

## Silencio y violencia en *Alas de mariposa* (1991) y *La madre muerta* (1993)

Un recorrido por el universo creativo de Juanma Bajo Ulloa

Diane Bracco

Doctora en estudios hispánicos y profesora en el Departamento de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos

Université de Limoges  
diane.bracco@unilim.fr

*Recibido:* 14 de marzo de 2016

*Aceptado:* 6 de abril de 2016

*Para citar este artículo:* Bracco, D. (2016). Silencio y violencia en *Alas de mariposa* (1991) y *la madre muerta* (1993): Un recorrido por el universo creativo de Juanma Bajo Ulloa. *Creatividad y Sociedad* (25) 37-56

*Recuperado de:* <http://creatividadysociedad.com/articulos/25/2>. Silencio y violencia en *Alas de mariposa* (1991) y *la madre muerta* (1993): Un recorrido por el universo creativo de Juanma Bajo Ulloa

## Resumen

Premiados en varios festivales internacionales, los dos primeros largometrajes de Juanma Bajo Ulloa, los dramas *Alas de mariposa* (1991) y *La madre muerta* (1993), ilustran la renovación estilística e industrial que se opera en el panorama cinematográfico español al principio de los 90, tras una década de crisis. Perteneciente a la nueva generación de directores que revitalizan entonces la producción nacional, el joven cineasta vasco elabora en este díptico una escritura cinematográfica singular, fundada en un diálogo estrecho entre violencia y silencio. Este artículo se propone explorar el oscuro universo creativo de Bajo Ulloa, poniendo en perspectiva las modalidades de dicho diálogo en ambas cintas. Se tratará de examinar las declinaciones fílmicas del silencio como síntoma de la incomunicación que corrompe las relaciones humanas en la diégesis. A menudo marginales, víctimas de situaciones familiares deterioradas, los personajes se revelan incapaces, por motivos psicológicos o cognitivos, de verbalizar sus emociones. Los lugares confinados en los que se inscriben conforman una opresiva geografía íntima y reflejan un doble enclaustramiento espacial y mental, redoblado por la violencia, ya contenida, ya explosiva, que afecta a los cuerpos en carne propia. Nuestra ambición es estudiar las estrategias de puesta en escena de esta imposible verbalización a fin de mostrar que el silencio, lejos de reducirse a un mero vacío sonoro, constituye un material fílmico esencial y multiforme para un director que cuestiona constantemente la capacidad expresiva de las palabras.

## Palabras clave

Cine español · Juanma Bajo Ulloa · Dramas  
Silencio · Violencia · Creación cinematográfica

## Abstract

Rewarded in several international festivals, Juanma Bajo Ulloa's two first full-length movies, the dramas *Alas de mariposa* (1991) and *La madre muerta* (1993), illustrate the stylistic and industrial renewal that took place in the Spanish cinematographic panorama in the early 90's after a decade of crisis. As a representative of the young generation of directors who then revitalized the national production, the Basque filmmaker develops in this diptych a singular aesthetics based on a close dialogue between violence and silence. The present article aims to explore Bajo Ulloa's dark creative universe by putting in perspective the modalities of that dialogue in both films. Its objective is to examine the filmic declinations of silence as a symptom of the absence of communication that ruins human relations in the diegesis. The characters are often marginals, victims of deteriorated family situations who turn out to be unable –because of psychological or cognitive reasons– to verbalize their emotions. They move through enclosed places that configure an oppressive intimate geography and reflect both a spatial and mental confinement, reinforced by the violence, either contained or explosive, that affects them physically. My ambition is to analyze the strategies of *mise-en-scène* of that impossible verbalization in order to show that silence, far from being reduced to a simple sound void, constitutes an essential and multiform filmic material for a director who continuously questions the expressive capacity of words.

## Key words

Spanish cinema · Juanma Bajo Ulloa · Drama ·  
Silence · Violence · Cinematographic creation

## Introducción

La obra del cineasta vasco Juanma Bajo Ulloa es paradigmática de la renovación que se opera en el panorama del séptimo arte español tras una década de crisis, gracias a la emergencia, desde principios de los 90, de una generación de directores inventivos y atrevidos cuyas propuestas estéticas permiten reconciliar al gran público con la institución cinematográfica nacional (Heredero, 1999, pp. 11-27). En el seno de este joven cine español, Bajo Ulloa ocupa un sitio aparte: cultiva una obra singular distinta a las dos tendencias dominantes que se afirman en ese contexto, el cine de género y el realismo, tendencias entre las que, no obstante, no deja de oscilar para plasmar un mundo propio. Los dramas *Alas de mariposa* (1991) y *La madre muerta* (1993), largometrajes en los que está centrado este trabajo, le permiten desarrollar y sondear más profundamente el universo sombrío y silente que había bosquejado en sus obras breves, rodadas a finales de los años 80.

