

revista

f@ro

Vol. 1, N°19 (I Semestre 2014) – Foro Científico

Págs. 13-29

Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Playa Ancha

Valparaíso, Chile | e-ISSN 0718-4018

<http://www.revistafaro.cl>

**Policía, adjetivo (Corneliu Porumboiu, 2009):  
Deconstrucción, realismo y crisis del lenguaje**

*Police, Adjective (Corneliu Porumboiu, 2009):*

*Deconstruction, realism and language crisis*

Fran Ayuso Ros

[franaros@alumni.uv.es](mailto:franaros@alumni.uv.es)

Universitat de València. Estudi General

Recibido: 15 de abril de 2013

Aceptado: 27 de mayo de 2013

**Resumen** • Si hay un factor que evidencia el fenómeno de la globalización cultural este es el cine de Hollywood que, producido por los grandes estudios gracias a la financiación de corporaciones internacionales, y cuya proyección a nivel global la aseguran poderosas distribuidoras norteamericanas, representa el espectáculo contemporáneo. Una industria cinematográfica que ha hecho del cine de acción un relato dominante que ocupa la práctica totalidad de la oferta cinematográfica y televisiva a nivel mundial. Este cine se ve contestado a menudo por pequeñas producciones cinematográficas que, caracterizadas por un afán de búsqueda de nuevas fórmulas narrativas y audiovisuales, tiene la virtud de abrir interrogantes, de posibilitar nuevos espacios críticos, de poner en duda el valor imperativo de la imagen. En *Police, Adjective* (Corneliu Porumboiu, 2009) se presenta una trama que se inscribe en los códigos del género policíaco: un oficial de policía encargado de la investigación de un caso de drogas, la vigilancia y persecución del delincuente y su posterior arresto. Pero lejos de amoldarse a fórmulas plenamente asimiladas, el filme de Porumboiu procede a la deconstrucción de los códigos convencionales reduciendo el cuerpo fílmico a su esqueleto, dejando al descubierto los mecanismos propios del género y reconduciendo la acción al terreno del lenguaje.

**Palabras Claves** • Cine rumano / Hollywood / Lenguaje /

Espectáculo / Policía.

**Abstract** • If there is a factor that demonstrates the phenomenon of cultural globalization, it is Hollywood cinema, which is produced by large studios thanks to the funding from international corporations, and its projection on a global level is guaranteed by powerful North American distributors, representing the contemporary spectacle. A film industry that has made action cinema a dominant narrative and almost occupies all of what film and television has to offer on a global level. This type of cinema is often answered by small cinematographic productions which are characterized by an eager search of new narrative and audio-visual formulas; they have the virtue of opening questions, to make new critical areas possible and to question the imperative value of the image. In *Police, Adjective* (Corneliu Porumboiu, 2009), a plot is presented that runs along the lines of a thriller: a police official is in charge of an investigation of a drug case, the vigilance, pursuit and subsequent arrest of the criminal. But far from conforming to very similar methods, Porumboiu's film proceeds to deconstruct conventional codes, which reduces the body of the film to its skeleton, leaving its own mechanisms of the genre uncovered, and takes the action back to the language sphere.

**Key Words** • Romanian cinema / Hollywood / Language / Entertainment / Police.

## 1. Introducción

El poder es local porque no es nunca global,  
pero no es local o localizable porque es difuso.

GILLES DELEUZE

El siglo XX acabó con más incertidumbres que certezas, con la salvedad de la asunción popular del "triumfo global de Estados Unidos y su modo de vida", en palabras de Eric Hobsbawm. Concepción esta que es completada desde una perspectiva distinta por Henry Kissinger al afirmar que "la globalización es en realidad otra palabra para designar el papel dominante de Estados Unidos". Una posición de dominio que ha convertido el credo neoliberal del libre mercado en la ideología preponderante a nivel mundial, respaldada por la (pre)potencia militar, la cultura masiva, la aceleración de las vías de información y el control de acceso a las mismas (Miller et al, 2005: 31-32). Las estrategias del nuevo orden militar-industrial o tecno-cool comprenden la liberación y unificación de los mercados, la uniformización estética complaciente, la ubicuidad de las estrategias militares y la neutralización y marginación de soluciones alternativas.

La maquinaria hollywoodiense, que es tanto la más potente industria del audiovisual como la comunión de un imaginario universal, ejerce un papel dominante en el mercado cinematográfico mundial (Augros, 2000), así como en la configuración iconográfica del nuevo orden social.

Entendiendo el poder simbólico como "la capacidad de intervenir e influir en el curso de los hechos, influir en las acciones de los otros e incluso crear hechos a través de la producción y la transmisión de formas simbólicas" (Thompson, 1995: 17). Un poder de influencia del que se han extraído sus raíces históricas:

El hollywoodcentrismo ha sido para el cine lo que el colonialismo de raíz eurocéntrica para la cultura. Joel Augros (2000) ha explicado las razones de la dominación del cine de Hollywood desde los años treinta y las ha agrupado bajo tres criterios. En lo estético, el cine estadounidense se adaptó bien a un público diverso, justo cuando se forjaba el lenguaje y el discurso del cine, hasta convertirse en lo que se ha llamado el Modo de Representación Institucional, el cine clásico basado en el reconocimiento de géneros y en el montaje transparente. Esta especie de grado 0 del discurso fílmico se consolidó ante un público (el norteamericano de las décadas 20 y 30) que ya era allí multirracial y multicultural. En lo económico, el cine promocionaba el estilo de vida americano; la exhibición de películas venía acompañada de la exportación de productos norteamericanos. En lo político, junto al cine, EE.UU exportaba un modelo económico, el capitalismo, basado en la libre competencia. (Sedeño, 2010: 4-5)

Hollywood es un negocio y la búsqueda de ganancias implica la conquista, marginación o apropiación de otros cines, mermando así la diversidad cultural que el cine tiene para ofrecer. Un conglomerado industrial que pone en marcha todas las estrategias publicitarias de distribución y de exhibición a su alcance. "Lo logran con el apoyo de las políticas proteccionistas y los privilegios impositivos que el gobierno estadounidense brinda a su industria cinematográfica, así como a través de la presión internacional sobre las demás naciones para que favorezcan la expansión de su cine" (García Canclini, 2010: 87).

