UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

La presencia de la novela de formación en un filme: el caso de *Submarine*

Seminario Taller Extracurricular

"Interdiscursividad: Cine, Literatura, Historia"

Que para obtener el título de

Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas

Presenta

Diana Michelle Galicia Arredondo

Asesor

Jorge Olvera Vázquez

Santa Cruz Acatlán, Estado de México, abril 2022

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi madre,

que ha tenido la inteligencia y el coraje para mantener su promesa

de no preguntarme jamás por este periodo de mi vida

Me vi a mí misma sentada en la bifurcación de ese árbol de higos,
muriéndome de hambre
sólo porque no podía decidir cuál de los higos escoger.
Quería todos y cada uno de ellos,
pero elegir uno significaba perder el resto,
y, mientras yo estaba allí sentada, incapaz de decidirme,
los higos empezaron a arrugarse y a tornarse negros
y, uno por uno, cayeron al suelo, a mis pies.

SYLVIA PLATH

Cuando yo era niño, hablaba como niño, pensaba como niño, razonaba como niño; pero cuando llegué a ser hombre, dejé las cosas de niño.

Cor. 13:11

ÍNDICE

Introducción 9

Capítulo 1. Acercamiento a la novela de formación

1.1 Origen 13

1.2 Rasgos fundamentales 21

1.3 Evolución: el modelo de Wilhelm Meister 25

1.4 Holden Caulfield: un nuevo paradigma 36

Capítulo 2. La novela de formación y su influencia en el cine

2.1 La adolescencia y el cine 47

2.2 *Teen film:* el inicio de un rebelde sin causa 50

2.3 *Coming of age* 56

Capítulo 3. *Submarine*

3.1 Acerca del filme 69

3.2 Oliver Tate: el adolescente como protagonista 74

3.3 Rupturas y ritos de pasaje 82

3.4 El final fragmentario 92

3.5 El valor expresivo del color azul 95

Conclusiones 105

Referencias 111

INTRODUCCIÓN

Si la adolescencia correspondiera a un género literario, sería una novela. Específicamente, una novela de formación. Aunque su origen se remonta al siglo XVIll, su vigencia pervive en la forma de un relato inagotable, incluso mítico, que rememora el paso de la juventud a la adultez; de un mundo visto a través del cristal del idealismo, a otro concebido desde la cruda realidad; de lo individual cediendo irremediablemente a los preceptos del colectivo.

¿Cuándo nos volvemos adultos? ¿bajo qué pautas podemos medir la madurez?; y si es que se puede medir, ¿cómo sabemos el momento exacto en el que se alcanza definitivamente? La novela de formación intenta responder estas interrogantes, a partir de la representación del proceso de aprendizaje de su protagonista en el transcurso de sus experiencias vitales. Si bien es cierto que toda novela de formación se centra en un personaje que se encuentra en el umbral de su juventud, existen otras cualidades que la conforman y permiten

hablar de su autenticidad frente a otras categorías.

Esta investigación pretende identificar aquellas particularidades que definen a la novela de formación y su reminiscencia en el cine; específicamente en la película *Submarine* (2010), bajo la premisa de que la búsqueda de identidad del personaje adolescente es un motivo que tiene su origen en la tradición literaria y ha sido reconfigurado y plasmado en el ámbito cinematográfico.

El primer capítulo consiste en un seguimiento histórico de la novela de formación; desde su concepción filosófica, hasta la sistematización del término para referir a un tipo específico de novela; aquellos rasgos que la configuran, así como su evolución a partir del análisis de dos obras literarias: *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* de 1796 y *El guardián entre el centeno,* escrita a mediados del siglo XX. Lo anterior, con el fin de determinar las diferentes rupturas o continuidades entre una obra tradicional y otra contemporánea.

El segundo capítulo está dedicado a establecer una relación entre el cine y la novela de formación, partiendo del momento en que la adolescencia se convirtió en un tópico relevante y objeto de análisis de diferentes disciplinas, incluyendo la industria cinematográfica.

Igualmente, se hace un recorrido por diversos filmes, que a lo

largo de la historia parecen haber sido influenciados por la novela de formación y a menudo han sido clasificados bajo las categorías de *teen film* y *coming of age*.

Finalmente, el último capítulo se concentra enteramente en la película *Submarine;* los elementos que enmarcaron su realización, las influencias estilísticas del director y un análisis del filme en función de los ejes estructurales que comparte con la novela de formación.

1

ACERCAMIENTO A LA NOVELA DE FORMACIÓN

1.1 ORIGEN

Para hablar de la novela de formación, es necesario indagar en su antecedente directo, el *Bildungsroman*. El término alemán *Bildung* refiere a la formación corporal y espiritual de un individuo. Para la iglesia pietista del siglo XVII, esta formación consistía en moldearse a la imagen de Dios: "el centro de su doctrina es el renacer, la nueva creación de la criatura, el nuevo hombre, el hombre del corazón".[1]

El interés que suscitó en esa época la intervención del hombre sobre sí mismo, mudó sus bases religiosas, incorporándolas a otras corrientes como el neohumanismo alemán, que incluía entre sus líneas

[1] Salmerón, Miguel. *La novela de formación y peripecia*. Boadilla del Monte, Antonio Machado Libros, 2002, p. 18.

de pensamiento a Johann Gottfried Herder, filósofo y crítico germano, considerado piedra angular del prerromanticismo en el siglo XVIll y el movimiento estético conocido como *Sturm und Drang*.

De acuerdo con Herder, la *Bildung* involucraba un desenvolvimiento del individuo al entrar en contacto con el otro; ese otro al que llegaría a convertirse.[2] Al hacer hincapié en el protagonismo del sujeto más allá de un conjunto, Herder cuestionaba los paradigmas racionales de la ilustración, que insistían en la homogeneidad de todo proceso evolutivo de la humanidad, y en cambio consideraba el progreso de ésta como algo inacabado; una promesa a obtener que podía observarse en la experiencia de cada hombre, dado que "el ritmo de la formación brota de la naturaleza para todos los seres, pero para el hombre aquella es una tarea propia, una autoformación".[3] Consideró además que el lenguaje era el punto de unión entre esta formación y la constitución de su entorno:

> A través del lenguaje el hombre otorga imagen al mundo a la vez que se da a si mismo forma y lugar dentro de él. La razón actúa así sobre el mundo y se repliega posteriormente sobre sí. El hombre se convierte en portavoz de la naturaleza y se forma a sí mismo en este proceso de

[2] *Ibid*., p. 23.
[3] *Ibid*., p. 24.

expresión.[4]

La relación entre la palabra escrita y el proceso formativo del hombre se retomó más tarde, durante la construcción teórica del término *Bildungsroman* aplicado por primera vez para referir a un tipo de novela. Karl Morgenstern, filólogo alemán, introdujo el neologismo en su artículo de 1824 *Zur Geschichte des Bildungsromans,* donde contrasta primero las características de la novela respecto a otros géneros como la épica. Para Morgenstern, las diferencias podían observarse en el tratamiento y desarrollo de los personajes.

> En la épica, las acciones del héroe están en función del destino de una o más personas; de hecho, sobre el bienestar de la humanidad. En la novela, estas acciones sólo repercuten en el destino de un individuo y de aquellos que interactúan con él.[5]

El autor pone en cuestión si toda novela, al contar con este rasgo, es por sí misma un *Bildungsroman*. Es aquí donde se enuncian por primera vez dos características que más adelante servirán para establecer los fundamentos de la novela de formación. En primer lugar, señala la sustancia de éste: todo *Bildungsroman* representa la formación

[4] *Ibid*., p. 26.

[5] Morgenstern, Karl, "Zur Geschichte des Bildungsromans" en *Neues Museum der teutschen Provinzen Russlands*, 1824, 1, p. 2. (La traducción es mía).

del héroe en su comienzo, así como su progreso hacia una etapa de perfección.[6] De igual forma, en él se muestra mejor que en otro tipo de novela la educación del protagonista, sin llegar a ser un manual de comportamiento o mostrar un tipo de lección.

> Su carácter objetivo es ser un relato atractivo y entretenido de la historia educativa de aquellos con una excelente formación académica. Originalmente, como cualquier obra de arte verdaderamente hermosa, no se presta a material didáctico.[7]

Para ejemplificar lo anterior, Morgenstern recurre a la novela de Johann Wolfgang von Goethe *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, la cual se convertirá en el modelo canónico del *Bildungsroman* para críticos literarios como Wilhelm Dilthey, quien empleó el neologismo en su libro *Leben Schleiermachers* para denominar aquellas novelas que habían tenido como influencia la obra de Goethe.

Dilthey reconoce esta nueva forma novelística como herencia del pensamiento herderiano y del idealismo alemán; sin embargo, sugiere que no se trata concretamente de un modelo literario nacional, pues "representa consciente y artísticamente lo universalmente humano en

[6] *Ibid*., p. 3.
[7] *Idem.*

un decurso vital".[8] A propósito de los atributos del *Bildungsroman*, agrega lo siguiente:

> The theme of the Bildungsroman is the history of a young man "who enters into life in a blissful state of ignorance, seeks related souls, experiences friendship and love, struggles with the hard realities of the world and thus armed with a variety of experiences, matures, finds himself and his mission in the world.[9]

Luego de los estudios de Dilthey, autores no germanos contribuyeron con otras tipologías para consolidar a la novela de formación como una categoría auténtica, que no se reduce únicamente a obras escritas en Alemania.

Georg Lukács identifica en este tipo de novelas una manera particular de resolver el conflicto yo-mundo propio del héroe, a partir de la adaptación de éste a su realidad, lo que implica la resignación y

---

[8] Dilthey, Wilhelm. *Leben Schleiermachers.* Berlin, Walter de Gruyter, 1870. *apud*. Salmerón, Miguel. *Op. cit.*, p. 52.

[9] Dilthey, Wilhelm. *Das Erlebnis und die Dichtung*. Berlín, BG Teubner y Leipzing, 1922. *Apud*. Hardin, James. "An Introduction". *Reflection and Action: Essays on the Bildungsroman*. Comp. James Hardin, Estados Unidos, Universidad del Sur de California, 1991, p. 14. "El tema del Bildungsroman es la historia de un joven que entra en la vida en un maravilloso estado de ignorancia, busca almas relacionadas, experimenta amistad y amor, lucha con las duras realidades del mundo y así, armado con una variedad de experiencias, madura, se encuentra a sí mismo y su misión en el mundo" (La traducción es mía).

rendición del mismo.[10] Si bien esto último supone un destino indeterminado para el protagonista, también deja entrever que la reconciliación entre individuo-sociedad es transitoria y dará lugar a un final incierto. Al igual que Lukács, Mijaíl Bajtín considera la resignación y el escepticismo del héroe como una dificultad que deberá experimentar durante su transición hacia la madurez.[11]

Mediante un seguimiento histórico y literario del héroe en obras de la segunda mitad del siglo XVIII, Bajtín expone cómo los nuevos paradigmas que trajo consigo la novela de formación, evidenciaron la falta de profundidad y desarrollo de otras categorías como la picaresca, donde la condición y el estatus social del protagonista puede cambiar, pero él permanece igual.[12] El carácter estático se repetirá en la novela autobiográfica y en la novela de pruebas; será el destino o las vicisitudes del héroe lo que tenga dinamismo y lo más sobresaliente en su historia.[13]

Probablemente la razón por la cual el héroe convencional se presenta como un ser realizado, con cualidades que sólo habrá de demostrar, mas no cultivar, tenga que ver con la idea de madurez

---

[10] Lukács, Georg. *Teoría de la novela*. *Apud*. Salmerón, Miguel. *Ibid*., p. 54.

