cartel de caminata en el piso de Elena; la pantalla del ordenador filmada en primer plano cuando la protagonista lee el mail de su expareja Ramón, que le propone una cita allí). El trasfondo silvestre de la secuencia que reúne precisamente a Elena y a Ramón en el campo, cara a cara, sugiere que se encuentran en un restaurante de los Pirineos franceses³¹, sin que el lugar se pueda localizar con exactitud (Figura 10). Es de notar que Ramón pasa sus vacaciones en una zona cerca de donde desapareció su hijo pero en el monte, lejos del litoral; el episodio excluye significativamente el espacio traumático del mar, que permanece fuera del campo de ese reencuentro. Sin embargo el recuerdo doloroso es reavivado por la cólera de Elena cuando Ramón le anuncia el próximo nacimiento de su segundo hijo. Resulta que tal representación de la figura paterna es particularmente elocuente para nuestro estudio, en la medida en que atañe a la vez a lo que se ve y se oye explícitamente, al menos en este pasaje, pero también a la ausencia, a lo invisible y lo indecible. De esta forma se perfila un fuera de campo narrativo hacia el que la fuerza centrífuga del campo, para André Gardies, desplaza el relato, que así “se abre a una mayor dimensión textual”³².

31 Los dos personajes se dirigen en francés al personal del establecimiento.

32 “s’ouvre sur une plus grande dimension textuelle” (Gardies, 1993; 170).



Figura 9. Madre [DVD], Cherry Pickers Filmdistributie B.V., 2020.



Figura 10. Madre [DVD], Cherry Pickers Filmdistributie B.V., 2020.

3. Campo y fuera de campo: vaivenes

20. Resulta que algunos personajes y lugares configuran, por su posición en la diégesis y su relación con el motor narrativo, un espacio físico o metafórico situado, desde varias perspectivas, en alguna forma de fuera de campo. Primero, a nivel estrictamente geográfico, San Sebastián, donde Joseba pretende establecerse con Elena, y París, ciudad donde residen Jean y su familia durante el año, son espacios lejanos solamente mencionados en

los diálogos pero que nunca se figuran en pantalla. La capital francesa funciona como contrapunto del ideal del suroeste que representa a ojos de los padres de Jean la estación balnearia del Vieux Boucau (“se está bien aquí, mejor que en París. Siempre hace bueno”)³³; como compradores de la casa que alquilaban antes, en medio de los pinos, reivindican un arraigo plenamente residencial que los distingue de los turistas (“no somos turistas”, “en este bar, hay demasiados turistas”³⁴). Además de esos grandes focos urbanos que convocan realidades fuera de campo muy distintas a las de las Landas, los tres protagonistas masculinos que gravitan alrededor de la protagonista –Ramón, Joseba y Jean– contribuyen también a articular el marco narrativo y visual en cuyo centro se inscribe Elena con diversos tipos de fuera de campo, literales o figurados.

21. El mismo título de la película –y del cortometraje original– expresa en filigrana la ausencia del padre: enfoca de entrada el relato en el personaje femenino, especialmente el vínculo materno que une a Elena con su hijo desaparecido y, más adelante, de forma mucho más subterránea y ambigua, con el adolescente francés en el que ella proyecta el recuerdo de Iván. Desde el prólogo, como ya se ha señalado, la cámara sigue de cerca a Elena, antes de filmarla de nuevo diez años después para acompañarla íntimamente en su deambulación. Al contrario, Ramón, sólo nombrado por la mujer en la secuencia de apertura, es excluido del campo visual desde los primeros minutos y está confinado en la periferia del fuera de escena. Iván es invisible pero está presente mediante la banda de sonido –el espectador oye su voz por teléfono; por su parte, Ramón está triplemente ausente del campo visual del espectador, del campo visual de Iván fuera de escena y del campo sonoro. Esta ausencia total cobra una función dramática crucial puesto que es precisamente el elemento desencadenante de la desaparición del niño, lo cual Elena le recordará violentamente a su expareja en la secuencia del restaurante pirineo. Antes de ese intercambio que sobreviene en la segunda mitad de la película, el espectador no sabe nada del proceso de resiliencia del padre, evacuado del relato hasta la recepción del correo electrónico y luego la escena de amarga conversación entre los dos padres, que le permite al espectador entender que Ramón sí superó el luto: le anuncia a Elena que empezó una nueva vida y su pareja –quien se queda fuera del marco de esta historia a diferencia de Joseba– está esperando un hijo. Enfurecida, Elena

33 “on est bien ici, mieux qu’à Paris. Il fait toujours beau”.