Estas políticas proteccionistas han llevado a que a finales del siglo XX la producción extranjera que penetraba el mercado estadounidense no superase el 0.75%. Una cifra que ha ido disminuyendo hasta constituir una presencia irrelevante (Miller et al, 2005: 70). Además, Hollywood ha ido adoptando nuevas estrategias de producción que han favorecido su hegemonía mundial:

Las corporaciones, majors que están en activo en Hollywood, siguen la especificación de la AOL-Time Warner acerca de la globalización: la expansión horizontal para entrar en nuevos mercados de todo el mundo, la expansión vertical para trabajar con productores independientes, y la asociación con inversores extranjeros para repartir riesgos e incrementar la capitalización. (Miller et al, 2005: 62)

A nivel europeo, todas estas dinámicas de carácter geoestratégico que favorecen la inversión privada por encima de la soberanía de los Estados

están a punto de ser refrendadas en el Acuerdo Transatlántico sobre Comercio e Inversión (ATCI) entre la Unión Europea y Estados Unidos, mediante el cual se pretende crear la mayor zona de libre comercio del planeta, con cerca de 800 millones de consumidores. Un acuerdo que pondría en peligro la diversidad cultural europea, tal como han denunciado numerosos cineastas –entre los que se encuentran Michael Haneke, Pedro Almodóvar, los hermanos Dardenne, David Lynch o Cristian Mungiu- en un documento dirigido a la Comisión Europea bajo el título “¡La excepción cultural no es negociable!”. Aunque el Parlamento Europeo se pronunció el 23 de mayo de 2013 a favor de excluir al sector audiovisual de las negociaciones, la decisión final corresponde al Consejo Europeo, que decidirá el próximo 14 de junio qué se negocia y qué no.

## 2. La globalización del espectáculo

A medida que los medios de comunicación se iban erigiendo en actores cada vez más poderosos del juego social, el proceso globalizador se servía de eslóganes e ideales propios de los movimientos revolucionarios –la solidaridad, los derechos humanos, la ilusión colectiva o el ecologismo- para conquistar el mundo bajo la bandera de la libertad. De manera tal que, paralelamente a la empresa de conquista mercantil, se ido diseñando la consiguiente cartografía simbólica que la legitima.

La teoría de las esferas desarrollada por Peter Sloterdijk en los tres volúmenes que integran Esferas –Burbujas, Globos y Espumas— constituye un instrumento teórico que describe el proceso expansivo del mundo desde Platón y Aristóteles hasta el momento reciente:

En un amanecer, que duró siglos, fue apareciendo la Tierra como el globo único y real, fundamento de todos los contextos de vida, mientras casi todo lo que hasta entonces valía como el cielo acompañante, lleno de sentido se fue vaciando. Este hado fatal de la Tierra, generado por prácticas humanas, acompañado de una des-realización simultánea de las esferas numinosas, antes vitales, no proporciona sólo el mero trasfondo del acontecer que hoy se llama 'globalización', sino que constituye el drama mismo de la globalización Su núcleo está en la observación de que las condiciones de inmunidad humana se transforman de raíz en la tierra descubierta, redificada, singularizada (Sloterdijk, 2007: 21-22).

Sloterdijk parte de una globalización metafísico-cosmológica que comprende un intervalo de dos mil años entre Aristóteles y Copérnico, seguida de una globalización terrestre que va de 1492 a 1945 hasta llegar a la actual era de la globalización electrónica, caracterizada por la libre circulación del dinero y las imágenes en tiempo real –bajo todas sus formas—, y por la concentración de capital. La sostenibilidad de este sistema globalizado e injusto, que acrecienta las desigualdades sociales y el daño ecológico tanto como el beneficio de los grupos privilegiados, requiere de una compleja estructura simbólica. Si el mundo occidental se caracteriza por la preponderancia del audiovisual, las imágenes y los

relatos constituyen las premisas ideológicas del orden simbólico que sostiene una forma (pre)determinada de ver y pensar el mundo y las diferentes prácticas sociales: "El fenómeno de la globalización nos lleva a la generalización del confort y hacia la idea de un palacio de cristal —concepto utilizado por Dostoievski para denominar el mundo occidental— que representa la vida que nos gustaría vivir, aunque mantiene una mirada hacia fuera para saber quién es su enemigo".\*

La metáfora del Palacio de Cristal, que J. G. Ballard identifica con los centros comerciales en Bienvenidos a Metro-Centre, armoniza inevitablemente con el concepto del American Way of Life. Esto es, la idealización y demarcación geográfica de una comunidad en que imperan unas normas determinadas y en la que los individuos se entregan libremente y con deleite al consumo; aquel que no se adscriba a esta coyuntura supone un enemigo a combatir. Un requisito previo es la configuración formal de los invasores y de aquellos que, englobados en un modo de vida común, se sienten amenazados. Este arquetipo del fortificado (o protegido) frente a la irrupción del otro pertenece a toda una tradición social, política y narrativa que se remonta a los orígenes de los Estados Unidos. Una iconografía fundacional que encuentra su mejor representación en el western clásico norteamericano. En figuraciones como la rueda de caravanas para protegerse de los indios<sup>†</sup>, que se han ido ampliando hasta llegar a la noción de esfera desarrollada por Sloterdijk.