La incomunicación que impregna su producción primitiva se impone plenamente en estos filmes y aparece como el motor de la violencia que corrompe las relaciones humanas. La tragedia íntima *Alas de mariposa* se articula en dos partes de igual duración que narran respectivamente la infancia y la adolescencia de Amanda, llamada Ami, en un modesto hogar español durante las décadas 60 o 70. Rechazada por su madre Carmen tras el nacimiento tan anhelado de su hermanito, la niña decide matar a este ahogándole. El fratricidio cierra el primer capítulo y precipita el deterioro de las relaciones familiares, reflejado por un segundo capítulo aún más oscuro, tanto a nivel narrativo como estético. En cuanto a *La madre muerta*, se abre con una secuencia de crimen que coloca de entrada el relato fílmico bajo el signo de una brutalidad sangrienta: durante un atraco, el marginal Ismael mata a una mujer ante los ojos de su hija, Leire, a quien vuelve a encontrar por casualidad varios años después. Ella se ha hecho adolescente y sufre de una discapacidad mental provocada por la bala que le rozó el cráneo durante ese episodio traumatizante de la niñez. Convencido de que le ha reconocido, Ismael decide raptarla y suprimirla, con la ayuda de su pareja

Maite. Pero su atracción naciente e irracional por esa joven de psique impenetrable le impide llevar a cabo el acto criminal.

## Objetivos y metodología

Ya contenida (*Alas de mariposa*), ya explosiva (*La madre muerta*), la violencia que reina en las dos ficciones se arraiga en un diálogo verbal brutalmente interrumpido o presentado desde el comienzo como imposible. La ambición de este artículo es esbozar un análisis de las declinaciones narrativas y fílmicas del silencio a la vez como origen y expresión de dicha violencia, piedra angular de las primeras creaciones cinematográficas de Bajo Ulloa. Desde un punto de vista diegético, se plantea como ausencia de palabra sintomática de la incomunicación que carcome los espacios domésticos. Los lugares cerrados y agobiantes trazan una geografía interior del silencio por la que se mueven los cuerpos, íntimamente afectados por la difícil circulación del verbo. A través del examen de los mecanismos de puesta en escena de esta penosa verbalización, se tratará de cernir los contornos de la estética plasmada por un director que no oculta su desconfianza hacia las palabras. Lejos de reducirse a un mero vacío sonoro, el silencio participa activamente en la construcción fílmica y constituye una de las especificidades de la escritura y del mundo creativo de Bajo Ulloa, verdadero cuentista de la pantalla que privilegia la música de las imágenes antes que el inconsistente lenguaje verbal.

### 1. Una geografía interior del silencio

La primera definición que figura entre las acepciones atribuidas por los diccionarios al término “silencio” es “abstención de hablar” (*Diccionario de la Real Academia Española*). Esta entrada constituye el primer prisma a través del que se pueden examinar las relaciones humanas en los dos dramas de Bajo Ulloa: los diálogos, a menudo escuetos, y el mutismo de algunos personajes traducen la dificultad, incluso

la imposibilidad, de instaurar una comunicación con el otro. Son los indicios de situaciones domésticas degradadas, propicias a la emergencia de una violencia íntima. El análisis de las modalidades de puesta en escena de estos territorios interiores revela que las relaciones entre los individuos están irremediabilmente corrompidas por la incomunicación. El cineasta sitúa la acción de ambas películas en sitios cerrados e irrespirables que ahogan la palabra de los individuos y conforman un espacio del silencio, en el sentido planteado por André Gardies (1993, pp. 69-72): para el teórico francés, el espacio designa una construcción cognitiva, una elaboración intelectual que participa de un sistema semiótico –aquí la isotopía del silencio– y se actualiza en lugares concretos. En *Alas de mariposa* por ejemplo, la cámara recorre el estrecho pasillo del piso familiar alrededor del cual se distribuyen los diferentes cuartos que configuran esta silente geografía doméstica: el salón, espacio de un silencio morboso, donde Ami encuentra una noche el cuerpo sin vida de su abuelo y donde, al final de la película, vegeta su padre, tetrapléjico y mudo; la cocina, teatro de los enfrentamientos entre madre e hija; la alcoba parental, donde los discretos retozos amorosos de la primera parte ceden paso a la incomunicación más total entre los esposos; la habitación del fratricidio, crimen silencioso que, paradójicamente, tiene lugar en el único cuarto abierto y luminoso, y, en las antípodas de este, el oscuro antro donde se aísla Ami adolescente, rodeada por sus espantosas creaciones de alambre. Por lo demás, el cerrojo, las barras de las ventanas y de la escalera o la sombra de las persianas que se proyectan en los cuerpos de los personajes constituyen motivos carcelarios que se conjugan con el procedimiento fílmico del sobreencuadre (el marco de las puertas aparece en el campo en varios momentos) para pintar el piso como una prisión doméstica. La vivienda familiar se impone como un espacio de encastillamiento cuyos límites Ami sólo traspasa para aventurarse en otro territorio del encierro: el barracón donde la atrae el joven colega de su padre para abusar de ella<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Volveremos más adelante sobre el papel de la retórica visual en la construcción de estos espacios del encierro.