[11] Bajtín, Mijaíl, "La novela de educación y su importancia en la historia del realismo" en *Estética de la creación verbal*, Madrid, Siglo XXI, 1982, p. 211.

[12] *Ibid*., p. 201.

[13] *Ibid*., p. 203.

intrínseca que se le atribuye a la figura del adulto, de manera que el proceso de formación se da por sentado y se suprime de la historia.

> El ideal carece de movimiento y de desarrollo. Incluso el protagonista de la prueba está concluido y preconcebido, de modo que las pruebas (sufrimientos, tentaciones, dudas) no llegan a ser para él una experiencia formativa, no lo cambian, y su rasgo más importante es precisamente esta constancia.[14]

El protagonista de la novela de formación es, por el contrario, un hombre en transición, y aquellas fases que lo convirtieron en héroe se vuelven imprescindibles: "la transformación del propio héroe adquiere una importancia para el argumento, y en esta relación se reevalúa y se reconstruye todo el argumento de la novela".[15]

Bajtín concluye que el surgimiento de este nuevo tipo de héroe juvenil a principios del siglo XIX, fue la respuesta a la nueva concepción del desarrollo del individuo y su relación con el devenir histórico:

> El hombre no se ubica dentro de una época, sino sobre el límite entre dos épocas, en el punto de transición entre ambas. La transición se da dentro del hombre y a través del hombre. El héroe se ve obligado a ser un nuevo tipo de hombre, antes inexistente.[16]

---

[14] *Idem.*
[15] *Ibid.,* p. 212.
[16] *Ibid.,* p. 214.

Así, la evolución del héroe no se concentra únicamente en el individuo, pues va de la mano con los cambios que se producen en su entorno: "El hombre se transforma junto con el mundo, refleja en sí el desarrollo histórico del mundo".[17]

A propósito de lo anterior, y para concluir con esta aproximación al origen de una clase de novela que continúa siendo difícil de clasificar, María Ángeles Fontanela señala que "El concepto de autoformación no sólo es aplicable al proceso de construcción de identidad individual del personaje de ficción, sino también al proceso autoformativo de la humanidad".[18]

Por esto mismo y por la necesidad de emplear un término que se adapte a obras que no pertenecen a la tradición alemana, en los siguientes apartados me limitaré a hablar de novela de formación y no de *Bildungsroman*, con el fin de encausar la propuesta de Fontanela, quien también señala que cada expresión "responde de diferente manera a la idiosincrasia del pueblo que la habla y a las exigencias de expresión que aquél tiene en todos los momentos de su historia".[19]

---

[17] *Idem.*

[18] Fontanela, María Ángeles, *La novela de autoformación: una aproximación teórica e histórica al "Bildungsroman" desde la narrativa española*, Universidad de Oviedo, España, 1996, p. 2.

[19] *Ibid.*, p. 31.

1.2 RASGOS FUNDAMENTALES

A partir de los estudios de Morgenstern y Dilthey, comenzaron a fijarse aspectos propios de la novela de formación, que más adelante estarían sustentados por las aportaciones de Lukács y Bajtín.

Miguel Salmerón propone cinco rasgos fundamentales que sintetizan las aportaciones de los autores ya examinados. En este apartado, los dos primeros están considerados como cualidades secundarias que pueden cumplirse parcialmente, mientras que los tres restantes corresponden a los ejes estructurales de la novela de formación, necesarios al momento de analizar una obra.

La primera cualidad está relacionada con su génesis: "la novela de formación no es exclusiva ni originariamente alemana, pero llega a su forma clásica en Alemania a partir de la concepción filosófica de *Bildung*".[20]

La segunda, refiere a los arquetipos recurrentes en la historia: el mentor, el viaje, la institución… Aunque se presentan parcialmente, cualquier entidad externa puede actuar en oposición al héroe, dado que

[20] Salmerón, Miguel. *Op. cit.,* p. 62.

"el antagonista es sustancialmente la propia sociedad, percibida como una escuela de vida... el resto de personajes, las circunstancias, el medio… todo actúa frente al protagonista en su proceso de maduración."[21]

iii. "La historia de formación del protagonista no sólo es tema, sino también principio poético de la obra" [22]

Al presentar la formación del héroe desde sus inicios, podría darse por hecho que el primer indicio para identificar una novela de formación es la juventud de su protagonista; sin embargo, esto no es suficiente. En la novela picaresca, el personaje principal también es un adolescente, pero el punto focal de su historia es la aventura o el peregrinaje, mientras su formación queda anulada al mantenerse marginado de la sociedad. También es cierto que en gran cantidad de novelas la evolución del protagonista es visible, pero en la novela de formación esta característica es vital, debido a que "el proceso de maduración sobresale por encima de otras consideraciones o contenidos."[23]

---

[21] López Manuel, "Bildungsroman. Historias para crecer", *Tejuelo: Didáctica de la Lengua y la Literatura,* 18, 2013, p. 67.

[22] Salmerón, Miguel. *Op. cit.,* p. 62.

[23] López Manuel. *Op. cit.,* p. 66.

iv. "Es una forma que se busca a sí misma y que intenta mantenerse equidistante entre la instrucción y la peripecia"[24]

La novela de formación no pretende ser moralizante o doctrinal. Tampoco busca servir como un manual que muestre paso a paso cómo debe llevarse a cabo una formación ideal. En palabras de Morgenstern: "como cualquier obra de arte verdaderamente hermosa, no se presta a material didáctico".[25] Salmerón pone como ejemplo de novela que intenta "aleccionar en el sentido concreto" el *Emilio* de Rousseau.

En el otro extremo, se encuentra de nuevo la picaresca, también llamada novela de peripecia, una forma mucho más caótica y lúdica que tampoco empata con los ideales de la novela de formación, la cual, aunque rechaza la instrucción planificada, tampoco se entrega al azar.[26]

El equilibrio que busca mantener entre la instrucción y la peripecia a menudo puede llegar a verse comprometido. No obstante, esa resistencia a formar parte de uno de los dos extremos, puede entenderse como parte de la búsqueda de sí misma y como reflejo de la disputa del protagonista con la dicotomía individuo-sociedad.

v. "El final de las novelas de formación es, y sólo puede ser utópico o

[24] Salmerón, Miguel. *Op. cit.* p. 62.
[25] Morgenstern, Karl. *Loc. cit.*
[26] Salmerón, Miguel. *Op. cit., p.* 62.

fragmentario"[27]

Este último rasgo se relaciona de forma directa con la resolución del conflicto individuo-sociedad a partir de la conciliación del protagonista con su realidad. Como se mencionó anteriormente, el supuesto equilibrio entre los ideales individuales y la sociedad que terminará por absorberlo es momentáneo por lo siguiente:

> La contradicción entre las esperanzas y deseos del héroe, por una parte, y las realidades del mundo, por otra, exige una solución armónica de difícil logro, pues, o bien la novela sacrifica esas esperanzas y deseos del protagonista haciendo que claudique ante las instancias mundanas, o bien se produce un avasallamiento del yo sobre las exigencias de la realidad externa[28]

Si la promesa de formación integral es un ideal insostenible, el único desenlace posible debe ser necesariamente ambiguo. Una vez integrado a la sociedad, y sometido a sus demandas, el destino del protagonista es desconocido. Rodríguez Fontanela también considera que el final de la novela de formación es una representación del carácter cíclico del género en sí, donde la única conclusión posible de la "vida fluyente, caótica y abierta que intenta representar" es la muerte.[29]

---

[27] *Idem.*

[28] Fontanela, Ma. Ángeles. *Op. cit.,* p. 37.

[29] *Ibid*., p. 53.

1.3 EVOLUCIÓN: EL MODELO DE WILHELM MEISTER

Para Bajtín, la novela era el único género histórico que continuaba formándose y aún no alcanzaba su totalidad.[30] A diferencia de otras formas consumadas, como la epopeya o la tragedia, la novela fue concebida durante la época moderna, de la cual se sirvió para impregnar a otros géneros y renovarlos.[31] En el caso de aquellas obras donde la formación es el principio poético, este rasgo se vuelve mucho más significativo.

Al igual que sus protagonistas, la novela de formación se encuentra en la búsqueda permanente de sí misma. Aunque su desarrollo implicó un largo proceso de sistematización dentro de la institución literaria, continúa siendo difícil delimitar qué textos se ajustan a ella, debido a discrepancias temporales y espaciales, así como a las variaciones en el ideal de formación en función de la época.

Si bien su vigencia se debe principalmente a dos aspectos (la plasticidad del género novelístico y la idea universal de formación),

[30] Bajtín, Mijaíl. *La novela como género literario.* trad. Carlos Ginés Orta, ed. Luis Beltrán Almería, España, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019. p. 251.

[31] *Ibid*., p. 254.

existen tantas rupturas como continuidades en el modelo instaurado por *Los años de aprendizaje del Wilhelm Meister.*

Para entender mejor por qué la obra de Goethe se convirtió en la novela de formación más influyente de su época y el paradigma de aquellas que le siguieron, es conveniente examinar los rasgos que la conforman y determinar si éstos se mantienen intactos o han sido reconfiguradas en textos posteriores, como resultado evolutivo del género.

Goethe publica *Los años de aprendizaje* en 1796, influido por el modelo de formación herderiano que plantea la reconciliación entre el desarrollo de las capacidades innatas del individuo y la influencia de sus condicionantes culturales.[32] Al haber sido concebida a finales del XVIll, condensó algunas de las formas narrativas más populares del siglo, entre ellas el diario y el libro de viaje; sin embargo, se distingue de éstas por su argumento central: la falta de lugar en el mundo para la realización del individuo; una aspiración que para el autor, se garantizaba al renunciar a la búsqueda de la totalidad y entregarse a proyectos colectivos.[33]

[32] Escudero, Víctor. *Reflexiones sobre el sujeto en el primer Bildungsroman.* Tesis de máster, España, Universitat de Barcelona, 2010, p. 30.

[33] Salmerón, Miguel. *Op. cit.*, p. 117.

Wilhelm Meister es un joven que se ve a sí mismo atrapado en una "enmohecida y rastrera vida burguesa".[34] Mientras el deseo de su familia es que siga los pasos de su padre comerciante, él está convencido de que su vocación se encuentra en las artes dramáticas y sueña con ser parte de una compañía teatral.

La oposición entre las aspiraciones del protagonista y el futuro establecido por su entorno, será un motivo recurrente en este tipo de novelas. La sociedad, en este caso la institución familiar, representa el mayor obstáculo en sus planes:

> El héroe responde a la necesidad de un posicionamiento vital diferencial con respecto a los progenitores y modelos adultos y, en general, con respecto al destino que le tiene reservado su familia, su origen o su condición. Así, la novela de formación se convierte en una novela de rebeldía o, por lo menos, un intento de rebeldía. Rebeldía frente a unos padres, en muchas ocasiones ausentes y, en muchas otras, omnipresentes. Y, en caso de que esos padres no aparezcan, rebeldía frente a los modelos sustitutos, frente a las pautas que estos marcan o imponen, frente a los códigos de un mundo en el que se entra casi siempre sin desear entrar del todo[35].