34 “on n’est pas des touristes”; “dans ce bar, il y a trop de touristes”.

sale del campo visual y parece definitivamente reacia a toda posibilidad de aproximación. No obstante, tras la salida de Jean, en el momento de la mudanza precipitada de Elena y Joseba para San Sebastián, el epílogo esboza una reconciliación: es revelador que la protagonista vuelva a contactar con Ramón por teléfono, en un último episodio que cierra el bucle narrativo e invierte el motivo de la llamada angustiante de la secuencia liminar³⁵, sellando su cicatrización emocional. Entonces la figura paterna inicia un deslizamiento del fuera de campo al campo: si bien Ramón permanece fuera de escena, su presencia sonora conjura su ausencia fatal en el prólogo y abre camino a su regreso en el campo de la existencia de Elena, regreso que cierra el relato por medio de un fundido en blanco.

22. Por su lado, Joseba, a diferencia del padre de Iván, al empeñarse en acompañar a Elena en su reconstrucción, aparece como una presencia masculina esencial. Aunque se inscribe plenamente en el campo visual y narrativo durante buena parte del filme, se sitúa también paradójicamente fuera de campo cuando su profesión de camionero le descarta puntualmente de la cotidianidad de Elena –y por consiguiente de su relación naciente con Jean. A una forma de fuera de campo atañe asimismo lo no dicho entre Elena y Joseba, quien tiende a mantenerse en una forma de denegación que el actor, Àlex Brendemühl, expresa en estos términos a propósito de su personaje: “Cierra los ojos al conflicto que niega un poco de la realidad y de los problemas y va y se ha autoimpuesto esa misión de salvar a esta mujer” (Sorogoyen, 2019). Sin embargo, preocupado por la obsesión de Elena con Jean, al imponer ante los ojos de su pareja una fotografía del hijo desaparecido para recordarle brutalmente que Jean no es Iván, en los tres cuartos del relato, por fin verbaliza lo indecible. A partir de ese momento, sale de su pasividad y organiza activamente la mudanza de Elena a San Sebastián con el objetivo de sacar a su novia del marco presente de su perturbadora proximidad con Jean, y proyectarla a la fuerza hacia un fuera de campo, lejos de las Landas –dicho de otro modo, lejos de una relación que él considera mal-sana por ser ambigua y fundada en un trauma original.
23. Esta relación entre Elena y Jean de contornos indeterminados, en la que justamente se enfoca la intriga y de la que el espectador ha podido son-

35 La secuencia en la que Elena intenta localizar a Jean, que acaba de fugarse, en el bosque mediante un juego de preguntas-respuestas telefónico que remite de manera evidente al intercambio inaugural crea, en la mente de la protagonista y del espectador, una superposición perturbadora del adolescente y del hijo desaparecido.

dear cada evolución, se clausura, como ya se ha mencionado, con una emocionante despedida en el coche de Elena, en medio del bosque de pinos, durante un episodio que propone otra interesante declinación de la dialéctica campo/fuera de campo. La dualidad anteriormente analizada vuelve a aparecer aquí mediante la ubicación del vehículo, simbólicamente aparcado en la encrucijada de dos senderos, cuando cada uno de los dos protagonistas se encuentra en un cruce de caminos: aceptar quizás no volver a ver a Elena para Jean, salir por fin del luto para Elena. Aunque un plano medio corto fijo muestra los primeros besos y caricias que se dan ambos personajes dentro del coche, se oculta el resto de la escena a la mirada del público extradiegético, rechazado con la cámara fuera del habitáculo, entre los helechos (Figura 11).



Figura 11. Madre [DVD], Cherry Pickers Filmdistributie B.V., 2020.

24. Este fuera de vista, separado del plano consecutivo de Jean que camina por el sendero tras una elipsis temporal indefinida, juega por primera vez con la frustración del espectador, excluido del espacio íntimo de esa despedida, como si él mismo fuese proyectado en cierto modo fuera de campo y, por tanto, invitado a imaginar libremente la forma que cobró el abrazo. Dicha variación en torno al marco-límite, al campo y al fuera de campo o fuera de vista, participa aquí en una púdica puesta en escena destinada a evitarle al espectador una postura de mirón, a no imponerle ninguna representación que rayase con la moralidad, la norma, o amputase esa rela-

ción, compleja y rica, de una de sus dimensiones: no es plenamente amorosa ni solamente filial; situada más allá de esa partición, saca su singularidad de una ambivalencia que la poética fílmica de Sorogoyen, enteramente fundada en el entredós, la sugestión, lo implícito, alimenta y se niega definitivamente a resolver.