Esta premisa argumental es la que articula el cine de acción contemporáneo. Un relato, principalmente de producción norteamericana, que constituye el modelo cinematográfico dominante (Company; Marzal, 1999: 27). Un cine que ha hecho del miedo "una narrativa de exportación global" (Reguillo, 2000: 68). Más, si cabe, tras los atentados de 11-S, momento en que se hizo realidad la amenaza exterior que tanto se había fantaseado en multitud de películas que han tomado la ciudad de NY como escenario de las más diversas hecatombes y en el que el escenario pasó a ser global: el enemigo ha dejado de ser concreto para convertirse en un ente abstracto, incierto, cuyas embestidas pueden concretarse en cualquier lugar y momento.

Como ocurre con cualquier producto de consumo masivo, el objetivo es llegar a la audiencia más amplia posible. Para lo cual se recurre a una puesta en escena que potencia lo espectacular y a unos elementales resortes narrativos que sostengan toda la parafernalia de efectos especiales, principal atracción de este modelo cinematográfico. Ya que en el cine de acción contemporáneo lo "escópico —la exhibición del efecto o golpe visual, para goce del ojo del espectador— se ha

---

\* Sloterdijk, en su conferencia "El Palacio de Cristal", pronunciada en el marco del debate *Traumas urbanos. La ciudad y los desastres*. La cual tuvo lugar en Barcelona, en 2004

† Siguiendo esta línea de investigación se puede leer el interesante estudio de Antonio Sánchez-Escalonilla "Hollywood y el arquetipo del atrincherado. Clave dramática y discurso político del 11-S", en *Revista Latina de Comunicación Social*, 64-2009, pág. 926-937.

constituido en principio regulador de la estructura del relato fílmico" (Company; Marzal, 1999: 29).

Se trata de películas pobladas por personajes estereotipados, cuya motivación psicológica queda supeditada a las cualidades físicas que les capacitan para llevar a cabo las acciones más inverosímiles y a su atractivo sexual:

The term [...] pinpoint[is] a number of obvious characteristics common to these genres and films: a propensity for spectacular physical action, a narrative structure involving fights, chases and explosions, and in addition to the deployment of state-of-the-art special effects, an emphasis in performance on athletic feats and stunts [...] [and] an emphasis on the hyperbolic bodies' and physical skills of the stars involved (Neale, 2000: 52).

El exceso de promesas y la novedad del exceso supone la compensación de la frustración del deseo que mueve al consumo. El cine de acción contemporáneo "apuesta a despertar la emoción consumista, y no a cultivar la razón" (Bauman, 2007: 72). Con un hilo argumental más que previsible y un star-system fácilmente reconocible, cuenta con la inmediata adhesión afectiva de un espectro de público muy amplio, dispuesto a identificar y disfrutar la última pirueta técnica o la escena de acción más violenta independientemente de la nacionalidad del receptor. La clave de la trama argumental de estos films se encuentra, precisamente, en "la desaparición de la trama. Las películas de acción contemporánea realmente carecen de trama, ésta es un pretexto para las explosiones que, minuto a minuto, rellenan el visionado" (Jameson, 2012: 3). Los valores que son inherentes a este cine son aquellos funcionales a la sociedad de consumo: el éxito, la fama, el culto al cuerpo y al dinero, la estetización de la violencia –que es neutralizada por la propia dinámica expositiva- o la eterna juventud. El inevitable happy end que cierra este género cinematográfico difícilmente puede poner fin a un modelo en el que el olvido es la fianza de la próxima novedad, en el que la repetición y la autoreferencialidad son su legitimación y en el que la imposibilidad del acabamiento del relato –y la neutralización de la muerte o la resurrección (Sánchez-Biosca, 1995)- asegura su continuación.

De este modo se perfila un género dado al pastiche, a la fagocitación de todo tipo de géneros (romántico, bélico, suspense, aventuras, etc.) y recursos audiovisuales –desde la publicidad o el videoclip hasta el cine experimental-, y a la preeminencia del cuerpo (ib.). Un cine que se lo juega todo en los efectos visuales y en la potencia de unas imágenes que, a fuerza de resultar espectaculares, se han vuelto insignificantes. El hechizo de un espejismo estriba en invisibilizar el desierto que lo rodea. En el contexto de un mundo cada vez más complejo y más injusto, la globalización de este patrón cinematográfico "responde a una economía de mercado que, a su vez, refleja un proyecto político e ideológico, claramente defensor de las bondades del sistema de consumo" (Company; Marzal, 1999: 52). Todo un fenómeno de homogeneización, de desertización, en el que "el movimiento es indiscernible de la inmovilidad en las condiciones ambientales del espejismo (...). El desierto como

intermezzo de la desaparición, como experiencia de un trayecto informe hacia la muerte" (Font, 2012: 303). De la muerte, cuando menos, del espectador como sujeto crítico, esto es, su asimilación a parámetros de consumo.

Por lo tanto, dentro de esta dominante vertiente cinematográfica se da una importante paradoja: la consecución de beneficios de un cine que recurre a las más avanzadas técnicas digitales para seducir al espectador con efectos cada vez más espectaculares e impactantes depende de la invisibilización de la construcción formal que los sostiene. La transparencia de la construcción de un verosímil fílmico es uno de los principios rectores del cine clásico. Ahora bien, a diferencia de aquel, en el cine de acción contemporáneo la dimensión narrativa queda subordinada a la "búsqueda por satisfacer una siempre ansiosa y nunca saciable pulsión escópica".

En conclusión, la globalización del cine de acción contemporáneo constituye la estandarización de una visión del mundo favorable a los intereses comerciales de las grandes corporaciones, que engloban tanto a las majors de Hollywood como empresas de armamento, energéticas o de bienes de consumo. La mitificación de determinados valores culturales funcionales al consumo rápido le sirve para establecer una normativa y jerarquía social a partir de la previa categorización de un conjunto de prejuicios y su posterior administración: "There is no business like show business". Un modelo que recurre a la tecnología más avanzada para otorgar a la imagen un poder imperativo, absoluto, que niega su naturaleza de constructo para ofrecerse como el conveniente estado de las cosas. Su fórmula simplista y de fácil digestión que toma del espectáculo circense la fórmula del "más difícil todavía" es capaz de llegar a todos los rincones del mundo. Aunque, siempre es susceptible de ser contestada y subvertida. No en balde, destaca un cine pequeño que responde a estas políticas del olvido con una reivindicación de la memoria: "Los modos más interesantes de hacer prevalecer hoy la forma sobre la función no son el diseño conformista del marketing y la publicidad política, sino las experiencias para sublimar la memoria sin cancelar el drama y disfrutar los nuevos modos de acceso" (Canclini, 2010: 252).