Figura 1. El piso carcelario de *Alas de mariposa* (Gasteizko Zinema, 1991)

La represión del verbo resulta de este confinamiento en un hogar sobre el que pesa la tradición patriarcal, encarnada por el abuelo amenazador que considera el nacimiento sistemático de hijas en la familia como una maldición. A nivel sonoro, la presencia silenciosa del anciano está señalada por los espantosos bastonazos que resuenan de modo recurrente en el espacio fílmico y que, tras su fallecimiento, encuentran un eco en el tintineo de la campanilla del cementerio. Su mutismo voluntario, anunciador del silencio de la muerte, hasta parece haber contaminado a sus allegados: Ami es una niña bastante solitaria y taciturna, mientras que a su padre Gabriel le cuesta imponer su voz frente a la de Carmen, la madre, quien ha interiorizado el discurso misógino del abuelo y anhela dar a luz a un hijo. El embarazo, inicialmente ocultado a la niña por Carmen, constituye la segunda etapa de un proceso de deterioro de la relación filial que conduce paulatinamente a la marginalización de Ami, definitivamente excluida cuando nace el bebé –un varón, por fin. La desconfianza paranoica que la madre desarrolla hacia su hija acaba provocando el fratricidio que precipita la implosión de la célula familiar. Un fundido en blanco, y después en negro, con valor elíptico, marca un vuelco narrativo hacia una segunda parte mucho más sombría: materializa la animosidad que se ha instalado entre los dos personajes femeninos, en el lapso de diez años. La niña, introvertida pero sí capaz de amistad, se ha convertido en una adolescente ensimismada y asocial que se encarga de las ta-

reas domésticas en lugar de su madre, depresiva y encerrada en el mutismo. Carmen sólo sale de su apatía en las secuencias de enfrentamiento con su hija, donde la agresividad verbal despierta la violencia física de Ami, imposibilitando toda comunicación, a pesar de la tímida mediación de Gabriel. Por su parte, el impotente padre, al igual que se esforzaba por mantener un vínculo afectivo con Ami a la hora de ir a la cama en el primer capítulo, se afana vanamente en restablecer el diálogo interrumpido con la adolescente, hasta que el estado vegetativo al que queda reducido en el desenlace reprime definitivamente su palabra.

Los territorios domésticos del silencio en *Alas de mariposa* trazan por consiguiente un espacio íntimo profundamente marcado por el aislamiento, el encierro, la enfermedad y la muerte. Los síntomas de esa violencia íntima se manifiestan de nuevo en *La madre muerta*, pero esta vez bajo la forma de una brutalidad explosiva que se expresa desde la secuencia inaugural de la muerte de la madre de Leire: el silencio nocturno es desgarrado por los dos disparos de Ismael, el cual mata a la mujer que le ha sorprendido en su taller de restauración e hiere a la niña, testigo de la escena. Inscrita en el título programático de la película, la violencia mortífera que se impone desde el incipit se desencadena en un espacio fílmico confinado donde los personajes nunca logran verbalizar sus emociones, a semejanza de los protagonistas de *Alas de mariposa*. Sin embargo, el silencio dominante es puntualmente quebrado por las expresiones acústicas de esa brutalidad: los golpes, los gritos, los sonidos agresivos del cristal roto y de las armas, el ruido del tren al que Ismael intenta en vano tirar a Leire. Por tanto, una atmósfera sonora ambivalente, a la vez estrepitosa y silenciosa, flota por encima de la geografía interior configurada por los distintos lugares de la acción: el bar nocturno vacío donde el personaje principal asesina a su jefe; el piso de la anciana sorda, tutora de Leire, que muere de un ataque cardíaco al descubrir la presencia indeseable de Ismael; la casa ocupada clandestinamente por la pareja, teatro no sólo de los malos tratos infligidos por Ismael a Maite, sino también de la humillación de Leire –encadenada a la pared de una de las habitaciones– y del asesinato sangriento y silencioso de la enfermera Blanca; por fin, la catedral gótica desierta

donde se refugian los criminales, espacio de recogimiento abandonado doblemente asociado con el silencio<sup>2</sup>.

Esta rápida enumeración patentiza las violencias que sufren continuamente los organismos –los golpes, las agresiones, los crímenes– en los funestos territorios recorridos por el espectador al lado de los personajes. Tal constatación nos invita a interrogarnos sobre la relación que mantiene el silencio con el cuerpo y con una palabra que no logra casi nunca superar las barreras somáticas, como se verá a continuación.