Esta insatisfacción, ligada a las dificultades que supone no tener un

[34] Johann Wolfgang, Von Goethe. *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister.* trad. Carola Tognetti, Greenbooks Editore, 2019, p. 48.

[35] Sumalla, Aránzazu. "El adolescente como protagonista literario", *Temas de psicoanálisis*, 2013, 5, p. 3.

mentor ni orientación alguna, desencadena en el protagonista el extrañamiento de su propio hogar y lo lleva a buscar una guía externa.

> The very desire to cut all ties with his upbringing is sign enough of the incompleteness or deficiencies of his family surroundings. Wilhelm escapes the ultimate confrontation with his father and his father's displeasure only because the father dies at a convenient.[36]

Wilhelm ve en el teatro la oportunidad de alejarse del entorno en el que creció, pero su entusiasmo y la certeza de haber encontrado una vocación, son motivados en gran medida por el deseo de una inversión de los valores del mundo paterno[37] y justificados por una experiencia ocurrida durante su niñez, cuando contempla por primera vez un espectáculo de marionetas. El recuerdo de ese evento y el interés que permaneció latente hasta su juventud, es interpretado como una llamada del destino, la garantía de que puede llegar a convertirse en un comediante reconocido o incluso en el creador de un nuevo teatro nacional, aunque se sabe de antemano que no cuenta con un

[36] Saine, Thomas. "Was *Wilhelm Meisters Lehrjahre* really supposed to be a Bildungsroman?" en *Reflection and Action: Essays on the Bildungsroman. Op.cit.*, p. 138. "El mismo deseo de cortar todos los lazos con su educación es señal suficiente de lo incompleto y las deficiencias de su entorno familiar. Wilhelm escapa de la confrontación final con el desagrado de su padre, sólo porque éste muere de forma conveniente". (La traducción es mía).

[37] Salmerón, Miguel. *Op. cit.,* p. 119.

acercamiento formal a la disciplina.[38]

Aunque el desarrollo de su vocación parece ser hasta ese momento, el punto focal de la historia, es el desencuentro con la misma lo que influye de manera significativa en su formación. Luego de haber ingresado a las tablas, Wilhelm comprende que la vida como actor dista mucho lo que alguna vez idealizó.

> En la acumulación de experiencias y situaciones variadas Wilhelm parece ver colmada su necesidad de formarse. Sin embargo, la falta de organización y de un objetivo definido, así como la excesiva dependencia de unos mecenas a los que apenas importan, llevan a la compañía a una errancia hedonista y holgazana.[39]

El desencanto hacia su nueva profesión lo obliga a reconocer que tomó una decisión equivocada, pero al mismo tiempo le permitirá definir su verdadero papel en la sociedad. Así, el teatro no pierde su valor formativo, aún si se trata de una misión fallida, pues se convierte en "un error necesario, que, subsanado, posibilita el tránsito a nuevas etapas".[40]

> La experiencia teatral puede entenderse a la par como el enmascaramiento del sujeto que aún no se ha descubierto a sí mismo,

[38] *Cfr.* Johann Wolfgang, Von Goethe. *Op. cit.,* p. 49.
[39] Escudero, Víctor. *Op. cit.*, p. 33.
[40] Salmerón, Miguel. *Op. cit.,* p. 119.

> y como el aprendizaje de la alteridad, de la salida del yo y la encarnación de roles ajenos. En este momento, el personaje está volcado hacia el exterior y toma indiscriminadamente todos los estímulos que la realidad le ofrece.[41]

No obstante, la redención de Wilhelm es posible gracias a las ventajas que le otorga su estatus social; por el contrario, aquellos personajes que no pertenecen a la burguesía, les es negada la oportunidad de una formación, pues el principio de ésta consiste justamente en "adaptarse paulatinamente a las normas establecidas".[42] De acuerdo con Salmerón, Goethe marca una diferencia de clases entre el protagonista y otros personajes que se encuentran en la periferia, refiriéndose a estos últimos como representaciones del peligro y caos.

> La marginalidad que les otorga Goethe nace del rechazo de éste a aquellos que, como él de joven y los románticos en el momento que escribía el Meister, aspiran a la realización de la totalidad en acto contando para ello con el solo instrumento de su individualidad. La totalidad no puede ser monolíticamente encarnada en el individuo, sino que debe desarrollarse en un itinerario vital y solo tiene entidad y sentido en ese desarrollo, en esa exteriorización[43]

Wilhelm comienza inevitablemente a ceñirse al ideal herderiano;

---

[41] Escudero, Víctor. *Op. cit.*, p. 33.
[42] Salmerón, Miguel. *Op. cit*, p. 121.
[43] *Idem.*

da por terminada su relación con el teatro y se hace consciente del rol que debe asumir conforme a la posición social que tanto negó; además, se convierte en padre, lo cual implica una reconciliación con los valores familiares y nueva visión del mundo que le exige tener como prioridad la construcción de un legado para su hijo, antes que cualquier otro deseo individual.

> Wilhelm, que ha iniciado su periplo alejándose de todo lo que significa su padre para formarse en el mundo, se observa a sí mismo convertido en padre y educador. Las circunstancias parecen exigirle una estabilización que el mismo protagonista sospecha no haber alcanzado.[44]

Importante recordar que *Los años de aprendizaje* no corresponde con el tono solemne que caracteriza al tratado pedagógico. Su manera de distanciarse de éste es a través del uso de la ironía, entendida como "la oposición de una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra contraria";[45] es decir, a partir de la representación de una formación imperfecta, que logra concretarse sólo mediante un giro inesperado en la historia.

The "irony that hovers over the entire work" (Friedrich Schlegel) does

[44] Escudero, Víctor. *Op. cit.,* p. 36.
[45] Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética.* México, Porrúa, 1995, p. 217.

> not permit taking individual pedagogical insights and maxims out of context and making them the basis for our interpretation. Nonetheless, it is of course quite possible to integrate these contradictions in the concept of *Bildung*; for after all, Wilhelm learns that going astray is part of one's Education.[46]

"¿Estarán los sucesos fortuitos en relación mutua? ¿Será simple azar lo que nosotros llamamos destino?" [47] Wilhelm se cuestiona lo anterior en tanto le es revelado el secreto detrás de su aprendizaje; una comunidad conocida como La sociedad de la torre ha observado y dirigido cada una de sus andanzas. Sólo cuando los miembros de la sociedad deciden que su formación ha concluido, lo "liberan" mostrándole unos pergaminos en los que dejaron constancia de su intervención en la vida del protagonista. Este descubrimiento supone un punto de inflexión para él, pues, si bien algunos eventos que no habían quedado resueltos cobran sentido, su libre albedrío se ve limitado ante la presencia de una entidad externa que ha tomado el control de su vida.

---

[46] Steinecke, Hartmut. "The novel and the Individual: the significance of Goethe's Wilhelm Meister in the debate about the *Bildungsroman*" en *Reflection and Action: Essays on the Bildungsroman*. *Op. cit.* p. 73, "La *ironía que se cierne sobre toda la obra* (Como refiere Friedrich Schlegel), no permite sacar las ideas y máximas pedagógicas individuales fuera de contexto ni convertirlas en la base de nuestra interpretación. Sin embargo, es bastante posible integrar estas contradicciones en el concepto de formación, porque después de todo, Wilhelm aprende que extraviarse es parte de ella", (La traducción es mía),

[47] Johann Wolfgang, Von Goethe. *Op. cit.,* p. 607.

> Lejos del magisterio que explicita su propio apellido, Wilhelm se enfrenta al final de su periplo con la paradoja que embarga a la subjetividad moderna, e interioriza así una desorientación que parece anticipar la crisis del sujeto que empezaría a gestarse un siglo más tarde. Wilhelm oscila entre la seguridad de una coherencia vital organizada desde fuera y el vacío en el que debe sostenerse su necesidad de libertad, vacilación que ilustra la transición que se está llevando a cabo entre una visión mecanicista del sujeto y otra que escruta su auto fundación[48]

En el último capítulo, el protagonista está completamente integrado; asume su rol como padre, forma una familia y se hace cargo de los bienes que ha heredado. El éxito de su aprendizaje es reafirmado en esta última reflexión: "Ignoro cuál es el valor de un reino, pero sé que he conseguido una dicha que no merezco y que no cambiaría por nada del mundo".[49]

¿Es el final de *Los años de aprendizaje* una apología a la renuncia de las aspiraciones individuales como el último paso para integrarse a la sociedad? Salmerón considera que el protagonista se retira de diferentes emprendimientos como el teatro, sólo después de haber experimentado por sí mismo los inconvenientes que implicaban. Gracias a esto, logra darse cuenta que su deseo era motivado por una

[48] Escudero, Víctor. *Op. cit.,* p. 40.
[49] Johann Wolfgang, Von Goethe. *O. cit.,* p. 774.

afición y no por a un verdadero talento; señala, además, que de no haber abdicado a tiempo, hubiera ocurrido un estancamiento en su evolución debido a "la entrega ante el origen mítico e inconsciente de sus primeros impulsos".[50]

Sobre la naturaleza utópica del final, la cual no alcanza a ocultar la resignación como única resolución posible entre individuo-sociedad, Lukács agrega lo siguiente:

> La victoria de la realidad nunca puede ser la victoria final, una y otra vez será objeto de desafíos por parte de las nuevas rebeliones de las ideas […] la realidad debe su ventaja no tanto a su propio poder, demasiado grotesco y falto de dirección como para mantener esa ventaja, sino a la problemática interior (aunque necesaria) del alma que cae bajo el peso de sus ideales.[51]

La obra de Goethe integró de manera efectiva cada eje estructural de la novela de formación; la presencia de figuras o arquetipos que se oponen a sus ideales; la distancia entre el tratado pedagógico y la novela picaresca a partir del uso de la ironía, el final fragmentario, y por supuesto, el proceso de formación del héroe como principio poético.

Uno de los cambios que se observará en novelas posteriores será

[50] Salmerón, Miguel. *Op. cit.,* p. 125 .

[51] Lukács, Georg. *Teoría de la novela.* Trad. Micaela Ortelli. Buenos Aires, Ediciones Godot, 2010, p. 84.

el tipo de voz narrativa. La historia de Wilhelm, aunque recurre con frecuencia al monólogo de éste, está contada principalmente en tercera persona por un narrador omnisciente, un recurso que permite el acceso total a los pensamientos del protagonista y le otorga al narrador el poder de revelar y explicar situaciones que el personaje desconoce o incluso agregar juicios propios si así lo amerita. La distancia entre el narrador y el personaje central con respecto a la perspectiva temporal, nivel de conocimiento y madurez, también supone una ventaja cognitiva que le permite observar al protagonista con desapego e ironía.[52]

En contraste, novelas que también han sido consideradas parte de esta categoría, como *David Copperfield* (1859), *Demian* (1919) o *La montaña mágica* (1924) utilizan un narrador en primera persona. Aunque este tipo de narrador tiene una conciencia mucho más limitada de su entorno, relatar a partir del yo le otorga intimidad a la historia y resalta el principio poético de la obra; el proceso de formación contado desde el punto de vista de la persona que lo experimenta. El uso de la voz interna, agrega Aránzazu Sumalla, da como resultado que el resto de los personajes y escenarios queden circunscritos a la perspectiva única del

[52] Iversen, Anniken. *Change and continuity: The Bildungsroman in English*. Tesis de doctorado, Noruega, Universidad de Tromsø, 2009, p. 85.

héroe.[53]

La novela de 1951 escrita por David Salinger, *The catcher in the rye* (traducida al español como *El guardián entre el centeno*) supuso una nueva configuración de esta forma novelística, precisamente por utilizar la narración en primera persona como exaltación de la individualidad del protagonista, muchas veces interpretada como sobreestima o narcicismo, pero también como una manera de hacer frente a un mundo adulto, al cual inevitablemente se ha de entrar.

