

**Robin Wright *reloaded*. El doble animado y los paraísos artificiales en *El congreso* (Ari Folman, 2013)**

por María Lorenzo Hernández\*



Aproximarse como espectador o como crítico a *El congreso* (*The Congress*, Ari Folman, 2013) no es fácil. Se trata de una obra perturbadora y alienante, tanto como puedan serlo la película de culto *Holy Motors* (Leos Carax, 2012) o la hilarante *Cómo ser John Malkovich* (*Being John Malkovich*, Spike Jonze, 1999), con las que comparte la fascinación por el simulacro. *El congreso* presenta un inextricable juego de espejos entre la realidad y la ficción, donde brillan la autoconsciencia del medio y la metalepsis —el relato dentro del relato, planteando heterogéneos niveles de realidad que interactúan entre sí—. Ni siquiera considerando el referente literario de partida, *El congreso de futurología* (*Kongres futurologiczny*, 1971) del polaco Stanislaw Lem, se pueden esclarecer completamente sus claves.

1.

Quizá es en esa noción de lo confuso, de charada fílmica, donde *El congreso* no ha resultado tan convincente para parte de la crítica como sí lo fue la obra

anterior de su realizador, *Vals con Bashir* (*Vals im Bashir*, Ari Folman, 2008), un documental nominado para el Oscar® a la Mejor Película Extranjera en 2009, donde el director, Ari Folman, profundizaba en su propia experiencia traumática y la de muchos otros al formar parte del ejército israelí en su juventud, tomando parte en la Guerra del Líbano y facilitando, involuntariamente, las matanzas de los barrios palestinos de Sabra y Shatila. La peculiaridad de este filme fue el lenguaje visual con el que reconstruía estas memorias perdidas: el dibujo animado, con diseño de David Polonski y producido por apenas una docena de animadores, creaba una realidad suspendida, deliberadamente artificial, como el filtro mismo que la consciencia utiliza para protegerse del horror.

Partiendo de presupuestos similares, *El congreso* también diluye en la diégesis una persona real: la actriz Robin Wright, que se interpreta a sí misma — aparentemente— en un futuro inmediato, donde los actores están siendo reemplazados por sus avatares digitales. Harvey Keitel, en el papel de su representante, la convence de firmar un mefistofélico pacto que le ofrece un productor —interpretado por Danny Houston—, por el que Robin aceptaría ser escaneada para su ulterior empleo en los “blockbusters” que ella jamás querría filmar; a cambio, ella deberá retirarse del mundo interpretativo. Como en la fundacional *El retrato de Dorian Gray*, el doble asume lo que el modelo no desea; pero su factura canibalística será inmensa.

Ari Folman ha adaptado libremente la novela de Lem, por la que sentía fascinación desde su juventud, transformando su discurso de prevención contra los sistemas totalitarios en una cierta crítica al capitalismo. No en balde, la identidad humana se difumina en ambos sistemas, indiferentes hacia la persona, ya como individuo o como consumidor.

## 2.

La presentación de la identidad *de la artista* en el propio filme es en sí una cuestión destacable, puesto que la cinta juega a presentar a una actriz *real* en un

contexto *posible*. En los años de su fama, Grace Kelly observaba que, cuando cogía un taxi, para el conductor ella era tan solo “alguien que se parecía a Grace Kelly”; a su vez, Rita Hayworth se lamentaba amargamente de que los hombres de su vida “se acostaban con Gilda, pero se levantaban con Rita Hayworth”. Para Edgar Morin, la estrella de cine está obligada a llevar dos vidas: la de sus películas y la propia, engañando al tedio con inacabables fiestas, mientras la cámara absorbe su verdadera sustancia humana. Sin embargo, Robin Wright nunca ha querido doblarse a las servidumbres del estrellato: debido a su primer embarazo, rechazó el succulento papel de Lady Marian en *Robin Hood, príncipe de los ladrones* (*Robin Hood: Prince of Thieves*, Kevin Reynolds, 1991); asimismo, demostró su rebeldía al negarse a aparecer en la portada de *Vanity Fair* tras el éxito de *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994); también ha rehusado sistemáticamente trabajar en televisión desde su primera —y prolongada— experiencia en el culebrón *Santa Barbara* (1984-1993), si bien en la actualidad su caché se ha revalorizado gracias a su participación en *House of Cards* (2013-2016) —mediando el insistente David Fincher—. Aunque Ari Folman había concebido el papel para Cate Blanchett, el encuentro casual con la indómita de Hollywood le convenció de que ella debía ser su protagonista.