## 2. El cuerpo, sitio de una tensión entre palabra y silencio

Las declinaciones del dúo temático silencio-violencia en ambos dramas se pueden examinar a la luz de la primacía del cuerpo, motivo que se declina en un amplio espectro de representaciones de organismos amenazados o agredidos. Primero es en la sensorialidad perturbada de los personajes donde cabe buscar las causas de la incomunicación que los afecta en carne propia. El silencio constituye en efecto la señal de un disfuncionamiento de la palabra pero también de la escucha, que sea de origen psicológico, cognitivo u orgánico. A imagen de Carmen, depresiva, sumida en el mutismo, y de Ami, incapaz de verbalizar sus emociones, el protagonista de *La madre muerta* se muestra poco propenso al diálogo y padece sordera, en el sentido figurado del término. La etimología hebrea de su nombre, “a los que Dios ha oído”, enfatiza irónicamente su inaptitud a la comunicación, relacionada con una voluntad de reducir al otro al silencio: es significativo que asesine salvajemente a su jefe por haber proferido órdenes e insultos, activando la máquina de cerveza del bar cuya extremidad le ha metido previamente en la boca, sede del verbo. Del mismo modo,

---

<sup>2</sup> La clínica para discapacitados mentales, así como el hospital a cuyos médicos Ismael agrede físicamente y donde Maite se suicida tirándose por la ventana, constituyen espacios de enfermedad y muerte que se insertan de lleno en esta geografía de la violencia.



queda sordo a las expresiones del amor incondicional de Maite y a sus sugerencias acerca de las modalidades del rapto y del asesinato de Leire<sup>3</sup>. También refrena la palabra de su amante siempre que pronuncia palabrotas o cuando le presiona para que se deshaga de la adolescente. El antropólogo Philippe Breton (2009), quien ha dedicado parte de sus investigaciones a las relaciones entre palabra, silencio y violencia, observa que esta “es a menudo, es sabido, la negación del otro, de su palabra” (p. 53). De hecho, Ismael multiplica las conminaciones y amenazas destinadas a reprimir la voz de Maite, redoblando la brutalidad de los golpes que le inflige a su pareja mediante la agresividad verbal: “¡Ni un taco más!”, “te estrello”, “te saco las tripas”...

Esta sordera a la palabra del otro entra en resonancia con la deficiencia auditiva real de la anciana que se ocupa de Leire (de hecho, esta discapacidad le permite al secuestrador inmiscuirse en su cocina sin que ella note su presencia, mientras está preparando plácidamente la comida). Resulta que la comunicación verbal entre los dos sujetos femeninos se encuentra entorpecida a la vez por este disfuncionamiento sensorial y por el mutismo de la joven, fruto de un doble trauma psicológico y físico. Insensible a las estimulaciones exteriores, Leire ha interiorizado una violencia imposible de formular y no experimenta ninguna otra emoción que el terror a la sangre. De hecho se subraya este encierro psíquico en dos ocasiones: “¿Quién iba a adoptar a alguien tan mayor y que ni siquiera habla?”, se pregunta la enfermera de la clínica al recordarle a la directora que Leire fue adoptada por una anciana sorda; más adelante, cuando Ismael nota que su rehén es incapaz de reír, Maite contesta “que tampoco habla, es peor”.

El relato pone en evidencia el retorno al estado primitivo que supone para el personaje masculino y la adolescente minusválida ese difícil o imposible uso de la palabra, facultad propia del ser humano. Guiado como un animal por sus sentidos —en particular su olfato hipersensible—, víctima de sus instintos criminales, el protagonista vive al margen de la sociedad. “[S]er fuera de las leyes”, “salvaje dentro de la

---

<sup>3</sup> La acción de escuchar, por ejemplo, es cuestionada o negada, como lo ilustran estas réplicas de Maite: “¿Me has oído?”, “No me estás oyendo, ¿verdad?”

ciudad”, como lo muestra Marie-Soledad Rodríguez (2001, p. 99) en su análisis del personaje, Ismael no interactúa con los demás sino mediante una violencia pulsional. En cuanto a Leire, está sometida a sus ciclos biológicos y a las urgencias primarias de un cuerpo que su cerebro deficiente no le permite controlar, como lo sugiere la amplia red visual y semántica escatológica que abarca todo el texto fílmico. En *Alas de mariposa*, es Gabriel, único personaje que se ha esforzado por preservar una apariencia de comunicación dentro del hogar, quien acaba condenado a un silencio definitivo, consecuencia del golpe fatal que le ha asestado el violador de su hija: esta agresión física le deja tetraplégico, prisionero de un cuerpo inerte que le priva de todo modo de expresión verbal o gestual, en el momento en que –ironía de la suerte– Ami intenta por fin establecer un diálogo con él<sup>4</sup>.

Aunque sea en los filmes el indicio de una imposible verbalización, el silencio entendido como suspensión o atrofia de la palabra no se reduce por ello a una ausencia de expresión. Nunca es un “vacío neutro”, por retomar las palabras del teórico del sonido en el cine Michel Chion (2008, p. 51), ya que cubre el ruido de una interioridad desencadenada, profundamente anclada en el cuerpo. Si el individuo se calla, su organismo dice la palabra que se esquivo: el antropólogo David Le Breton (2009, p. 62) recuerda a este respecto que “[l]a condición humana es corporal, nunca hay silencio del cuerpo; todo tiene sentido en nuestras actitudes, hasta en la reserva o el mutismo”. De este lenguaje del cuerpo dan cuenta, en ambas películas, los múltiples primeros planos y planos medios, así como algunos usos del procedimiento de campo-contracampo, que ponen de realce la intensidad de los intercambios visuales entre los personajes.