Este es el caso que nos ocupa. Nos proponemos argumentar de qué manera en *Policía, adjetivo* (Politist, adjectiv, 2009) no solamente hay un trabajo de puesta en escena que reclama un espectador activo, al que posibilita una experiencia cognitiva, sino que traslada el conflicto argumental al terreno del lenguaje, visual y hablado, deconstruyendo de esta manera los códigos del modelo cinematográfico al que refiere. Al incidir en la ambigüedad del lenguaje, en el modo en que determina la percepción de la realidad, el film de Porumboiu, al contrario que el cine convencional del que hablábamos, fractura "las certidumbres de un mundo presentado hasta ese momento como sólidamente positivo" (Comolli, 2010: 66). No conviene olvidar que

somos una herramienta del lenguaje, no sus dueños. (...) La  
lucha del ser humano contra su percepción ha sido brutal. (...)

Cuando un niño aprende a hablar decimos que va conquistando el lenguaje, y es justo al revés: el lenguaje lo va colonizando. Es un colono cruel porque en cuanto se mete en tu cabeza empiezan a aparecer los lugares comunes\*.

### **3. La universalidad de las pequeñas historias.**

#### **Análisis de Policía, adjetivo**

**3.1.** Todo lo anterior nos sitúa frente al ejemplo que hemos elegido para emprender el análisis de *Policía, adjetivo* en oposición al modelo dominante hollywoodense. Para ello nos centraremos en aquellos aspectos que destacan en la puesta en escena, como son la duración y el encuadre del plano, así como en la configuración del personaje protagonista y en la operación que traslada el conflicto del terreno de la acción al terreno del lenguaje.

El argumento de *Policía, adjetivo* puede resumirse como sigue. En los años posteriores a la caída del régimen comunista rumano, Cristi, un joven policía de una pequeña ciudad de provincias, está reuniendo pruebas contra un estudiante de secundaria que ha sido denunciado por consumo y venta de hachís por un amigo con el que comparte el porro todos los días. Cristi sospecha que la motivación real del denunciante es apartar al amigo del camino para así tener una oportunidad con su novia, quien les acompaña en sus ratos de esparcimiento. Dado que sus superiores sospechan también del hermano del inculpado, pretenden que el protagonista organice una emboscada para acusarle de consumo y obligarle a denunciar al hermano, pero Cristi tratará de evitar esta situación a toda costa, ya que la condena por fumar hachís puede elevarse a siete años y no quiere que el perjuicio de la vida de un joven recaiga sobre su conciencia.

Al sintetizar el argumento obtenemos el siguiente esquema narrativo:

- Un agente policial encargado de un caso,
- Desarrollo del conflicto,
- Resolución del caso.

Esta estructura narrativa básica nos sitúa en el terreno del género policíaco, que, en función de su formalización y de sus coordenadas argumentales, puede adoptar diferentes formatos. En el cine, dentro del thriller, "como instancia global y en tanto que supergénero capaz de acoger en sus cauces extraordinariamente flexibles numerosas manifestaciones de índole más o menos familiar", se han señalado varias vertientes:

Dentro de sus coordenadas se abre paso la aparición, la formalización progresiva y el desarrollo de un movimiento pluriforme con raíces históricas capaz de engendrar en su interior, al menos, un antecedente germinativo (el cine de

---

\* En [http://cultura.elpais.com/cultura/2014/03/08/actualidad/1394280010\\_018601.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/03/08/actualidad/1394280010_018601.html)



gangsters de los años treinta), una derivación transitiva (el cine de denuncia social), un género nuclear de pertinencia restringida y estricta acotación temporal, pero contaminante de distintos ciclos y formatos paralelos (el cine negro), y varias corrientes asimiladas que bien pueden llegar en muchos casos - pero no todos- a superponerse de pleno con este último (el cine de detectives, el cine criminal), o bien pueden discurrir en paralelo y compartir con él, de forma sólo tangencial, algunas zonas comunes de mayor o menor amplitud, caso del cine policial. (Herederó; Santamaría, 1996: 28)

Sin entrar de lleno en la siempre compleja cuestión de los géneros narrativos, lo que interesa a esta investigación es su condición de "marco operativo, un estereotipo cultural socialmente reconocido como tal, industrialmente configurado y capaz, al mismo tiempo, de producir formas autónomas" (ib.: 18). Un modelo, por tanto, que se sustenta y retroalimenta en un imaginario compartido, que se caracteriza por unos rasgos comunes fácilmente identificables como tales por la audiencia. Lo cual implica la concepción de unas expectativas previas por parte de ésta.

Dentro del cine de acción contemporáneo, la vertiente policial ocupa un lugar destacado. La exposición generosa de todo tipo de transgresiones sociales o crímenes atroces se erigen en el marco perfecto para que se luzca la figura del protagonista. Un héroe urbano y tecnológico que no dudará en emprender las acciones más arriesgadas con tal de restituir, o poner patas arriba si hace falta, la ley y el orden. *Jungla de cristal* (Die Hard, John McTiernan, 1988) es un ejemplo paradigmático de lo que venimos diciendo. Su protagonista, encarnación viva de un orden militarizado, se enfrentará en solitario a un grupo terrorista que mantiene retenido a un grupo de rehenes en lo alto de un moderno edificio. La pervivencia del modelo depende de su capacidad de repetición, como ya señalábamos anteriormente, de ahí que esta película acabara convirtiéndose en una lucrativa saga.