Sin embargo, Ari Folman juega con libertad a la hora de crear un contexto para su personaje, que en la película se desvive por su hijo Aaron (Kodi Smit McPhee), aquejado de un síndrome congénito que le va dejando paulatinamente ciego y sordo. El mundo intelectual que este personaje crea, al amparo de su oscuridad creciente, anuncia la ilusión colectiva en la que se sumergirá la humanidad de las siguientes generaciones: el cine del futuro, como una alucinación que llena los vacíos de la vida, llegando a apoderarse totalmente de ella. En cualquier caso, no cabe confundir al personaje de la película con la actriz real —por muy paralelos que sean sus trasfondos—, al igual que el trasunto animado de Ari Folman, tratando de recuperar sus recuerdos en *Vals con Bashir*, no tenía que ver con las vicisitudes reales del director, transformado aquí en *autor ficcional*.

### 3.



Sin duda, el centro de *El congreso* se puede encontrar en la secuencia del escaneo de la actriz: aunque la digitalización de actores es ya moneda

corriente en Hollywood, Ari Folman ideó para su sátira un llamativo complejo de flashes tapizando una esfera, que, con el ensordecedor estruendo de un TAC, intimidan a la dubitativa Robin Wright, consciente de que la exposición a la máquina marca un punto de no retorno. La máquina, inmisericorde, devorará todas las emociones auténticas de la actriz, que fluirán desde la risa al llanto al escuchar las confesiones de su cómplice representante. Paradójicamente, la propia Wright ya formó parte de un elenco virtual en *Beowulf* (Robert Zemeckis, 2007), caracterizada como la reina Wealthow, si bien fue eclipsada por la hiperrealista versión digital de Angelina Jolie.

Superficialmente, *El congreso* puede recordarnos a otras películas híbridas donde las escenas de acción real y de animación se combinan, tales como *Quién engañó a Roger Rabbit* (*Who Framed Roger Rabbit*, Robert Zemeckis, 1988) o el último largometraje de animación del maestro Ralph Bakshi, *Cool World: una rubia entre dos mundos* (*Cool World*, 1992), donde el entorno animado es una zona liminal que se superpone al mundo real: un barrio aparte donde se materializan nuestros sueños y fantasías, pero también nuestras peores pesadillas —tal como intuye el detective Eddie Valiant cuando regresa a Dibuliwood, con idéntico resquemor al de Jack Nicholson cuando éste se acerca a la Chinatown del filme de Polanski—. En este sentido, la imaginación del ser humano y la excitación de los sentidos que producen los alucinógenos se hermanan en Ciudad Abrahama, la “zona restringida de animación”, un excéntrico paraíso donde ingresa Robin Wright en la segunda parte del filme, cuando, veinte años después, debe renovar su contrato de cesión de imagen. Ciudad Abrahama es accesible al visitante tan sólo tras la inhalación de un éter, un recurso que emula apropiadamente la “psiquímica” que señorea el futuro descrito por Lem en su novela.

#### 4.

Lo que ocurre a continuación es una fiesta para los sentidos y un manjar para los amantes del cine animado de todos los tiempos: el desierto donde penetra

Wright se transforma en un vergel animado, un contexto de lisérgica belleza, en perpetuo movimiento, que en algún momento permite establecer comparaciones con la escena de “Lucy in the Sky with Diamonds” en *Yellow Submarine* (George Dunning, 1968), y hasta con las alucinaciones del protagonista de *A Scanner Darkly* (Richard Linklater, 2006). Sin embargo, el guiño iconográfico lo establece realmente con la animación *cartoon* de los años treinta y cuarenta del pasado siglo, y especialmente con las creaciones de los hermanos Fleischer —animadores de Betty Boop, Popeye y Ko-Ko el payaso, entre otros—, a las que imitan en diseño y dinamismo perpetuo.



La caricaturización de estrellas de cine en filmes animados es algo tan antiguo como el Star System. Ya en 1918, los personajes de cómic Mutt & Jeff compartían cartel con Theda Bara en un cortometraje animado, del que no nos ha quedado más que el cartel. Asimismo, el gato Felix se encontraba con los dobles animados de Charles Chaplin, Gloria Swanson, e incluso del productor Irving Thalberg (*Felix the Cat in Hollywood*, Pat Sullivan, 1923). En los años dorados de Hollywood, la animación y el cine formaban, de alguna manera, un todo indiferenciado, donde las pin-up animadas eran capaces de robar protagonismo a las estrellas de carne y hueso, y actores como Humphrey

Bogart, Shirley Temple o los hermanos Marx realizaban cameos en los cortometrajes de las *estrellas* dibujadas, ya fuesen Porky o el pato Donald. En *El congreso*, el avatar animado de Robin Wright contempla, atónito, cómo se reproducen a su alrededor las Marilyn Monroe y los John Wayne, e incluso ella misma, caracterizada como superheroína en los filmes realizados con sus archivos de imagen: en ese futuro distópico, el cine ya no existe como industria, ni siquiera como entretenimiento, sino como pleno sustitutivo de la vida. ¿Por qué ser tú mismo, cuando puedes ser Tom Cruise? En este sentido, la mitad animada del filme recrea imaginativamente las sugerencias de *El congreso de futurología*, cuando su protagonista, Ijon Tychi, una suerte de Gulliver perdido en diversas dimensiones, descubre de mano de su colega, el profesor Trottelreiner, que la población mundial es adicta a unos alucinógenos con los que realizan sus más secretas fantasías, participando así, sin saberlo, de una terrible fantasmagoría, un espejismo con el que los poderes fácticos maquillan la intolerable realidad.