De hecho, la investigadora María Pilar Rodríguez (2002, p. 105-131) considera la mirada como un motor de la puesta en escena en las dos cintas: es “un elemento fundamental sin el que no podría entenderse el cine de Bajo Ulloa”, puesto que “caracteriza los rostros [e] [...] impregna de fuerza y de sentido a personajes y situaciones”. Único modo de comunicación entre la adolescente autista y los demás sujetos de *La madre*

4 “Los médicos dijeron que podías oír”, “¿Me oyes Papá? Mueve la mano si puedes entender lo que digo”, “Dime si me has perdonado. Dímelo.”

*muerta*, la vista es el sentido que preside especialmente las relaciones entre Ismael y Leire, desde el prólogo. Ya que permite el reconocimiento de la víctima por el delincuente varios años después del crimen, elemento desencadenante de la intriga, cobra una innegable importancia narrativa. Patente en las secuencias de contemplación silenciosa, la fascinación irracional ejercida por la joven sobre su verdugo despierta los celos de Maite, inscribiendo la mirada y las pulsiones escópicas en el centro del turbador triángulo amoroso que se va perfilando a lo largo del relato.

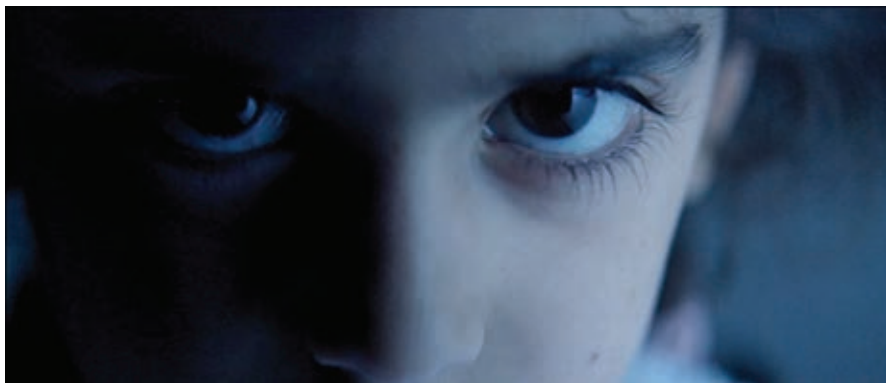


Figura 2. La mirada desafiante de Leire en el prólogo de *La madre muerta* (Gasteizko Zinema, 1993)

En *Alas de mariposa*, la exteriorización del mundo íntimo de Ami se opera de nuevo por medio del cuerpo y en particular de las manos que modelan los materiales utilizados por la protagonista como soportes plásticos. La niña da rienda suelta a su creatividad con dibujos y collages realizados gracias a los lápices de color que le regala su madre y a los juguetes rotos que su padre, basurero, recoge en los desechos ajenos. Las mariposas coloreadas de su niñez son sustituidas en la adolescencia por los monstruosos insectos de alambre colgados en su habitación –insectos sin alas, paralizados, que prefiguran en cierto modo la tetraplejía de su padre y su propio estancamiento en un hogar enfermo–, proyección en tres dimensiones de una interioridad perturbada. De paso, la herramienta de la creación, el destornillador, se convierte en el instrumento de los tormentos que Ami inflige a su propia epidermis escarificándose los antebrazos tras cada agresión materna, al no poder verbalizar su rabia.



Figura 3. Las monstruosas creaciones de Ami en *Alas de mariposa* (Gasteizko Zinema, 1991)

La violación que sufre no hace más que inscribir más profundamente esta “cartografía del dolor y del silencio”<sup>5</sup> en la superficie de su cuerpo. Paradójicamente, es a raíz de este evento traumático cuando la joven logra restablecer una tímida comunicación con su madre: la secuencia de montaje alternado que sigue a la de la agresión muestra a los dos personajes femeninos echados en sus respectivos dormitorios, espacialmente separadas. A las llamadas desesperadas de Ami responden las lágrimas de Carmen: la palabra surge bajo la forma de una apóstrofe, “mamá”, que posibilita, por primera vez desde hace años, una “restauración del vínculo”, una “disipación de la violencia” (Breton & Le Breton, 2009, p. 55) que prepara al espectador a la reconciliación del desenlace. Sin embargo, este apaciguamiento es sólo ilusorio ya que la madre, que ha perdido el juicio y cree haber vuelto a los tiempos en que su hijo estaba vivo, no hace más que repetir las palabras inactualizables del pasado. Estas últimas son la señal de una repetición interminable<sup>6</sup> que, conjugada con el mutismo del padre paralizado, sella el fracaso definitivo del verbo dentro del hogar.

5 Se retoma aquí la imagen utilizada por María Pilar Rodríguez en el título del artículo ya citado, “La mirada y el símbolo: cartografías de dolor y silencio en *Alas de mariposa* y *La madre muerta* de Juanma Bajo Ulloa”.