1.4 HOLDEN CAULFIELD: UN NUEVO PARADIGMA

Aunque existe una brecha de más un siglo entre Wilhelm Meister y Holden Caulfield, el protagonista de *El guardián entre el centeno,* sus historias comparten un número considerable de semejanzas; ambos son jóvenes que experimentan de forma gradual un desencanto con el mundo que les rodea y con sus propios ideales, aunque debido a la distancia temporal, los eventos que deben superar para lograr una perspectiva más realista de sus propios límites son distintos.

[53] Sumalla, Aránzazu. *Op. cit.,* p. 11.

Desde el momento en el que hace su introducción, Holden emite una crítica a otro personaje adolescente, emblemático en la literatura universal, que comienza su relato a partir de su génesis:

> Si de verdad les interesa lo que voy a contarles, lo primero que querrán saber es dónde nací, cómo fue todo ese rollo de mi infancia, qué hacían mis padres antes de tenerme a mí, y demás puñetas estilo David Copperfield, pero no tengo ganas de contarles nada de eso[54].

Con lo anterior, Holden pretende marcar una distancia entre su estilo particular al narrar y deslindarse de aquellos detalles que él considera innecesarios, como las circunstancias de su nacimiento. Igualmente puede ser interpretado como un rechazo al estilo de las novelas de formación europeas.

De la misma forma en que *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* adquirió sus bases de una tradición alemana y el concepto de *bildung*, la variante anglosajona más cercana a la novela de formación denominada *coming of age*, (de la cual se hablará a profundidad más adelante) y a la que pertenece *El guardián entre el centeno*, responde a una tradición literaria estadounidense donde prevalece un ideal de autoconstrucción, entendido como la posibilidad que tiene un individuo

[54] Salinger, David. *El guardián entre el centeno.* Madrid, Alianza, 1995, p. 4.

de reinventarse a sí mismo, de manera que el futuro se vuelve más importante que el pasado.[55]

En las primeras páginas, Holden relata sus últimas vicisitudes en un internado privado, del cual está a punto de ser expulsado a consecuencia de su bajo rendimiento académico y el desinterés que muestra hacia la institución y sus valores impuestos.

Holden ve el proceso educativo como uno destinado a apoyar la estructura de poder establecida, inculcando valores y actitudes que sirven principalmente para proteger a las clases privilegiadas. Este sentido de alienación y antipatía también se ve en las relaciones de Holden con su familia, especialmente en su visión sobre el amor, el matrimonio y la religión.[56]

La comunidad que lo rodea, incluidos maestros, compañeros de clase y algunos integrantes de su familia, se encuentra sometida al

---

[55] Delistraty, Cody. *"The coming-of-age con", Aeon.* 2017. Disponible en: aeon.co/essays/why-the-coming-of-age-narrative-is-a-conformist-lie.

[56] Lott, Sandra y Latham. Steven. "The World Was All Before Them" en *J.D. Salinger's The Catcher in the Rye.* Ed. Harold Bloom, Bloom's Literary Criticism, Nueva York, 2009, pp. 27. "Muchos personajes secundarios en el libro tienen el potencial de cumplir con sus roles tradicionales, pero no lo hacen […] Holden busca a una persona tras otra que no cumple con sus expectativas […] Particularmente importante es el hecho de que los posibles mentores, amigos o novias no muestran la humanidad, la integridad y la decencia moral que Holden anhela". (La traducción es mía).

escrutinio constante del protagonista, de tal forma que ninguno consigue proporcionarle un sustento emocional o intelectual al mismo.

> Many secondary characters in the book have the potential of fulfilling the traditional roles, but fail to do so […] Holden seeks out one person after another who fails to live up to his expectations […] Particularly important is the fact that the potential mentors, friends, and girlfriends fail to show the humanity, integrity and moral decency Holden longs for.

El único personaje con el cual Holden mantiene un verdadero vínculo es su hermana menor Phoebe. Esta conexión, en *Los años de aprendizaje* se da entre Wilhelm y otras figuras infantiles marginadas a las que auspicia, incluyendo a su hijo, a quien reconoce como tal hasta el final de la novela.

Ambos protagonistas construyen una idealización en torno a la niñez como un período de inocencia que anhelan recuperar y en donde creen haber encontrado su misión de vida; Para Wilhelm, sus primeros encuentros con el teatro se dieron en esta etapa. En el caso de Holden, se ve reflejado en su deseo de convertirse en un guardián capaz de salvar a los niños de cualquier peligro.

> Muchas veces me imagino que hay un montón de niños jugando en un campo de centeno. Estoy al borde de un precipicio y mi trabajo consiste en evitar que los niños caigan a él. En cuanto empiezan a correr sin

> mirar a donde van, yo salgo de donde están y los tomo. Eso es lo que me gustaría hacer todo el tiempo. Vigilarlos[57].

Holden también goza de un estatus social privilegiado que hace viable su proceso formativo; su familia puede costear cada colegio privado por el que transita, y cuando decide huir de su internado para ir a Nueva York, su ciudad natal, en ningún momento se enfrenta a una situación vulnerable debido a la precariedad. La soledad que se cierne a su alrededor no deriva por lo tanto de la orfandad o de una condición de pobreza, como suele suceder, por ejemplo, con el héroe de la novela picaresca; más bien se trata de un aislamiento impuesto por él mismo.

> Inevitablemente, si la búsqueda de ese lugar en el mundo adulto se caracteriza por una diferenciación del modelo a seguir, el protagonista se queda solo. No hay modelo, porque el modelo repugna, pero la alternativa muchas veces no es sencilla y, por tanto, el personaje está solo frente al mundo que quiere conquistar.[58]

Sin embargo, el peregrinaje por la ciudad no parece aportarle más que nuevos prejuicios en contra de la corrupción y superficialidad de una élite con la que no puede identificarse, pues no le concede ningún tipo de enseñanza. Importante recordar que las interacciones con la

[57] Salinger, David. *Op. cit.,* p. 113.
[58] Sumalla, Aránzazu. *Op., cit.* p. 6.

sociedad no tienen el mismo efecto para el protagonista de *Los años de aprendizaje*; a él le permite entender y adaptarse a ciertos aspectos del orden social (formar una familia, participar activamente en la administración de los bienes que le fueron heredados) incluso si no congenia con todos ellos, eventualmente descubre una forma de encajar.

Un motivo por el cual Holden permanece distanciado de su entorno y sin un interés realista durante la mayor parte de la novela, es que se encuentra en una etapa previa a la adolescencia tardía[59]; período comprendido entre los 18 y 23 años, que marca la transición hacia la edad adulta, el final de la maduración sexual y la construcción de una identidad, basada en el dominio de diversas áreas como la elección vocacional, la ideología religiosa y las relaciones interpersonales.

> That identity achievement involves conformity to the lifestyle and world view that are considered "normal" in contemporary Western societies: getting an education and a job, living in a long-term relationship, having children.[60]

Con tan solo dieciséis años, Holden Caulfield es demasiado

[59] Iversen, Anniken. *Op. cit.,* p. 263.

[60] *Ibid.,* p. 77. "La realización de la identidad implica una conformidad con el estilo de vida y la visión del mundo que se consideran "normales" en las sociedades occidentales contemporáneas: obtener una educación y un trabajo, vivir en una relación a largo plazo, tener hijos, entre otros". (La traducción es mía).

joven para alcanzar el tipo de maduración que logra, por otro lado, el personaje de Wilhelm Meister. Es comprensible que debido a esto y al breve lapso de tres días en el que transcurre su relato, no haya cabida para una transformación dramática, y mucho menos para su conversión en adulto.

En la última parte de la novela, el personaje resuelve abandonar a su familia y fugarse hacia el oeste. Antes de partir, se reúne con su hermana para despedirse; sin embargo, cuando se da cuenta que ella planea huir con él, toma la decisión de renunciar a sus planes y llevarla de vuelta a casa.

En este caso, el punto de inflexión del personaje no llega a través del descubrimiento de que sus años de aprendizaje han sido maniobrados por una entidad externa; más bien consiste en reconocer su incapacidad para responsabilizarse de su hermana menor. Aprende también que los niños no pueden ser salvados de caer en la edad adulta, pues crecer es inevitable.[61]

Al final de la novela, el protagonista revela que ha narrado su historia desde una institución mental, mientras se recupera para volver a la escuela. Sobre si está o no listo para aplicarse como estudiante,

[61] *Ibid*., p. 237.

responde: "¿Cómo sabe uno lo que va a hacer hasta que llega el momento? Es imposible. Yo creo que sí, pero, ¿cómo puedo saberlo con seguridad?".[62]

Este final es mucho más ambiguo y menos utópico que el *de Los años de aprendizaje*. No se sabe con certeza si después de esa intervención, finalmente encontrará su lugar en el mundo, o, por el contrario, seguirá asumiéndose a sí mismo como la antítesis del héroe de la novela de formación.

Lo cierto es que en la obra de Salinger no existe una ruptura total con el paradigma que dejó como legado *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*: la búsqueda interminable de un mentor que nunca aparece, la alienación propia de la adolescencia, el desencuentro con sus propios ideales, su inevitable transición hacia un periodo más cercano a la adultez, la renuncia a una aspiración inicial construida a partir de un anhelo infantil; todo sigue siendo parte de la poética de la novela de formación. Incluso si el final parece desalentador o demasiado enigmático, esto posiblemente se deba a la evolución misma de este tipo de novelas, que, a partir de entonces, comenzará a cuestionar la total integración social como prioridad y fin último del personaje

[62] Salinger, David. *Op. cit.,* p. 136.

adolescente.

> Although it flies in the face of what our stories have taught us for generations, a new understanding of coming of age, in which there is no direct path to maturity, no single 'self' that might be discovered or created, has the potential to be incredibly freeing.[63]

Holden Caulfield se convierte así, en un nuevo referente para la construcción de personajes con procesos de aprendizaje incompletos, pero mucho más realistas respecto a sus logros y tropiezos en el camino hacia la edad adulta, no sólo en la literatura, como sucede con *La campana de cristal* (1963), de Silvia Plath o *Mala Onda* (1991), de Alberto Fuguet, novelas cuyos protagonistas han sido comparados con el de la novela de Salinger,[64] [65] sino también en el cine.

> *The Catcher in the Rye* was a best-seller when it came out, in 1951, but its reception as some sort of important cultural statement didn't happen until the mid-fifties, when people started talking about "alienation"

[63] Delistraty, Cody. *Op.cit.* "Aunque va en contra de lo que algunas historias nos han enseñado durante generaciones, una nueva comprensión del proceso formativo en el que no existe un camino directo hacia la madurez; ningún 'yo' único que pueda ser descubierto o creado, tiene el potencial de ser increíblemente liberador". (La traducción es mía).