Otras le han seguido la estela. Es el caso de *A todo gas* (The Fast and the Furious, Rob Cohen, 2001), saga que ya prepara su séptima entrega, cuyo eslogan publicitario resume muy bien las constantes del género: "hazlo rápido y furioso". El montaje frenético y ultrafragmentado, la absoluta ubicuidad de la cámara, el despedazamiento del espacio como motor de configuración espectacular o el miedo al vacío y al silencio (Company; Marzal, 1999: 38-58) van dirigidos a sumir al espectador en un estado hipnótico e inconsciente de cuya capacidad de evasión y deslumbramiento dependerá el éxito de la película. La enunciación arrastra al espectador por un espacio en el que, como en un videojuego, dispone de una visión de 360°. Un presente ahistórico que es, antes que un devenir, un desvanecerse. Donde no queda nada por ver ni nada por comprender ni nada por decir más que seguir sentados contemplando el leve encantamiento de la nada: como esa bolsa de plástico que traza piruetas en el aire a merced del viento, en *American Beauty* (Sam Mendes, 1999).

La satisfacción de ver siempre más no debe ser cuestionada por las formas de ver. En consecuencia, este es nuestro supuesto, el cine que se ofrece como respuesta a este modelo dominante incidirá en visibilizar y cuestionar los códigos que naturalizan una determinada representación de la realidad: “puesta en imágenes, en sonidos, montaje, narración, formalización de los cuerpos y las palabras, regulación de las duraciones, esos objetos audiovisuales labran las recepciones y moldean las percepciones” (Comolli, 2010: 81). El conflicto se libra en el papel asignado al espectador en la puesta en escena: en la gestión de un tiempo y un espacio que le lleve del reflejo a la reflexión, según la certera argumentación de Paul Virilio, a repensar un lenguaje que se ha pervertido por la profusión de emociones.

**3.2.** La película da comienzo con un Plano General que muestra la casa de Víctor, el presunto delincuente, en el momento en que sale para ir al instituto. Cuando gira la esquina es Cristi, el policía que protagoniza la historia, el que entra en cuadro por la derecha desde una posición que coincide con el ángulo de visión, anudando, de esta manera, su punto de vista con aquel que le es dado a ver al espectador. Ya que en *Policía, adjetivo* no interviene un narrador omnisciente que domina todos los aspectos de la narración, que sabe lo que piensan y hacen todos los personajes, sino un narrador intradieгético. La historia está enteramente contada desde el punto de vista de Cristi, sobre el que recae todo el peso de la narración. El espectador va a disponer de la misma información que el protagonista y no va a ser testigo de ninguna situación en la que él no se encuentre. La estrategia de ver con exige un compromiso por parte de un espectador que es situado junto al personaje: “no solo sitúa la cámara en el mejor punto de visión, sino que la coloca allí donde transmita al espectador su visión, su punto de vista, esta vez en el sentido físico, ciertamente, pero también, en el sentido psicológico y por tanto, moral, ideológico” (Magny, 2001: 17). El periplo dramático de Cristi le llevará finalmente a la construcción de un saber acerca del funcionamiento del sistema y del papel que en él tiene asignado que discurrirá paralelo al del espectador.

Esta idea de compartir la vivencia del personaje se ve reforzada por los mecanismos de la puesta en escena, sobre todo por el papel que juegan dos factores. Por un lado la larga duración de los planos, que favorece una relación igualitaria con el personaje, a la vez que le da al espectador un tiempo para que reflexione acerca de lo que ve. Además, esta dilatación (o recuperación) del tiempo se opone frontalmente a la tiranía de la velocidad (Virilio) propia de una perspectiva capitalista y tecnológica. Y por otro, la ausencia de cualquier acción dramática que se ofrezca al espectador como herramienta de entretenimiento con la que anudar las distintas secuencias. Esto es, una puesta en escena que apuesta por recuperar para la ficción un tiempo que sería elidido mediante elipsis, en pro de la eficacia y el vértigo de la acción, en un film planteado como mera distracción. Y que construye un espacio habitable, sí, pero no para el disfrute de aquel que mira, sino como un resquicio a través del cual enlazar con la realidad, con unas vivencias que sitúe al

espectador en el lugar del otro, que se vea a sí mismo a través de su mirada.

Siguiendo este hilo, en *Policía, adjetivo* asistimos a un cine de lo cotidiano en el que del habitual esquema policial sobresalen las rutinas: la vigilancia, las largas esperas, los informes diarios, la comunicación con los superiores, las dificultades burocráticas, los impredecibles horarios que dificultan las relaciones familiares. Se podrían agrupar las secuencias que componen la película en tres bloques. El primero ocurre siempre en exteriores y corresponde al tiempo de la vigilancia –por la calle, en la puerta del instituto, frente al domicilio del sospechoso, en el lugar donde los jóvenes se reúnen a fumar. Los otros dos comprenden escenas de interior y reproducen las dinámicas particulares de dos instituciones sociales: la familiar y la policial. En las cuales cada individuo se ajusta a unas coordenadas de espacio, tiempo y cometido previamente normativizadas. Es en estos espacios en los que el lenguaje va a funcionar como catalizador del proceso de toma de conciencia por parte de Cristi, tanto de su situación personal como del papel que le corresponde dentro del sistema. Al poner en evidencia las reglas que articulan un ámbito normativo, se van revelar también los límites, tanto de actuación como de conocimiento, que imponen dichas normas. Lo analizamos con más detalle en otro apartado.

Además, el empleo del plano secuencia y los planos fijos implican una menor intervención de la enunciación, un menor grado de manipulación. No se enfatiza ni se subraya. No se da la redundancia propia del cine convencional que insiste en mostrar una acción desde todos los ángulos posibles y de explicarlo todo hasta la saciedad; la apuesta de *Policía, adjetivo* es captar la empatía de un espectador participativo.