6 Ami no tiene más remedio que renunciar a su proyecto de dejar a sus padres. Queda presa de un hogar infectado por la enfermedad –locura de su madre, tetrapleja y mutismo de su padre– y el propio hijo por nacer es el fruto de un trauma que su existencia no dejará de actualizar. Véase el análisis de este desenlace pesimista, marcado por el encierro de los sujetos en un tiempo cíclico, en el artículo de María Pilar Rodríguez (2002: 103).

No obstante, la incomunicación de la que sufren los sujetos no es sinónimo de vacío acústico en estos universos diegéticos donde no dejan de resonar las emanaciones sonoras de los cuerpos: los gemidos asustados de Leire, asimilada con un animal a merced de sus secuestradores, las risas sardónicas de la pareja criminal, los alaridos escalofriantes del protagonista en la secuencia de la catedral, los llantos de Maite y, en *Alas de mariposa*, los de Ami o Carmen son manifestaciones fónicas de las pasiones que desbordan estos cuerpos. Igual que las secreciones orgánicas que corren por el espacio fílmico, remiten a las expresiones de lo que Hélène Singer-Delaunay (2011, p. 13), en sus investigaciones sobre la voz, denomina el “cuerpo interno”, es decir el cuerpo disimulado, invisible, por oposición al cuerpo externo, aparente y visible:

Se trata en efecto de materias expulsadas del cuerpo orgánico. ‘Expresar’ significa primero ‘exprimir algo’ para sacar lo que se encontraba dentro. En esta lógica, las expresiones serían los desechos proyectados fuera del cuerpo interno, por presión de este último.

En el caso que nos ocupa, los elementos acústicos aparecen como el excedente corporal que la palabra deficiente no permite evacuar: los sollozos, las risas y los gritos, fragmentos de esta “materia sonora moldeable” (Singer-Delaunay, 2011, p. 13), de este “trozo de cuerpo” (Singer-Delaunay, 2011, p. 32) que es la voz para la autora, constituyen un acceso a las entrañas del ser, a la intimidad indecible, a imagen de la lágrima que resbala por el rostro paralizado de Gabriel, las materias fecales, la orina o la sangre que invaden la segunda cinta.

Por tanto, el cuerpo, lejos de ser silencioso, les ofrece a los personajes alternativas a la expresión verbal y, con medios propios, expresa las emociones que las palabras no logran comunicar. En este sentido, es significativo que el mutismo de Leire extrañe menos a Ismael que su incapacidad para reír, síntoma de una interioridad irremediabilmente devastada: “hablar no es importante”, le afirma sentenciosamente el personaje masculino a Maite. Esta fórmula lacónica aclara no sólo su relación con

el verbo sino también la existencia silente de las otras criaturas de Bajo Ulloa en ambas ficciones. Acaso se pueda llegar a considerar al protagonista de *La madre muerta* como la voz diegética de un director que, obsesionado con la inconsistencia de las palabras, ha erigido el silencio en fundamento esencial de su escritura cinematográfica.

### 3. El silencio como principio creativo

En una entrevista concedida a Carlos F. Heredero, Juanma Bajo Ulloa vuelve sobre la génesis de sus dramas y sugiere que el mutismo de sus personajes, todos afectados por carencias emocionales, no es sino el reflejo en la ficción de su propia relación con el lenguaje verbal: “Yo nunca he sido buen amigo de las palabras. Siempre he tenido una cierta suspicacia hacia ellas y podría decir que, en mi filosofía personal, hablar no es lo importante, como dice el asesino de *La madre muerta*.” (Heredero, 1997, p. 124) Aunque sería obviamente reductor analizar la creación del cineasta sólo a la luz de su vivencia personal, no se puede ignorar la importancia del sustrato biográfico en la emergencia de algunas constantes temáticas y estéticas constitutivas de su escritura. El tema obsesivo de la incomunicación hunde sus raíces en una infancia de la que el propio director explica que estuvo marcada por el aislamiento y relaciones familiares conflictivas. Los lugares cerrados y silenciosos que pone en escena en sus dramas se pueden contemplar de alguna forma como la proyección ficcional del espacio clausurado con el que asimila su niñez: “hasta los cinco o seis años, mi vida fue como un pasillo muy largo con habitaciones a los lados. Me imaginaba que en cada habitación había un misterio y así pasaban los días. Más o menos como en mis películas.” (Heredero, 1997, p. 126) Impregnado del universo fotográfico a cuyo contacto se crió en el estudio paterno, da prueba de una sensibilidad precoz a la imagen que le permite, a la hora de rodar sus primeras películas, desarrollar una potente estética visual. Al ignorar las bases de la gramática y de la narración cinematográficas, privilegia una aproximación sensorial y visceral al séptimo arte, fundada en la supremacía de una imagen erigida en motor del relato:

cuando en el cine se utilizan las palabras para contar algo, siempre tiendo a pensar que han recurrido a ellas porque no han encontrado otra forma de hacerlo. Sin embargo, lo que se cuenta con palabras tiene menos peso y menos expresión que lo que se cuenta con imágenes. (Heredero, 1997, p. 124)

Por consiguiente, el silencio como suspensión de la palabra no se reduce en sus dramas a un mero blanco, asociado con la pasividad y el vacío, sino que se impone como una “entidad activa” (Losseff & Doctor, 2007, pp. 1-2), una estrategia fílmica de exacerbación de la fuerza expresiva de la imagen, contribuyendo a una puesta en escena esmerada y milimétrica. En *La madre muerta*, por ejemplo, alimenta la tensión generada en el espectador por los desplazamientos arriesgados y casi coreográficos que efectúan Ismael y Blanca, respectivamente en el episodio del rapto y en la secuencia donde la enfermera se introduce en la casa de los secuestradores, para que los ocupantes (la anciana sorda o los carceleros de Leire) no noten su presencia.