[64] Lawrence, Erica. "Salvation and Rebirth in The Catcher in the Rye and The Bell Jar", *The Oswald Review: An International Journal of Undergraduate Research and Criticism in the Discipline of English*, 1999, 1, p. 50.

[65] Alonso, María. "Alberto Fuguet, un (in) digno descendiente de una buena tradición." *Acta literaria*, 2004,29, p. 12.

> and "conformity" and "the youth culture"—the time of "Howl" and "Rebel Without a Cause" and Elvis Presley's first records. It is as a hero of that culture that Holden Caulfield has survived.[66]

A pesar de que la adaptación fílmica de esta novela nunca llegó a concretarse, una gran cantidad de películas, la gran mayoría estadounidenses, han evocado de manera recurrente la personalidad de Holden Caulfield cuando de abordar al adolescente se trata.

[66] Menant, Louis. "Holden at Fifty". *The New Yorker,* 2001. Disponible en: newyorker.com/magazine/2001/10/01/holden-at-fifty "*El guardían entre el centeno* fue un éxito desde su publicación en 1951, pero su recepción como una declaración cultural importante no ocurrió hasta mediados de los años cincuenta, cuando la gente comenzó a hablar de "alienación" y "conformidad" y "la cultura juvenil", el momento de "Aullido" y "Rebelde sin un Causa "y los primeros discos de Elvis Presley". Es como un héroe de esa cultura que Holden Caulfield ha sobrevivido (La traducción es mía).

2

LA NOVELA DE FORMACIÓN Y SU INFLUENCIA EN EL CINE

2.1 LA ADOLESCENCIA Y EL CINE

La búsqueda de un lugar en el mundo y la construcción de una identidad son motivos que siguen apareciendo no sólo en la literatura, sino en cualquier otro ámbito donde esté involucrada la figura del adolescente. Muestra de ello, es el cine, que de manera efectiva se fue apropiando de los motivos más importantes que configuran a la novela de formación, utilizando el lenguaje audiovisual como vehículo para capturar las ideas, preocupaciones y conflictos propios de una etapa donde, en la mayoría de los casos, se mantiene un enfrentamiento constante con un entorno impredecible.

¿Es posible hablar de un equivalente cinematográfico que haya trasladado íntegramente aquellos rasgos que configuran a la novela de

formación? Es decir, ¿existe un *filme de formación*? Aunque aún no se ha establecido un término en español que distinga específicamente a aquellas películas en las que el proceso de maduración de su protagonista sobresale por encima de otras temáticas, se pueden considerar como precedentes dos categorías fílmicas, debido a sus similitudes con la novela de formación: el *teen film*, y el *coming of age*. Para determinar el origen de ambas y explicar sus diferencias, es necesario partir de la época en la cual el concepto de adolescencia logró incorporarse al imaginario social y, en consecuencia, el cine comenzó a interesarse en el adolescente como intérprete de un periodo decisivo en la vida del hombre.

De acuerdo con el historiador Philippe Ariés y su estudio sobre las primeras representaciones de la infancia, no fue hasta el siglo XX que se le otorgó atención especial a la adolescencia. Antes de eso, la concepción de esta etapa era ambigua y difícil de delimitar, situación que dejaba un espacio en blanco entre el periodo que va de la infancia a la adultez; así, una vez que se superaba la vulnerabilidad de los

primeros años de vida, se consideraba que el hombre se convertía en una especie de adulto a pequeña escala.[1]

Uno de los aportes más significativos en el estudio de la adolescencia fue el de G. Stanley Hall, psicólogo estadounidense a quien se le considera fundador de la psicología del adolescente. En su estudio publicado en 1904, Hall recopila una serie de hallazgos sobre el tema, que van desde las implicaciones físicas, sexuales y psicopatológicas, hasta los patrones de conducta y la fuerte influencia de los medios en esta etapa, a la que solía referirse como un periodo de "tormenta y estrés"[2], posiblemente inspirado por el movimiento estético *Sturm und Drang*, que, cabe recordar, estuvo directamente ligado a la concepción filosófica de *Bildung* y por lo tanto a la novela de formación.

Tanto el trabajo de Hall, como la institucionalización de la adolescencia como una etapa presente en la mayoría de las sociedades occidentales, fueron producto de cambios sociales que se gestaron en ese siglo, entre ellos la extensión de la educación obligatoria y la legislación laboral sobre el trabajo infantil.[3]

---

[1] Lozano, Agustín. "Teoría de teorías sobre la adolescencia." *Última década*, 2014, 40, p. 13.

[2] Smith, Frances. *Rethinking the Hollywood Teen Movie: Gender, Genre and Identity*. Edinburgh University Press, Edimburgo, 2018. p. 2.

[3] Lozano, Agustín. *Op. cit.*, p. 14.

Por otro lado, autores como Thomas Hine, reflexionaron en torno a la adolescencia, no como un periodo natural y fijo del ser humano, sino producto de una construcción social originada en el siglo XX en Estados Unidos, que permitió a los adultos y a las instituciones homogeneizar las experiencias vitales de la juventud, primero en este país y luego en el resto de occidente.[4]

2.2 *TEEN FILM*: EL INICIO DE UN REBELDE SIN CAUSA

En su trabajo sobre la representación del adolescente estadounidense en el cine, Catherine Driscoll considera que la creciente atención hacia aspectos de la vida cotidiana en Estados Unidos, así como las diferentes teorías desarrolladas por las ciencias sociales en el siglo XX sobre la adolescencia, se vieron reflejadas en el cine de esta época y sirvieron para validar la imagen del adolescente como lo conocemos actualmente.[5] Driscoll explica además, que si bien las ideas sobre la adolescencia a las que hacían referencia las primeras películas

[4] *Idem*.

[5] Driscoll, Catherine. "Modernism, Cinema, Adolescence: Another History for Teen Film." *Screening the past*, 2011, 32, p. 5.

denominadas *teen film* (o películas para adolescentes) no eran exclusivamente estadounidenses. El establecimiento de Hollywood como la principal industria cinematográfica del mundo en ese momento, contribuyó significativamente para proyectar al *teen film* como un género propio de Estados Unidos: "Teen film emerged at a time when the cinema refined its products into a field distinguished by genres. These genres were structures for appealing to expectations, producing novelty, and repeating success".[6]

Sobre el origen de éste y su consolidación, la autora señala dos periodos importantes; la década de 1950, cuando comenzó a usarse la etiqueta *teen film*, en función del público a quien podía venderse la idea de adolescencia que intentaba plasmar. La segunda, en 1980, se centra en la consagración del mismo como una forma ya sujeta a una serie de paradigmas.[7]

Respecto a las condiciones que fueron necesarias para el surgimiento del *teen film*, Driscoll menciona la siguientes; la adolescencia representada como una crisis personal y social; la

[6] *Ibid.*, p. 16. "La película para adolescentes surgió en un momento en que el cine refinaba sus productos en un campo distinguido por géneros. Estos géneros fueron estructuras para apelar a las expectativas, producir novedad y repetir el éxito". (La traducción es mía).

[7] *Ibid.*, p. 2.

incorporación de esa idea en la regulación del cine, a partir de sistemas de censura y clasificación que garantizaran la protección de la juventud; la industrialización y difusión de salas de cine, lo que trajo consigo un aumento dramático del mercado juvenil en la década de 1950, y la traducción de la adolescencia moderna a instituciones para la representación, análisis y manejo de la misma.[8]

Igualmente, sostiene que el *teen film* se configuró a partir de ciertas convenciones narrativas: la juventud de los personajes centrales, un contenido generalmente centrado en la heterosexualidad juvenil, frecuentemente con un romance, relaciones intrincadas y conflictos entre pares o con una generación anterior, el manejo de la adolescencia por parte de instituciones como la familia o la escuela, una trama centrada en motivos como la iniciación sexual, la graduación escolar y el cambio de imagen.[9]

Uno de los primeros filmes en sobresalir dentro de este género y que contribuiría a reafirmar la relación entre adolescencia y delincuencia, fue *Rebelde sin causa* (1955), dirigida por Nicholas Ray y

[8] *Ibid.*, pp. 6- 7.
[9] *Ibid.*, p. 4.

protagonizada por James Dean, quien pronto se convirtió en un ídolo juvenil y símbolo de rebeldía y emancipación.

Si bien la delincuencia juvenil no era un tema ajeno para las producciones de Hollywood antes del estreno de este filme, su trama reflejó la transformación dramática de los valores sociales de los adolescentes, no necesariamente como consecuencia de la desigualdad económica y marginación de mismo, más bien como un fenómeno homogéneo, que no respetaba condición social y podía manifestarse incluso en aquellas familias que pertenecían al *status quo*.[10]

En relación con la estructura de la novela de formación contemporánea y el perfil de su protagonista, *Rebelde sin causa* comparte rasgos importantes; el personaje principal, Jim, es un adolescente que acaba de mudarse a una ciudad nueva, circunstancia que lo lleva al choque constante con sus padres y sus compañeros de escuela. Pertenece además a una familia tradicional de clase social alta, disfuncional al momento de establecer un diálogo con su hijo o entender sus necesidades, pero dispuesta a brindarle un soporte económico y moral en tanto lo requiera.

[10] Smith, Frances. *Op. cit.*, p. 9.

En el filme también se presenta un aislamiento impuesto por el propio protagonista; sin embargo, es importante señalar que la cinta hace un énfasis en el uso de la violencia como medio para sobrellevar la nula respuesta a las dudas existenciales y la soledad que abruman al protagonista.

Como se indicó anteriormente, una de las particularidades de la novela de formación contemporánea, es que pone en cuestión si la integración total del protagonista en la sociedad es su fin último, lo cual explicaría por qué se comenzó a reducir el tiempo que transcurría en novelas como *El guardián entre el centeno,* dejando aún más ambigüedad en su desenlace. Igualmente, la trama de *Rebelde sin causa* se desarrolla en el lapso de un día.

Por último, cabe resaltar el hecho de que ciertos personajes secundarios que acompañan al protagonista, suelen tener un final trágico. En la novela de formación tradicional, esto sirvió para reforzar la brecha que existía entre el destino del protagonista y el de aquellos que, por su marginalidad, están negados a la posibilidad de integrarse socialmente. En *Rebelde sin causa*, este personaje lo encarna "Plato", amigo de Jim, que, debido a la ausencia de sus padres y su presunta

homosexualidad, termina expiando las fallas del protagonista y sacrificándose por él.

La mayoría de las críticas en torno al *teen film* se concentran sobre todo en factores ligados a su origen y difusión; la industrialización del género y su exposición al público juvenil como un producto que comenzó a lucrar con una imagen poco realista, imprecisa y exclusivamente estadounidense del adolescente.[11]

Lo anterior bien puede apreciarse en *Rebelde sin causa* y en otras producciones como *American graffitti* (1962) , *Grease* (1978) o *St. Elmo's Fire* (1985), donde también se idealiza a un tipo específico de adolescente (casi siempre interpretado por un actor mucho mayor a la edad de su personaje) y se integran elementos en la trama que poco tienen que ver con las experiencias vitales de un joven promedio; una libertad desmedida, el fácil acceso a recursos como armas o vehículos, y sobre todo, la banalización de conflictos que desencadenan episodios adversos.