**3.3.** El personaje de Cristi encarna a un policía totalmente opuesto al que es habitual en el cine convencional. Lejos de ser el héroe seguro de sí mismo y pleno de recursos que le facultan para erigirse en defensor del mundo, el protagonista del film de Porumboiu vacila entre el deber profesional y su conciencia. Se interroga acerca de las implicaciones éticas y las consecuencias que comportan el cumplimiento de la ley. En este caso, no quiere ser responsable del encarcelamiento por consumo de un adolescente, que puede llegar a los siete años, teniendo en cuenta que la ley puede variar en breve, ya que en el resto de Europa ya no se penaliza esta práctica. Además, la interpretación de Dragos Bucur transmite la dimensión humana de un personaje que, como los que habitan el cine de Robert Bresson, se conduce con estoicismo y sin aspavientos melodramáticos. De esta manera se evita el tradicional maniqueísmo, pues ya no se trata de los arquetipos habituales, sino de entidades que el espectador percibe como cercanas gracias a la sinceridad de sus sentimientos. Aspecto éste que relaciona al film con la tradición de un cine humanista que tiene como referente fundamental el Neorrealismo italiano, del que hereda también la estética realista.

**3.4.** Frente a las estratagemas digitales y los artificios virtuales que caracterizan el cine de acción contemporáneo, las imágenes de *Policía,*

adjetivo proponen un anclaje con la experiencia real del espectador. Es este un rasgo común a la mayoría de films adscritos a la Nueva ola del cine rumano. Un movimiento cuya consistencia y entidad están todavía pendientes de confirmar, pero que reconoce el cine de un grupo de jóvenes realizadores que, desde el año 2001, tienen una presencia privilegiada en los principales festivales de cine europeos.

El film de Porumboiu, quien ganó la Cámara D'or en 2006 con su primer largometraje, *12:08 Al este de Bucarest (A fost sau n-a fost?)*, adopta una mirada realista observacional caracterizada por una enunciación que tiende a invisibilizarse, que no destaca aquellos aspectos potencialmente dramáticos ni acentúa las motivaciones psicológicas de los personajes: "En vez de una organización paradigmática centrada en torno a la solución de un enigma o problema, las películas de observación tienden a tomar forma paradigmática en torno a la descripción exhaustiva de lo cotidiano" (Nichols, 1997: 73-74). La cámara se sitúa siempre cierta distancia de los personajes, se mantiene al margen de lo que ocurre, como en espera. Lo cual implica un posicionamiento ético por parte de la enunciación y una consideración del papel del espectador mucho más respetuosa. Recordemos que en el cine comercial abundan los primeros planos como forma de transmitir el mayor grado de intensidad emocional a cada instante.

En relación con el Neorrealismo, Nichols destaca la interpretación de unos actores que se muestran titubeantes, como si las escenas no se hubieran ensayado antes, transmitiendo así "nuestras propias tentativas vacilantes de dar forma narrativa a nuestras vidas (ib.: 222). La exposición de los conflictos se producen sin redundancias explicativas ni concesiones al espectador. No se da una cosificación de los personajes y de las situaciones para espectacularizarlos, sino que los hechos se ubican en un lugar y un momento marcadamente históricos. Esto es, se evita convertirlo en objetos o símbolos sometidos al control de los poderes de la narrativa. La calidez de su humanidad prima sobre el sentimentalismo fácil: "a este lo odio; a este lo amo". Historias mínimas que logran un alcance universal al tratar cuestiones particulares, conflictos del día a día. A pesar de transcurrir en un presente concreto, en este cine observacional se advierte la influencia del pasado, propiciando de esta forma una dialéctica pasado-presente. Nichols refiere a John Berger para destacar este cine como un arte de la naturalidad, del «rechazo a hacer de la imagen algo más de lo que hay ahí, y una tentativa de dejar que unos rostros, gestos y entornos —cuantos menos y más sencillos mejor— digan lo que tengan que decir y después sigan adelante». (ib.: 221).

**3.5** En sintonía con esta línea de argumentación, Cristi actúa de manera pragmática. Rehúye la retórica y reclama la literalidad de los hechos para centrarse en sus efectos reales, que tienen consecuencias concretas y dramáticas sobre las personas. Construye una mirada sobre la realidad que deja en un segundo plano los prejuicios morales y la exaltación de sucesos extraordinarios para centrarse en las debilidades humanas. Una mirada que rima con aquella que despliega, no sin cierta ironía, la puesta en escena de *Policía, adjetivo*, destacando las vivencias de aquellos que

son invisibilizados en el cine de masas. En ambas, se patentiza la estructura sintáctica que articula una condicionada forma de interpretar la realidad.

Se trata de dismantelar los condicionantes que positivizan una determinada visión del mundo. Se le asigna al espectador un lugar en la puesta en escena desde el que cuestionar sus prejuicios, su adquirida percepción. Desde donde desmonte el filtro genérico para acceder a un estadio en el que la experiencia mana del contacto con lo cotidiano, con las pequeñas historias que se hilvanan con la suya. A la luz de esta evidencia, los códigos normativos se delatan deshumanizados: tecnicismos que exoneran de responsabilidad a aquel que los administra.

Vamos ahora a analizar dos secuencias de la película que son significativas de todo cuanto venimos argumentando.

El desarrollo narrativo de *Policía, adjetivo* discurre a lo largo de tres días. La primera de las dos noches, Cristi llega a su domicilio cuando su mujer, Anca (Irina Saulescu), profesora de lengua en un instituto, ya ha terminado de cenar y está sentada frente al ordenador escuchando una canción pop de corte romántico. Momentos antes, Cristi se ha reunido con el informante que ha denunciado a su amigo para tratar de averiguar los motivos personales que le han conducido a la delación. Pues el policía se resiste a aplicar la ley de forma concluyente sin antes disipar sus dudas, ya que considera desproporcionada y desafecta la interpretación institucional de unos hechos que, a su juicio, resultan pueriles.