Por lo demás, el director cuida especialmente la composición de los planos, el encuadre, el diálogo entre campo y fuera de campo, la luz y el cromatismo, elementos formales que participan en la elaboración de una verdadera retórica visual, fundada en el símbolo y la metáfora. En el segundo largometraje, los entramados de líneas en torno a los cuales se distribuye el espacio (los frisos en las paredes, las baldosas, los ventanales, los cristales y las vidrieras, los juegos de sombra, los cuadros, las barreras...) tejen una trama de motivos cuadrados y rectangulares que figuran el encierro a la vez geográfico y mental de los personajes. En cuanto a la violencia mortífera, se impone a lo largo del filme mediante el obsesivo color rojo y la isotopía del rasgado, en la cual se inscriben las grietas, el lienzo fisurado, las lámparas y el cristal rotos, estigmas de un mundo diegético fracturado, en vía de desagregación<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Véase el análisis detallado de estos elementos en el artículo de Corinne Montoya Sors (2001: 95-105), “La madre muerta ou la géométrie de la marginalité selon Juanma Bajo Ulloa”.





Figura 4. Una geometría del enclaustramiento en *La madre muerta* (Gasteizko Zinema, 1993)

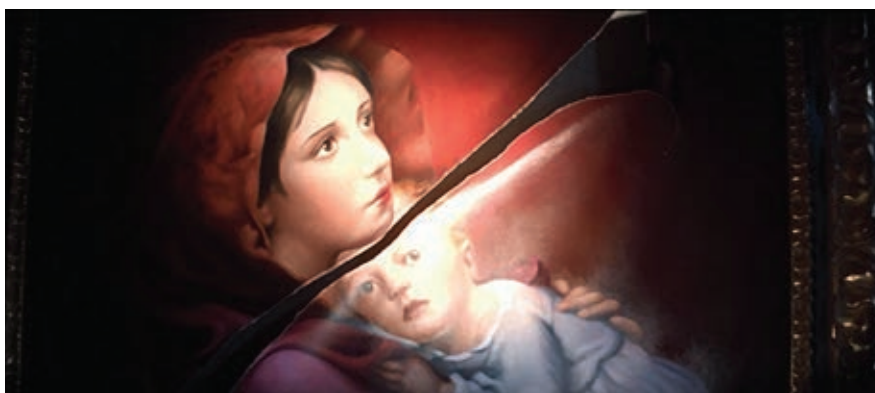


Figura 5. El rasgado, símbolo de un universo en deconstrucción en *La madre muerta* (Gasteizko Zinema, 1993)

A esa trama visual y semántica se agregan algunas imágenes destacadas que, por su recurrencia, contribuyen a reforzar la coherencia narrativa. En *Alas de mariposa*, mientras los primeros planos del cojín de la habitación del bebé y el sillón vacío del salón constituyen las metonimias respectivas del futuro fratricidio y de la ausencia del difunto abuelo, el motivo central de la mariposa de alas arrancadas, metáfora de la funesta trayectoria de Ami –anunciada de entrada por el título de la película–, recorre todo el texto fílmico. Se impone a la mirada del espectador mediante una amplia red que abarca las distintas ocurrencias visuales del lepidóptero. De hecho, la muerte del niño está representada por la contigüidad de un primer plano de la almohada con la que Ami ahoga a su hermanito y de otro plano de una mariposa que sale volando por la ventana, en una secuencia que excluye significativamente todo sonido diegético. Al subrayar la potencia sugestiva de las imágenes de la tragedia íntima que precipita



la desagregación de la célula familiar, este silencio en la ficción presenta un valor enfático, evidenciado en este caso particular por la inserción de una música de foso que envuelve toda la escena del fratricidio.