En conclusión, el *teen film*, concebido en los estudios de Hollywood con el fin de institucionalizar la idea de adolescencia y

[11] Driscoll, Catherine. *Teen Film: A critical introduction.* Bloomsbury Publishing, New York, 2011, pp. 4-5.

exponerla como parte de un problema social,[12] aunque comparte con la novela de formación la focalización del personaje adolescente, su trama no siempre tiene un lugar para las vivencias y ritos de pasaje que se inscriben en la cotidianidad, pero sí para la creación de íconos y la mistificación de un tipo de juventud que hiperboliza la tragedia y sólo puede ser experimentada por quienes pueden costearla.

2.3 *COMING OF AGE*

Debido a que el *teen film* no pudo desvincularse por completo de su origen estadounidense, ni de los paradigmas a los que está sujeta su representación de la adolescencia, para la crítica cinematográfica fue necesario implementar un término que refiriera a aquellos filmes fuera de los estándares impuestos por Hollywood, y contemplara un espectro más amplio de experiencias adolescentes. Así, surge el concepto de *coming of age* como categoría fílmica.

De acuerdo con el *Oxford English Dictionary*, el término *coming of age* refiere a "la edad u ocasión en que uno se convierte formalmente

[12] *Íbid*., p. 29.

en adulto";[13] sin embargo, también suele emplearse para denominar producciones literarias y cinematográficas que retratan la experiencia de la adolescencia, sin que sea necesario que sus protagonistas lleguen a convertirse en adultos, es decir, que cumplan con la mayoría de edad o que alcancen el pleno desarrollo o madurez.

Como ocurre con la palabra *Bildungsroman*, que surgió como un neologismo compuesto por las palabras en alemán *Bildung* (formación) y *Roman* (novela) para referir a ciertas novelas que compartían una serie de particularidades, el término *coming of age* fue incorporándose al léxico de la industria del cine y actualmente es empleado por la crítica para denominar una categoría fílmica.

> Although the phrase 'to come of age' and its variants may, admittedly, be used metaphorically to refer to a sense of evolutionary change in a person of any age or, even, in an organisation or a place, it is most commonly applied to the transition from childhood to adulthood and, as such, is an apt handle for films about this stage of life.[14]

[13] *Oxford English Dictionary*. Oxford University Press, Reino Unido, 2020, *s.v.* 'coming of age'. Disponible en lexico.com/definition/coming_of_age

[14] Maslin, Philippa. *Contemporary British Coming-of-Age Films (1979 to the Present).* Tesis de Doctorado, Londres, University of London, 2018, p. 55. "Aunque la frase coming of age y sus variantes pueden usarse metafóricamente para referirse a una sensación de cambio evolutivo en una persona de cualquier edad o, incluso, en una organización o un lugar, se aplica más comúnmente a la transición de la infancia a la edad adulta y, como tal, es un concepto útil para referir aquellas películas sobre esta etapa de la vida". (La traducción es mía).

Hablar de la novela de formación como precursora de las películas *coming of age*, es posible, debido a que, en ambas realizaciones, la trama se centra en personajes adolescentes que se encuentran en una transición hacia el ideal de madurez y de construcción de una identidad.

Philippa Maslin, en su estudio centrado en películas británicas contemporáneas con temática *coming of age*, establece un conjunto de características básicas presentes en este tipo de cintas, las cuales, señala, no son exclusivamente británicas y pueden manifestarse en producciones cinematográficas de diferentes nacionalidades.[15]

i. The pains and pleasures of puberty and emerging sexuality tend to loom large thematically and are often drawn as integral to adolescent identity formation.

ii. Generational conflict usually provides one of the main sources of dramatic tension, with parents and teachers normally cast as at odds with the protagonist(s) and their peers.

iii. Although adult figures are routinely positioned as obstructive, neglectful or, indeed, harmful forces, some of them, alternatively, resemble mentors who, in some cases, evolve in their own way too.

iv. There is invariably an emphasis upon discovery and experimentation, which is allied to a sense of augmented autonomy.

[15] Maslin, Philippa. *Op. cit.,* p. 66.

v. Spatial dislocation – sometimes framed within the context of a (summer) holiday or a road-trip – is frequently shown to be intrinsic to growth, with the parochialism and slow pace of small-town life and, in particular, suburbia, customarily contrasted with either the diversity and vitality of city life, or a sense of release in open and unstructured spaces in the countryside.

vi. Voiceover is sometimes used to reveal a protagonist's reflection upon the changes that they are going through, with the device more likely to feature in an adaptation of a novel, and most films opting for an opening and closing, as opposed to continual, commentary.

vii. The drama is typically punctuated by pivotal points in its protagonist's/protagonists' progress, driving forward the character development that lays at the heart of the coming-of-age narrative, as it does the *Bildungsroman*.[16]

---

[16] *Ibid*., pp. 66-67. "i. Las vicisitudes y los placeres de la pubertad y la sexualidad emergente tienden a aparecer temáticamente y a menudo se dibujan como parte integral de la formación de identidad adolescente.

ii. El conflicto generacional por lo general proporciona una de las principales fuentes de tensión dramática, con padres y maestros normalmente enfrentados con los protagonistas.

iii. Aunque las figuras adultas se posicionan rutinariamente como fuerzas obstructivas, negligentes o, de hecho, dañinas, algunas de ellas, alternativamente, se asemejan a mentores que, en algunos casos, también evolucionan a su manera.

iv. Siempre hay un énfasis en el descubrimiento y la experimentación, que se asocia con un sentido de autonomía aumentada.

v.El cambio de espacios, a veces enmarcado en el contexto de unas vacaciones o un viaje por carretera, con frecuencia se muestra intrínseco al crecimiento. Del mismo modo opera el contraste entre la vida en un pueblo pequeño o suburbio y la vitalidad de la ciudad, o bien en la sensación de liberación en espacios abiertos y no estructurados.

vi.La *voz en off* se usa algunas veces para revelar la reflexión del protagonista sobre los cambios que está experimentando. Este recurso es frecuente en adaptaciones

Respecto a la hibridación genérica, Maslin señala las diferentes posibilidades en las que este tipo de cintas pueden presentarse; un *coming of age*, puede ser, al mismo tiempo, una comedia, una autobiografía, un drama, una distopía, etc. La designación no requiere, pues, el rechazo de todas las demás clasificaciones debido a que "una película como cualquier texto, expresión o instancia de representación puede participar en varios géneros a la vez".[17]

A pesar de la diversidad temática y estilística que los filmes pueden llegar a tener, la autora sugiere el empleo de la etiqueta *coming of age* para denotar un género, en lugar de un movimiento, tradición o tendencia, siempre y cuando exista una línea de continuidad en la aparición de los motivos, tipos de personajes y mecanismos de trama antes mencionados: todos ellos, aspectos que constituyen un marco genérico.

Un recorrido por las películas *coming of age* más relevantes de las últimas décadas, hace visible los cambios en la representación de la

---

literarias. Se opta por un comentario al inicio y al final de la película en lugar de una reflexión continua.

vii. El drama suele estar marcado por puntos fundamentales en el progreso de su protagonista, impulsando el desarrollo del personaje que se encuentra en el corazón de la narración coming of age, como lo hace el *Bildungsroman*." (La traducción es mía).

[17] *Ibid.,* p. 55.

adolescencia, las diferentes formas en las que se ha abordado de acuerdo a la época en que fue filmada, así como su expansión en producciones cinematográficas más allá de Hollywood.

Uno de los primeros filmes de habla no inglesa en ser inscrito en esta categoría, es la ópera prima del director François Truffaut, *Les quatre cents coups* (1959) traducida al español como *Los 400 golpes.* La cinta retrata la vida de Antoine Doinel, un adolescente que, en pocos días, experimenta la fractura de su relación con sus padres y su expulsión de la escuela, ambas retratadas como instituciones que violentan o son indiferentes a las necesidades del protagonista. En relación con el género *coming of age*, explora motivos como el detrimento del personaje central conforme se va enfrentando a figuras de autoridad que vulneran su individualidad, así como un desenlace que muestra su destino incierto.

La cinta de Truffaut abrió paso a una nueva forma de hacer cine. A diferencia de las grandes producciones de Hollywood, prescindió de los sets de estudio, se realizó con poco presupuesto y a menudo utilizó material autobiográfico para conformar sus tramas; de esa manera surge

el cine de autor en Europa y el movimiento conocido como *Nueva Ola Francesa*. [18]

La influencia de *Los 400 golpes* en la realización de películas *coming of age* que le sucedieron, se vio reflejada sobre todo en la configuración de tramas más personales, narradas en primera persona y provenientes de guiones originales, o bien de adaptaciones literarias que servían como vehículo de proyección personal por parte del cineasta.[19]

Los directores de la *Nueva Ola* exploraron técnicas que mostraron el espacio personal de un personaje de forma más íntima, como el uso de tomas en primer plano. Este estilo pronto marcó tendencia fuera de Europa y comenzó a hacerse presente en producciones estadounidenses *coming of age* como *El graduado* (1967) de Mike Nichols.[20]

En esta última cinta, la figura del adolescente que prevaleció en el cine estadounidense durante casi una década, se reinterpreta y deja de lado la imagen de rebeldía como sinónimo de violencia presentada en *Rebelde sin causa*. En *El graduado,* en cambio, se muestra una faceta de

[18] Fox, Alistair. *Coming-of-Age Cinema in New Zealand: Genre, Gender and Adaptation in a National Cinema*. Edinburgh University Press, Edimburgo, 2018, p. 7.
[19] *Ibid*., p. 8.
[20] *Ibid*., p. 9.

la adolescencia más cercana a la adultez, de manera que se concentra en motivos como la búsqueda de la emancipación del protagonista, su iniciación sexual, e interrogantes sobre sus verdaderas motivaciones vitales, la cuales están lejos de ser respondidas en el desenlace.

Durante las siguientes tres décadas, tanto el cine europeo como el estadounidense mantuvieron sin muchos cambios el perfil del protagonista en películas *coming of age.* Títulos como *Mes petites amoureuses* (1974), *The chocolate war* (1988). *Rushmore* (1998**)** y *Ratcatcher* (1999) tienen en común el anclaje de sus historias en un único personaje masculino, que a partir de diversas situaciones, y producto de una insatisfacción con su entorno, un aislamiento autoimpuesto, o un conflicto con las instituciones a las que se encuentra sometido, transita, no hacia una completa madurez, ni a un conocimiento total de sí mismo, pero sí a una etapa distinta a la que se encontraba al principio, donde el desencanto hacia la vida adulta, y la pérdida gradual de sus recuerdos infantiles, son elementos invariables en el desenlace.

A partir de la década del 2000 hasta la actualidad, un protagonista femenino comenzó a tener una mayor representación en las películas *coming of age*, generalmente, adaptadas de fuentes literarias, como *Persépolis* (2007), *An Education* (2009) y *How I live now* (2013), o

bien, escritas y dirigidas por mujeres: *Juno* (2007), *Fish tank* (2009), *Pariah* (2011) y *Lady Bird* (2017). Si bien estas cintas mantienen los preceptos del género cinematográfico, las diferencias respecto al personaje masculino, radican principalmente en el tipo de experiencias o ritos de pasaje que las protagonistas deben superar, comúnmente ligados con las dificultades al ejercer ciertos roles de género impuestos por la sociedad.