La situación que se da en el apartamento es presentada mediante un plano secuencia fijo desde la posición de la puerta de entrada y que se inicia con un encuadre en el que Anca está sentada frente al ordenador al fondo de la imagen. Como ocurría al inicio del film, Cristi entra en campo desde la derecha. Su situación a lo largo del film se asemeja a la del extraño que llega a un territorio que no le es propio, en el que se encuentra desubicado y donde no termina de encajar. En su deambular taciturno observa con minuciosidad –ahí están los planos que registran con todo detalle la lectura de los informes diarios- una realidad absurda que se atiene a normativas que le resultan inconcebibles. Como las que van a propiciar la chocante situación que se produce entre él y su mujer.

Cristi se sienta en la mesa de la cocina, donde Anca le ha dejado la cena preparada. Por la posición en que están sentados, cada uno le da la espalda al otro en habitaciones contiguas. La música inunda toda la casa y aunque Cristi le pide que le baje el volumen, Anca no le escucha. "Entre ramas blancas florecientes, el día pronto es olvidado. El susurro de la noche me rodea, con el perfume de la primavera. Tú dices que me quieres, me amarás toda una vida". El acaramelado romanticismo de la canción contrasta con la frialdad del momento. Circunstancia que es reforzada por la puesta en escena. Dadas la ubicación de la cámara y la profundidad de campo, la composición del plano otorga intervención a los marcos de las puertas. En el caso de Cristi es doble, ya que tras él se sitúa otra puerta con un cristal que deja ver un patio trasero. Una mise en abyme que potencia los cercos, las disposiciones y las rutinas que dificultan la comunicación, al tiempo que destacan la coerción que

ejerce el fuera de campo. Además, al evidenciar los límites de lo visible se estimula y enfatiza la implicación voyeurista del espectador –aquello que dificulta su visión implica y reactiva su mirada. Cuando Cristi se reúne con Anca en el salón continúan manteniendo campos de visión antagónicos: ella frente al ordenador; él frente al televisor. La conversación que entablan tampoco va a favorecer un entendimiento cómplice; va a incidir en los confines normativos que articulan las dinámicas cotidianas y que, a ojos de Cristi y de la mirada que construye el film, devienen absurdos: es esa abstracción de la realidad la que imposibilita un acercamiento a la verdad de los hechos. Basta con un cursi tema musical para ponerlo en evidencia.

Cristi: "Anca, esa canción no tiene sentido".

Anca: "¿Por qué?"

Cristi: "'¿Qué sería del campo sin la flor?, ¿qué sería del mar sin el sol?'. ¿Qué otra cosa serían?. Seguirían siendo el campo y el mar?"

Anca le hace ver que la canción recurre a figuras retóricas para plantear un amor ideal por medio de símbolos e imágenes metafóricas. Pero Cristi continúa con los pies en el suelo.

Cristi: "No lo comprendo. Si querían decir 'infinitud', ¿por qué no lo dicen directamente? ¿Por qué dicen el mar con el sol o sin el sol?"

Cristi se presenta como el héroe sin atributos y sin destino propio del universo kafkiano que persevera en "nombrar lo mínimo, y en su literalidad" (Calasso, 2005: 11). En su afán por adscribirse a la cotidianidad trata de que se le reconozca, como le ocurre a K. en *El castillo*, de que su labor y conocimientos sean reconocidos. Empleará el día siguiente en tratar de reunir pruebas que demuestren que el sospechoso no representa ningún peligro para la sociedad y que no merece la aplicación sistemática de la ley. Pero su periplo de despacho en despacho se convierte en un laberinto burocrático que asfixia todas las posibilidades de salida. Estas situaciones descabelladas en las que se ve envuelto son consecuencia de unas dinámicas que responden al dictado de un orden represivo e inhabitable. Las pesquisas de Cristi le encaminan inevitablemente al despacho de su superior. Allí se va a resolver al fin la tensión entre su conciencia y su deber profesional. Van a ser de nuevo los preceptivos institucionales los que atenacen sus tentativas de significarse como individuo. El lenguaje le va a marcar los límites de su individualidad y de su capacidad de acción social. La única salida que se le ofrece es "vivir eso que uno es, [lo que] implica la derrota, la resignación y la muerte" (Marcuse, 1993: 91).

Por medio de un largo plano secuencia fijo, y sin abandonar el tono irónico, se va a poner fin a la investigación. El clímax dramático propio de un film comercial de acción se correspondería con el momento de máxima espectacularidad. En este caso, por el contrario, se va a caracterizar por la ausencia de movimiento y va a tener como objeto destacado a un diccionario. Las acepciones validadas por la Academia Rumana le van a servir al jefe de policía para recordarle a Cristi que su

libertad de conciencia está supeditada al cumplimiento de la ley. Debe decidir entre cumplir la ley y ser un policía o seguir su propia ley moral y renunciar a su cargo. Según su superior, el problema del protagonista es que ya no sabe quien es. Por eso le obliga a leer las acepciones que se recogen en la entrada correspondiente a "policía". Es ahí cuando "Cristi descubre que no es un policía sustantivo, un individuo capaz de actuar como sujeto verbal –o, dicho de otra forma, de tomar decisiones como hacen los policías de Hollywood-, sino un simple adjetivo del sistema que se ve obligado a realizar acciones que tendrán nefastas consecuencias!"\*.

El plano final va a representar plásticamente su renuncia y su resignación. En esta ocasión, Cristi ya no penetra en el campo visual. Su figura, situada a la derecha del encuadre, ya forma parte del sistema representado, ya está plenamente integrado. Eso sí, el precio de su reconocimiento supone su invisibilización. Cuando termina de dibujar sobre una pizarra la planificación de la emboscada que le preparan al presunto delincuente, el jefe va a tomar la palabra para dar las últimas órdenes. En ese momento, Cristi sale de campo por la derecha, en un movimiento inverso al del inicio del film, pero la cámara no realiza un reencuadre para salvar el vacío dejado por éste. En la correlación entre lenguaje y jerarquía social expuesta por la película, la sumisión al sistema represivo supone el borrado como individuo. Un desenlace trágico en el que "el espectador es instado a identificarse, en el final, con el punto de vista policial sobre el relato: violento y pertinente discurso sobre el espectáculo (la mirada inocente como productora de opresión)" (Téllez, 1980: 73).