## 5.

*El congreso* puede ser un filme irregular en el que, gracias al magnífico hacer de su elenco — donde también cabría destacar a Paul Giamatti en el rol de médico, eficaz representación de Trottelreiner—, las sencillas escenas de acción real nos emocionan más que las animadas, a pesar de su deslumbrante belleza y profunda correlación con las sugerencias del texto que las ha inspirado. Pero, lo que es innegable es la riqueza de diálogos que establece, mediante la construcción del simulacro, con numerosos textos que abundan en la misma idea: desde la “exposición” de la modelo al mecanismo que absorberá su imagen —de innegable parentesco con la máquina usurpadora de *La invención de Morel* (Adolfo Bioy Casares, 1940)— hasta la fascinación por la estrella de cine y el deseo de recrearla en laboratorio para el disfrute personal —como en la novela peruana *XYZ*, de Clemente Palma (1934)—, pasando por los inevitables ecos a Oscar Wilde que nos hablan de la identidad del sujeto,

diluida por su *reproductibilidad técnica*. En este discurso, el cine juega un papel capital: el cine ha asimilado progresivamente lo que Noël Burch señalaba como complejo de Frankenstein o afán de reinventar lo humano, añadiendo gradualmente a las copias filmadas atributos sensoriales, como el color, el sonido, la ilusión de volumen en el cine 3D, e incluso el olor en alguna experiencia puntual. Sin embargo, la imaginación literaria ha ido mucho más allá, proponiendo las reproducciones como indiferenciables de lo vivo, como los fantasmas artificiales que habitan la isla de Morel, o las andreidas genéticas de XYZ, no por casualidad realizadas a imagen y semejanza de las mayores estrellas de su época —Greta Garbo, Joan Crawford, e incluso el ya entonces fallecido Rodolfo Valentino—. El fantasma de lo siniestro, de la sombra que, como Freud señala, amenaza con reemplazarnos, revolotea sobre estas creaciones fáusticas, trayendo en la película de Folman gravísimas consecuencias para la raza humana.



*El congreso* es un filme que pretende reflexionar sobre la libertad de elección y la posibilidad de conocer la verdad. Embarcado actualmente en una atractiva adaptación de *El diario de Anna Frank*, que combinará acción real con

animación *stop-motion*, Ari Folman demuestra con su filmografía que la animación es algo más que un lenguaje, sino un medio capaz de establecer relaciones tan desasosegantes como sugestivas entre lo real y lo imaginario.

### **Bibliografía**

- Estrada, Javier H. (2014), "Transitando universos paralelos. Entrevista a Ari Folman", en *Caimán cuadernos de cine*, septiembre 2014, nº 30 (81), Madrid: Caimán Ediciones, pp. 36-40.
- Freud, Sigmund (1988). "Lo siniestro", en *Sigmund Freud. Obras Completas*, vol. 13 (trad. Luis López Ballesteros y de Torres), Barcelona: Orbis ("Das Unheimliche", en *Imago*, Bd. V, 1919).
- Lem, Stanislaw (1981). *El congreso de futurología* (trad. Melitón Bustamante), Barcelona: Bruguera (*Kongres futurologiczny*, 1971, Polonia: Bezszenność).
- Mesa Gancedo, Daniel (2002). *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Morin, Edgar (2001). *El cine o el hombre imaginario* (trad. Ramón Gil Novales), Barcelona: Paidós (*Le cinema ou l'homme imaginaire*, 1956, París: Éditions de Minuit).

---

\* Doctora en Bellas Artes por la Universitat Politècnica de València, donde es Profesora Titular de Animación. Como realizadora, ha dirigido los cortometrajes de animación *Retrato de D.* (2004), *La flor carnívora* (2009) y *La noche del océano* (2015). Como investigadora, ha publicado artículos en *Animac Magazine*, *Animation Studies*, y *Animation: An Interdisciplinary Journal*. Recientemente ha colaborado en el volumen *Animated Landscapes* (Bloomsbury, 2015). Desde 2011 dirige la revista anual *Con A de animación*, una publicación que promueve los estudios de animación entre los investigadores de habla hispana. E-mail: [mlorenzo@dib.upv.es](mailto:mlorenzo@dib.upv.es)