Conclusiones

25. Esta exploración de la espacialidad fílmica de *Madre* nos ha permitido observar las modalidades según las cuales los espacios neoaquitano filmados y representados a través del prisma diegético cristalizan las trayectorias íntimas de los personajes, especialmente la de la protagonista Elena, del luto a la reparación propiciada por su historia de amor con Jean –término que el filme sondea en su acepción más amplia. El director radiografía un amplio espectro de emociones captadas en el momento y liberadas de todo juicio:

Lo que más nos gustaba era cómo la sociedad a veces no te permite hacer cosas, pensar cosas, decir cosas que ellos consideran que es nocivo, es inmoral, es peligroso, que es tóxico y lo que nos gustaba era construir la historia que fuera todo menos tóxica y que fuera bonita incluso pero que los de alrededor no lo entendieran ni tuvieran ningún interés (Sorogoyen, 2019).

26. Los matices de dicha relación que escapan de las normas sociales son la materia prima de la historia y se imprimen en el tejido fílmico mediante su espacialización: su puesta en imágenes se ancla en un espacio geográfico claramente identificado y plenamente integrado en la red de significado que inerva el relato, polarizado en torno a la playa, a la vez lugar físico y simbólico, vector de imágenes mentales. En esta dinámica de construcción espacial, las idas y vueltas de cada parte del marco-límite responden tanto a las circulaciones físicas de los personajes como a la movilidad de la cámara. La dialéctica campo/fuera de campo o escena/fuera de escena en particular, en sus declinaciones audiovisuales y metafóricas, ofrece un panel de estrategias discursivas y narrativas que son la piedra angular del texto fílmico. Estas últimas participan en la elaboración de una delicada escritura de la ambivalencia y le permiten a Sorogoyen evitar el escollo de una representación que, optando por lo explícito, podía haber sido más impúdica y hacer emerger más francamente la referencia al incesto y la cuestión ética, a la manera de un Bertolucci en *La Luna* (1979).

Bibliografía

AUMONT Jacques, *L'Œil interminable : cinéma et peinture*, Paris, Librairie Séguier, 1989.

BERNAL Fernando, “El pasado que no cesa: *Madre*, de Rodrigo Sorogoyen”, *Caimán cuadernos de cine*, n° 87, noviembre 2019, p. 52.

CHION Michel, *La voix au cinéma* (1982), *Cahiers du cinéma*, Paris, Editions de l'Etoile, 1993.

COLIN Michel, “La grande syntagmatique revisitée”, *Nouveaux actes sémiotiques*, 1, Trames, Université de Limoges, 1989.

GARDIES André, *L'Espace au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1993.

GAUDIN Antoine, *L'espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015.

GAUDREAULT André, JOST François, *Le Récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990.

HOYAUX André-Frédéric, “Corps en place, place du corps”, *L'Information géographique*, 2016/2, vol. 80, p. 11-31.

MUSSET Alain, VIDAL Dominique y CORREA Verónica, “Faire avec l'espace, faire avec le temps. Peut-on habiter les territoires de l'attente?”, en Laurent VIDAL y Alain MUSSET (dir.), *Les territoires de l'attente*, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 115-134.

ORTIZ VILLETÁ Áurea, “Paisaje con figuras: el espacio habitado del cine”, *Saitabi*, 57, 2007, pp. 205-226.

PERRON Bernard, “Au-delà du hors-champ: le hors-scène”, *Communication. Information Médias Théories*, vol. 12, n° 2, otoño 1992, p. 84-97.

PONGA Paula, “‘Madre’: aliados”, *Fotogramas & DVD. La primera revista de cine*, n° 2113, noviembre de 2019, p. 80-83.

TADIE Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Paris, PUF, 1980.

SÁNCHEZ DE LA NIETA HERNÁNDEZ Claudio, *El ritmo audiovisual en la obra inicial de Rodrigo Sorogoyen* (dir. Alfonso Méndiz Noguero), tesis doctoral, Universitat Internacional de Catalunya, 2020.

SOROGOYEN Rodrigo, *Madre* [DVD], Cherry Pickers Filmdistributie B.V., 2020.

SOROGOYEN Rodrigo, “*Madre*. Días de cine. TVE” [en línea], 22 de noviembre de 2019, https://www.youtube.com/watch?v=jM8dEgTmVI8&ab_channel=Cinemagavia (consulta: 12/06/2023).

STOCK Mathis, “Habiter comme ‘faire avec l’espace’. Réflexions à partir des théories de la pratique”, *Annales de Géographie*, vol. 4, n° 704, 2015, pp. 424-441.

STRAUSS Frédéric, “Rodrigo Sorogoyen : ‘Dans ‘Madre’ j’ai voulu montrer toutes les nuances possibles d’une relation mère-fils””, *Télérama* [en línea], 26/07/2020, <https://www.telerama.fr/cinema/rodrigo-sorogoyen-dans-madre-jai-voulu-montrer-toutes-les-nuances-possibles-dune-relation-mere-fils-6671914.php> (consulta: 25/06/2023).

SUARDI Jean-Marc, “Cinéma”, en Nancy BERTHIER (dir.), *Lexique bilingue des arts visuels français-espagnol*, Paris, Ophrys, 2011.