#### 4. Conclusiones

El fenómeno de la globalización refiere sobre todo un marco económico mundial caracterizado por la deslocalización y expansión mundial de las multinacionales (en gran parte estadounidenses), la virtualización de las transacciones económicas y la necesaria adecuación de los productos a las distintas sensibilidades culturales. Todo un proceso de estandarización y homogeneización en el que impera la hegemonía del discurso publicitario y que precisa de un orden simbólico que lo legitime. Un mecanismo de abstracción que supone la neutralización de los conflictos sociales, de clases y entre culturas, con fines instrumentales de largo alcance funcionales a las necesidades del mercado. El modelo hollywoodiense del cine de acción contemporáneo abandera este fenómeno de colonización cultural.

Pero todo aquello que ha sido codificado, significado, todo lo que es admitido como ley, compromete diferentes posibilidades de lectura. De ahí que el dominio de dicho modelo estandarizado se vea, a menudo, contestado por un cine pequeño que cuestione las reglas para mejor comprender los hechos. Tal es el caso de *Policía, adjetivo*, el film de Corneliu Porumboiu que dismantela las premisas operativas del cine policial para desvelar los códigos que naturalizan un orden sistémico

---

\* Extraído del artículo "De adjetivos y hombres", de Roberto Cueto, que acompaña a la edición española del film por parte de Cameo Media S.L.

represivo y deshumanizado. Los pasos del protagonista van trazando un almacén que, aunque en apariencia azaroso, no es otro que un laberinto en el que todos los caminos conducen al mismo lugar: una cárcel cuyos límites imponen las normativas institucionales y en la que todos aquellos que se adscriben y adaptan a dichos límites suponen los verdaderos guardianes del sistema. El film de Porumboiu insiste, poniendo en escena la participación activa del espectador, en la responsabilidad humana frente a la progresiva y eficiente complejidad de las relaciones humanas: burocratización, uso de tecnicismos, abstracción, virtualización y subordinación de las relaciones humanas a un principio de cálculo y eficacia.

Ya Rossellini reclamaba la proyección de una mirada humanista sobre el mundo en la que el arte se encargue “de dar el significado del periodo histórico en el que se vivía. El cine debe asumir ese papel, más allá de toda preocupación didáctica: debe recrear y analizar la realidad cotidiana, para organizarla nuevamente y mostrar su sentido profundo”\*.

### Referencias Bibliográficas

Augros, J. (2000). El dinero de Hollywood: financiación, producción, distribución y nuevos mercados. Barcelona: Paidós.

Bauman, Zygmunt (2007). Vida de consumo. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Comolli, Jean-Louis (2010). Cine contra espectáculo, seguido de, Técnica e ideología (1971-1972). Buenos Aires: Manantial.

Calasso, Roberto (2005). K.. Barcelona: Anagrama.

Company, Juan Miguel y Marzal, José Javier (1999). La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo. Valencia: Colección Arte, Estética y Pensamiento.

Cueto, Roberto (2009). “De adjetivos y hombres”, edición en DVD de Policía, adjetivo. Barcelona: Cameo.

Font, Doménec (2012). Cuerpo a cuerpo. Radiografías del cine contemporáneo. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

García Canclini, Néstor (2010). La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia. Madrid: Katz Editores.

Herdero, Carlos F. y Santamaría, Antonio (1996). El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica. Barcelona: Paidós.

Ballard, J. G. (2008). Bienvenidos a Metro-Centre. Barcelona: Minotauro.

---

\* En <http://www.ccespana.com/users/1/docs/EncuentrosSalamanca.pdf>



Policía, adjetivo (Corneliu Porumboiu, 2009):  
Deconstrucción, realismo y crisis del lenguaje

Jameson, Fredric (2012). El postmodernismo revisado. Madrid: Abada.

Magny, Joël (2001). Le point de vue. París: Cahiers du Cinéma.

Marcuse, Herbert (1993). El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada. Barcelona: Planeta-Agostini.

Miller Toby, Govil Nitin, McMurria John y Maxwell Richard (2005). El nuevo Hollywood. Del imperialismo cultural a las leyes del marketing. Barcelona: Paidós.

Neale, Steve. 2000. Genre and Hollywood. London: Routledge.

Nichols, Bill (1997). La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental. Barcelona: Paidós.

Reguillo, R. (2000). Los laberintos del miedo. Un recorrido para fin de siglo. Revista de Estudios Sociales, 5, 63-72.

Sánchez-Biosca, Vicente (1995). Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión. Valencia: Ediciones filmoteca.

Sánchez-Escalonilla, Antonio (2009). Hollywood y el arquetipo del atrincherado. Clave dramática y discurso polifónico del 11-S. Revista Latina de Comunicación Social, 64, 926-937.

Sedeño Valdellós, Ana (2010). Transformaciones en el discurso fílmico: Globalización, Cibercultura y Cine Transnacional. Actas II Congreso Internacional Latina de Comunicación Social, Universidad de La Laguna, diciembre, (paper).

Sloterdijk, Peter (2003). Esferas I. Burbujas. Madrid: Siruela.

Sloterdijk, Peter (2004). Esferas II, Globos. Macroesferología. Madrid: Siruela.

Sloterdijk, Peter (2004). El Palacio de Cristal. Conferencia, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona.

Sloterdijk, Peter (2007). En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización. Madrid: Siruela.

Téllez, José Luis (1980). Crítica del film Accattone, Contracampo, 17, 73.

Thompson, J. (1995). The media and modernity: a social theory of the media. Cambridge: Polity Press.

Virilio, Paul (2003). Amanecer crepuscular. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.