Figura 6. El motivo central de *Alas de mariposa* (Gasteizko Zinema, 1991)

El caso es que, de manera general, en ambas cintas, el elemento musical cumple una función esencial en la puesta en imágenes y en sonidos de esta violencia generada por la ausencia de intercambios. Compuestas por Bingen Mendizábal, las piezas instrumentales vibrantes que acompañan a las representaciones de esa inco-municación son cuerpos volátiles que flotan por encima de los mundos diegéticos. Revelan el protagonismo de la banda de sonido en los largometrajes de Bajo Ulloa, el cual insiste de hecho en la complementariedad de la música y del silencio en sus dramas: “No puedo sino subrayar la dimensión que la música confiere a la película. La música como elemento de contrapunto al otro gran protagonista de la banda sonora, el silencio.”<sup>8</sup> Estas palabras ponen de relieve la primacía de la música en el proceso creativo de Bajo Ulloa, que se dice particularmente sensible a este arte desde su adolescencia e insiste en la importancia de la inspiración musical a la hora de escribir sus guiones (Heredero, 1997, p. 138). El director concibe la música no como

<sup>8</sup> Declaración del director sacada del dossier *Alas de mariposa*, conservado en los archivos de la Filmoteca Nacional de Madrid.

un simple ornamento sino como un material sustancial de la creación fílmica: en su concepción, ella tiene que aliarse con la imagen para formar una totalidad coherente, potenciar la fuerza expresiva de aquella e incluso “guiarla, según una cadencia determinada”<sup>9</sup>.

De la activación de estos diversos mecanismos visuales y sonoros que se han examinado en este trabajo nace así la “música visual” (Herederó, 1997, p. 151) de la que Bajo Ulloa es el compositor. Esta metáfora sinestésica formulada por el propio director es significativa, puesto que invita a considerar sus obras como verdaderas partituras fílmicas que le otorgan un sitio privilegiado al silencio. En resumidas cuentas, aunque este dé cuenta de una comunicación perturbada en la ficción, no se puede asimilar con un simple negativo de la palabra: resorte narrativo esencial, principio estructurante de los dos dramas, es fundamentalmente la afirmación de una presencia en esta combinación de elementos audiovisuales manipulados por un cineasta que hace de las expresiones de lo indecible la piedra angular de su creación.

## Conclusiones

El mundo negro y pesimista esbozado por Juanma Bajo Ulloa en sus obras breves desvela todas las facetas de su violencia dentro de los espacios más amplios que el formato del largometraje le brinda al director. Indicio de un diálogo imposible, la incomunicación constituye a la vez el motor y el síntoma de dicha violencia en un díptico donde el cineasta evacua en parte el frágil y estéril lenguaje de las palabras. Manipula el silencio como una verdadera materia plástica, una sustancia sonora que llena el espacio fílmico, erigida por el realizador vasco en un componente esencial de su escritura cinematográfica y de su universo creativo. Si esta poética del silencio le permite hacer oír su voz singular en el concierto de las nuevas estéticas cinematográficas que surgen en España en los albores de los 90, Bajo Ulloa aparece al mismo

---

<sup>9</sup> Declaración del director sacada del dossier de *Alas de mariposa*.

tiempo como un director inclasificable, autor de una obra que algunos investigadores han calificado de "esquizofrénica" (Lameignère, 2003: 134): es a este director del silencio a quien el cine español debe uno de sus éxitos más estrepitosos, algunos años después, con el estreno en 1997 de *Airbag*, comedia paródica cuyos excesos visuales y sonoros sitúan este tercer largometraje en las antípodas de los dos precedentes.

## Referencias

BRETON, P. & LE BRETON, D. (2009). *Le Silence et la Parole : contre les excès de la communication*. Toulouse: Erés.

CHION, M. (1990). *L'Audio-vision : son et image au cinema*. Paris: Colin.

HEREDERO, C. F. (1997). Juanma Bajo Ulloa. In C. F. Heredero, *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa* (pp.119-159). Alcalá de Henares: Fundación Colegio del Rey, Festival de Cine de Alcalá de Henares.

HEREDERO, C. F. (1999). Juanma Bajo Ulloa. In C. F. Heredero, *Veinte nuevos directores del cine español* (pp. 44-58). Madrid: Alianza.

LAMEIGNÈRE, E. (2003). *Le Jeune cinéma espagnol des années 90 à nos jours*. Anglet, Paris: Séguier.

LOSSEFF, N. & DOCTOR, J. R. (Eds.). (2007). *Silence, Music, Silence Music*, Burlington: Ashgate Publishing.

MONTOYA SORS, C. (2001). *La madre muerta ou la géométrie de la marginalité selon Juanma Bajo Ulloa*. In C. Murcia & P. Thibaudeau (dir.), *Cinéma espagnol des années 90* (pp. 107-119). Poitiers: La Licorne, UFR Langues Littératures Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société.

RODRÍGUEZ, M. P. (2002). La mirada y el símbolo: cartografías de dolor y silencio en *Alas de mariposa* y *La madre muerta* de Juanma Bajo Ulloa. In M. P. Rodríguez, *Mundos en conflicto: aproximaciones al cine vasco de los noventa* (pp. 105-131). San Sebastián: Universidad de Deusto/Filmoteca vasca.

RODRÍGUEZ, M.-S. (2001). La violence dans le cinéma de Juanma Bajo Ulloa : *Alas de mariposa* et *La madre muerta*. In C. Murcia & P. Thibaudeau (dir.), *Cinéma espagnol des années 90* (pp. 95-105). Poitiers: La Licorne, UFR Langues Littératures Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société.

SINGER-DELAUNAY, H. (2011). *Expressions du corps interne : la voix, la performance et le chant plastique*. Paris: L'Harmattan.