Sobre la representación del adolescente en producciones cinematográficas de habla no inglesa, o bien, realizadas fuera Europa, destaca el hecho de que sus tramas comúnmente se encuentran atravesadas por temas raciales, étnicos, de migración, o por el contexto nacional y local que vive el protagonista; situaciones que condicionan en gran medida su paso por la adolescencia. Un ejemplo de esto puede observarse en el cine latinoamericano y el tratamiento que suele darle a la imagen de la juventud. Ernesto Babino señala algunos rasgos que caracterizaron en un principio a estas películas:

> O se les asignaba un lugar marginal en sus tramas o, cuando les confería mayor centralidad, los mostraba bajo el prisma del estereotipo, como emblemas de insensatez y presas del vicio, martirizados por la tiranía de un adulto o víctimas de un sistema social que los marginaba.[21].

[21] Babino, Ernesto. "La adolescencia en el cine latinoamericano". *Cinémas d'Amérique latine,* 2015, 23, p. 5.

Babino enlista una serie de títulos cinematográficos cuya trama refleja lo anterior: *La vendedora de rosas* (1998), *Cidade de Deus* (2002), *Sin nombre* (2009) y *La jaula de oro* (2013).[22]

Considerar estas cintas en las que se visibiliza la crudeza de la realidad adolescente en diferentes espacios de Latinoamérica, como parte de la categoría *coming of age*, o como reminiscencias de la novela de formación, resulta un tanto problemático, debido a que las dificultades que sufren los protagonistas durante su proceso de maduración son especialmente graves y desestiman las posibilidades de llevar a cabo de manera efectiva el mismo; además, los finales de estas películas suelen obviar un futuro poco prometedor para los mismos.

Si bien es cierto que gran parte de las temáticas recurrentes en la novela de formación se encuentran presentes en cintas *coming of age*, no existen paralelismos absolutos entre ambas. La hibridación del género y la diversidad temática que pueden llegar a tener estas películas, permite que producciones de un espectro muy variado sea clasificado bajo esta etiqueta, incluyendo aquellas que omiten o contradicen rasgos centrales de la novela de formación. Por esa razón, para que una película pueda

[22] *Ibid*., p. 14.

considerarse como referente de la novela de formación, necesariamente debe incluir en su trama lo principios fundamentales que la conforman.

En primer lugar, es necesario que la historia esté focalizada en un solo personaje. Como ocurre con esta clase de novelas, el principio poético del filme debe ser la historia de los años formativos del protagonista**,** es decir, de su adolescencia; por lo tanto, el desarrollo de los conflictos internos y externos de éste deben ser narrados desde su propia perspectiva. El uso de la voz en off es un medio al que recurren algunas cintas para expresar el mundo interior del protagonista, pero esta condición simplemente puede verse cumplida en la medida que el resto de los personajes y escenarios se ciñan en torno a él.

La presencia de experiencias y ritos de pasaje que involucren un extrañamiento con su infancia, un aislamiento o sentimiento de alienación que le lleve a interrogar su propio papel en la sociedad, así como la confrontación constante con aspectos de su entorno, es fundamental en este tipo de filmes, dado que cualquier elemento externo tiene el potencial de actuar frente a su proceso de formación.

La última condición, tiene que ver con el desenlace. Como se mencionó anteriormente, el final estos filmes es abierto, debido a que la etapa por la que transita el protagonista no define por completo su

identidad, ni su objetivo es mostrar un proceso formativo acabado. Aun así, suele darse una resolución entre el personaje con algún aspecto de orden social que no lograba conciliar al inicio. La integración parcial de éste con su entorno, se puede interpretar como una forma de diferenciarse de aquellas películas en las que las vivencias experimentadas por el protagonista, parecen alejarlo de esa posible inserción en la sociedad.

Para explicar con más detalle la forma en la que estos elementos están presentes en el cine, en el siguiente capítulo se toma como objeto de estudio la película *Submarine* (2009), por considerarla un modelo ejemplar de la representación de la adolescencia, pero también por ser una cinta que, desde su realización, fue consciente de los antedentes de las películas *coming of age*, tuvo un sustento literario y empleó el estilo que caracterizó a uno de los primeros referentes del género, logrando así consolidarse como una obra atemporal que apela al autoconocimiento de su protagonista por encima de otros tópicos.

SUBMARINE

3.1 ACERCA DEL FILME

Submarine (2010) es una película anglo-estadounidense, dirigida por Richard Ayoade, y basada en la novela homónima del autor británico Joe Dunthorne. Fue filmada en su totalidad en Gales, Reino Unido[1]. Su primera aparición la hizo en el Festival Internacional de Cine de Toronto durante su edición 35°, posteriormente fue proyectada en otros recintos como el Festival de Cine Sundance y el Festival Internacional de Cine de Berlín un año después de su estreno. De igual forma, estuvo nominada a los premios BAFTA en 2012, en la categoría a mejor debut de un escritor, director o productor británico.

De acuerdo con la base de datos en línea IMDb, la cinta tuvo una

[1] Jones, Emma. "Richard Ayoade Takes the Helm for *Submarine*". *BBC News*. 15 de marzo 2011. Web. 2020. Disponible en www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-12730794

aceptación del 7.3/10[2], así como una serie de críticas positivas por parte de revistas internacionales como *Variety*: "As long as there are voices as original and inspired as Richard Ayoade's, those who've long since outgrown the target aud will still find reason to appreciate such tales of youthful awkwardness, ostracism and anxiety"[3] y *Los Angeles Times:* "*Submarine* is not exactly the first film willing to explore the coming of age of a teenage boy. But by grafting delightful cinematic wit and style and a fondness for the energy of the French New Wave.[4]

Cabe mencionar que se trata de la ópera prima de Ayoade, quien inició su carrera como actor y posteriormente comenzó a dirigir sus propios largometrajes.

Sobre la temporalidad del filme, el director aclaró en una entrevista

---

[2] De acuerdo a la calificación que otorgan los usuarios de IMDb en una escala de 0/10. Disponible en: imdb.com/title/tt1440292/ratings?ref_=tt_ov_rt

[3] Debruge, Peter. "*Submarine*" *Variety*. 2010. Disponible en: variety.com/2010/film/markets-festivals/submarine-1117943569/ "Siempre que haya voces tan originales e inspiradas como las de Richard Ayoade, aquellos que ya han superado la adolescencia todavía encontrarán razones para apreciar historias de incomodidad juvenil, ostracismo y ansiedad", (La traducción es mía).

[4] Turan, Kenneth. "Movie Review*: Submarine*". *Los Angeles Times.* 2011. Disponible en: latimes.com/entertainment/la-xpm-2011-jun-03-la-et-submarine-20110603-story.html "*Submarine* no es la primera película dispuesta a explorar la llegada a la madurez de un adolescente, pero al injertar un ingenio y un estilo cinematográfico exquisito inspirado en la energía de la Nueva Ola Francesa, Ayoade nos hace sentir como si nunca antes se hubiera contado". (La traducción es mía).

que no pretendía establecerla en ninguna época específica[5]. Si bien es posible ubicarla a finales de la década de 1980, debido a las referencias culturales y tecnológicas que se van mostrando, como el uso de máquinas de escribir, cintas de VHS o cámaras instantáneas, también es cierto que carece de otros detalles, como la adaptación del vestuario o música acorde con la época. Ayoade señaló que la atemporalidad de la cinta le permitió prescindir de ciertas necesidades sociales actuales, como el uso de dispositivos móviles e internet. Del mismo modo, la elección de música actual, la cual fue compuesta exclusivamente para el filme por el cantante británico Alex Turner, se hizo con la finalidad de que el público no escuchara una canción que ya asociaban con un recuerdo o con otra película.[6]

Sobre el marco genérico de *Submarine,* el director señaló en otra entrevista su interés por adaptar al cine la obra de Dunthorne. La idea de una película *coming of age* que fuese británica parecía compleja para Ayoade, debido a que, desde su punto de vista, el género proliferaba de manera natural en Estados Unidos, a diferencia de Reino Unido, donde aquellas películas que ponían interés a los adolescentes se situaban en la

[5] Jones, Emma. *Op. cit.*
[6] Jones, Emma. *Op. cit.*

década de 1970.[7]

También reconoció que su principal inspiración para la realización técnica y estética de la cinta fue el *French New Wave,* también conocido como *Nouvelle Vague* o *Nueva Ola Francesa*. Aunque no fue un movimiento establecido formalmente, la crítica utilizó el término para referirse así a un grupo de cineastas que entre 1958 y hasta la década de 1960, transformaron la manera de concebir el cine en Francia y tuvieron un gran impacto en los creadores de todo el mundo.[8] Entre los directores de la *Nueva Ola* se encuentra Jean Luc Godard, Françoise Truffaut, y Agnes Vardá. A menudo, se suele hablar de esta generación como un fenómeno "juvenil" debido a que uno de los sucesos que consolidó su éxito fue el triunfo en el festival de *Cannes* 1958 de la cinta *Los 400 golpes*, obra debut del director Truffaut, de entonces 27 años.[9]

Algunos rasgos de la estética de la *Nueva Ola* son las narraciones discontinuas, la oposición a los sets de estudio, pero una inclinación hacia locaciones abiertas con luz natural, una marcada tendencia a la improvisación (incluso si esto implicaba alargar la trama), el uso de

[7] Ayoade, Richard. "Director Richard Ayoade discusses Submarine". Film4. 4 de abril 2011. Web. YouTube. 2020.

[8] *Cfr.* Chris, Darke. "The French New Wave". *An Introduction to Film Studies.* Ed. Jill Nelmes. Inglaterra, Routledge, 2003, p. 422.

[9] *Idem*.

cámaras de mano y equipo portátil para seguir a los personajes o desplazarse con mayor facilidad; y finalmente, desenlaces generalmente abiertos.[10]

Desde la aparición de los créditos y el título en *Submarine*, podemos ver una tipografía común en filmes de la *Nueva Ola*: letras grandes, fragmentadas en sílabas, en un plano medio y ocupando toda la imagen.

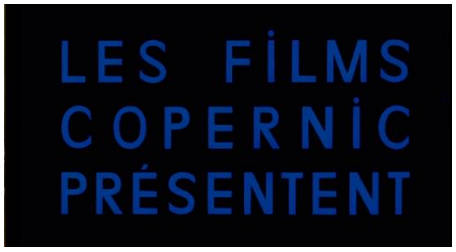

Fig. 1 Jean Luc Godard, *Week End*, 1987, 0'02"

Fig. 2 Richard Ayoade, *Submarine,* 2010, 1'29"

Fig. 3 Jean Luc Godard, *Week End*, 1987, 0'02

Fig. 4 Richard Ayoade, *Submarine,* 2010, *1'29"*

[10] Bordwell, David y Thompson, Kristin. Film Art: An Introduction. Nueva York, editorial Alfred A. Knopf, 1986, pp. 374-375.

Otro aspecto que puede considerarse como posible influencia de la Nueva Ola es el uso de espacios abiertos. La mayoría de las tomas en *Submarine* fueron filmadas en locaciones junto al mar, alrededor de Swansea, Gales, lo que permitió que el entorno fuera más realista.

En conjunto, todos estos elementos, además de enmarcar la estética que prevalece en el filme, aportan de manera significativa a la narración de la historia; la posibilidad de ver a través de los ojos del protagonista por medio del empleo de la cámara de mano, como si se tratase de un documental, la autorreflexividad del mismo, a partir del uso de *voz en of*; todas operan también como estrategias para acentuar los momentos de transformación del personaje y son útiles para explorar algunas de los mecanismos que a menudo forman parte de las representaciones cinematográficas con temática *coming of age*.

3.2 OLIVER TATE: EL ADOLESCENTE COMO PROTAGONISTA

Una habitación azul situada en lo que parece ser un desván. Una cama con sábanas del mismo tono. Estantes llenos de libros, paredes repletas de fotos, recortes de revistas y carteles de películas. Un escritorio, igualmente

saturado de elementos, con una máquina de escribir en el centro.

El paneo en la primera escena de *Submarine*, el cual se intercala con los créditos, explora la privacidad de todo el espacio, desde la puerta y hasta el otro extremo donde se detiene para mostrar a quien lo habita; un adolescente, sentado en el piso y en actitud contemplativa frente a la ventana. Inmediatamente, una voz en *off*, enuncia lo siguiente: "La mayoría de las personas se piensan a sí mismos como individuos, que no hay nadie en el planeta como ellos. Este pensamiento los motiva a salir de la cama, comer y andar por ahí como si nada estuviera mal. Mi nombre es Oliver Tate".[11]

Luego, una serie de cortes de cámara a su rostro, hasta llegar a un primer plano, en donde mira a la cámara fijamente. Para complementar esta secuencia de apertura, una serie de tomas de paisajes que representan la quietud de la vida en una ciudad costera, en la cual tendrá lugar toda la narración.

Fig.1 Richard Ayoade, *Submarine*, 2010, 1'04"

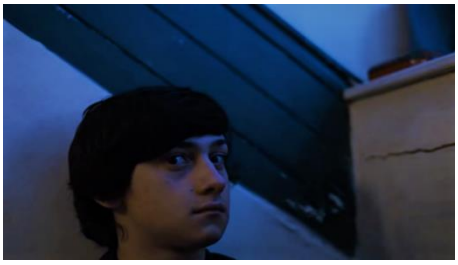

Fig. 2 Richard Ayoade, *Submarine*, 2010, 1'06"

[11] Richard Ayoade, *Submarine*, 2010, 0' 50"

Fig. 3 Richard Ayoade, *Submarine*, 2010, 0'09"

Fig. 4 Richard Ayoade, *Submarine*, 2010, 1'34"

La aparición inicial de Oliver, protagonista y narrador absoluto del filme, es una declaración de su condición como adolescente; consciente de sí mismo y de su individualidad respecto a los otros; esa mayoría a la cual se refiere y pone distancia. De forma irónica, su consigna no se mantiene alejada de la idea de soledad que llevan consigo la mayoría de los protagonistas de novelas de formación comentadas anteriormente.

Como señala Sumalla, la auto marginación del protagonista se origina a partir de "la conciencia de hallarse no sólo en un punto dispar con respecto al mundo adulto, sino también de ser distintos de algún modo al grupo de adolescentes del que se supone que deberían formar parte".[12]

[12] Sumalla, Aránzazu. *Op. cit.,* p. 6.

La escena siguiente, enmarcada bajo el título de "Prólogo", sirve para reafirmar esta situación; En un salón de clases de secundaria, un profesor camina de lado a lado mientras formula una lista de preguntas a sus alumnos; "¿Qué clase de joven soy? ¿A qué me refiero con autodescubrimiento? Descubrimiento de uno mismo ¿Quién soy?";[13] Al fondo, Oliver se encuentra inmerso en sus propios pensamientos. Su *voz en off*, da cuenta de los mismos: "La única manera que encuentro de sobrevivir es imaginándome en una realidad totalmente desconectada. A menudo imagino cómo reaccionaría la gente ante mi muerte"[14] Lo que da paso a una secuencia donde la fantasía de Oliver se materializa; las reacciones de sus compañeros y sus padres en el escenario de su muerte.

[13] Richard Ayoade, *Submarine,* 2010, 1' 56"
[14] *Ibid*., 2' 25"

Fig. 1 Richard Ayoade, *Submarine*, 2010, *02'24"*

Fig. 2 Richard Ayoade, *Submarine*, 2010, *02'49"*

Una situación similar, en la cual el protagonista vislumbra su propio funeral, está presente en *El guardián entre el centeno;* sin embargo, mientras el personaje de la novela tiene un marcado rechazo hacia los rituales funerarios y le angustia la idea de ser enterrado,[15] Oliver idealiza la manera en la que su pérdida afectaría a sus conocidos, así como los homenajes y la atención que esto conllevaría.

Sumalla señala un punto importante respecto a la enajenación del protagonista de la novela de formación con su propia imagen:

> La soledad no puede separarse, en muchos casos, de una cierta arrogancia que es, también, característica del incipiente adulto. Una arrogancia que también podemos definir como egocentrismo y que quizás, literariamente hablando, tiene su mejor reflejo en la forma narrativa que adopta prácticamente en el cien por cien de los casos la

[15] Salinger, David. *Op. cit.,* p. 101.

novela adolescente: la narración desde el yo.[16]

Fig. 1 Richard Ayoade, *Submarine,* 2010, 08'00"

Fig. 2 Richard Ayoade, *Submarine,* 2010, 12'11"

En *Submarine*, esta perspectiva única trasciende hasta el punto de hacer a Oliver reflexionar acerca de la posibilidad de ser un personaje dentro de un filme: "A veces desearía que hubiera un equipo de producción siguiendo cada movimiento. Imagino la cámara levantándose mientras camino. Pero a menos que las cosas mejoren, mi película biográfica sólo tendrá presupuesto para un zoom out".[17] La autorreflexividad, más que introducir un tema metaficcional, evoca la condición autobiográfica propia también de la novela de formación.

> El autor de una autobiografía da a su imagen un tipo de relieve en relación con su entorno, una existencia independiente; se contempla en

[16] Sumalla, Aránzazu. *Op. cit.,* p. 9.
[17] Richard Ayoade, *Submarine,* 2010, *12'* 52".

> su ser y le place ser contemplado, se constituye en testigo de sí mismo; y toma a los demás como testigos de lo que su presencia tiene de irreemplazable.[18]

Así, la búsqueda inicial de Oliver se concentrará en aquello que lo distinga de los demás; al igual que en una autobiografía, este ejercicio hace constar los rasgos más notables de su vida, y a partir de estos, el biógrafo comienza a construir su narración. Durante esa exploración, Oliver reflexiona: "No sé muy bien qué soy todavía. Intenté fumar una pipa, lanzar monedas, escuchar exclusivamente a cantantes franceses. Otras veces voy a la playa y me quedo mirando al mar… Incluso tuve una fase breve de sombrero, pero nada duró".[19]

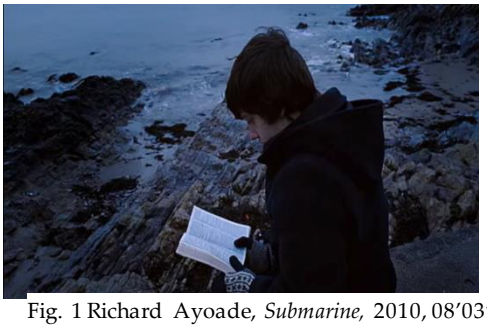

Fig. 1 Richard Ayoade, *Submarine,* 2010, 08'03"

Fig. 2 Richard Ayoade, *Submarine,* 2010, 12'03"

[18] Gusdorf, Georges. "Condiciones y límites de la autobiografía". *Suplemento Anthropos,* 1991, 29, p. 2.

[19] Richard Ayoade, *Submarine*, 2010, 11' 57"

De acuerdo con la teoría del desarrollo de identidad de Erick Erickson, los diferentes experimentos que el personaje lleva a cabo, están íntimamente relacionados con el concepto de moratoria psicosocial, "a psychosocial stage between childhood and adulthood".[20]}

> Moratorium is a status involving exploration but not commitment. In its original meaning, the term indicates a delay, such as a suspension of an ongoing or planned activity, and Erikson used the term to refer to a pause usually given to adolescents in our time and culture before they have to take on the responsibilities of adulthood.[21]

Oliver no puede acceder a una respuesta sobre quién es basándose únicamente en su individualidad, debido a que la totalidad, como señala Miguel Salmerón, "debe desarrollarse en un itinerario vital y solo tiene entidad y sentido en ese desarrollo, en esa exteriorización"[22] dicho de otro modo, la búsqueda de su identidad sólo cobra sentido a partir de la realización de otras áreas que están íntimamente ligadas con la

[20] Erikson, Erick. *Childhood and society.* Paladin Grafton Books, Londres, 1973, p. 236. "Una etapa psicosocial entre la infancia y la edad adulta".

[21] Iversen, Anniken. *Op. cit.,* p. 76. "La moratoria es un estado que involucra exploración, pero no compromiso. En su concepción original, el término indica el retraso o suspensión de una actividad en curso o planificada, y Erickson lo empleó para referir a la pausa usualmente dada los adolescentes de la época y cultura occidental actual, antes de que tengan que asumir responsabilidades de la vida adulta". (La traducción es mía).

[22] Salmerón, Miguel. *Loc. cit.* p. 121.

socialización; las relaciones interpersonales que establezca y los ritos de iniciación que estas conllevan.

3.3 RUPTURAS Y RITOS DE PASAJE

Rodríguez Fontanela define la palabra rito como "la expresión social de una vivencia individual que todos los hombres virtualmente experimentan".[23] Por otro lado, una iniciación, refiere a "una fase de trasformación crítica, decisiva y recurrente en la vida del hombre de todos los tiempos".[24]

En su origen, los ritos que involucraban la transición a la vida adulta, (a los cuales Fontanela se refiere como ritos de pubertad o iniciación) seguían un esquema tradicional que comenzaba con la segregación del iniciado de su comunidad y de la custodia materna, para luego ser sometido a un conjunto de pruebas que representaban el deceso de su etapa infantil y tenían presentes elementos como la oscuridad y la concavidad; dos símbolos de regresión a un estado embrionario. La

[23] Fontanela, Ma. Ángeles. *Op. cit.,* p. 89.
[24] *Ibid*., p. 63.

culminación de estas pruebas, daban como resultado la regeneración del individuo; el renacer de un nuevo yo que finalmente podía integrarse a la comunidad y ejercer tareas propias de un adulto.[25]

¿Qué tipo de ritos iniciáticos emprende el protagonista de *Submarine*, en la búsqueda de su propia formación? En un contexto donde muchas de las prácticas empleadas en otras culturas como ritos de iniciación están desacralizadas o resultan obsoletas debido a su naturaleza rigurosa que compromete la integridad física y psicológica de quien las realiza (como ejemplo, Fontanela señala la circuncisión, la extracción de piezas dentales o la práctica de ayunos); corresponden a cualquier experiencia que conduzca al adolescente dentro del mundo adulto y lo separe de su infancia.

En la película, los puntos clave que marcan el alejamiento de Oliver de su etapa infantil, ocurren mientras intenta conciliar dos situaciones que provocan un desajuste en su vida; por un lado, la relación afectiva que entabla con Jordana Bevan, su compañera de clase y por el otro, la decadencia del matrimonio de sus padres.

Comúnmente, el descubrimiento de la sexualidad es visto como un evento decisivo en la adolescencia.

---

[25]*Ibid*., p. 62.

Becoming sexual means becoming an adult; the integration of one's sexuality into one's emerging sense of adult identity means leaving the knowns of childhood behind and risking an unknown future in expressing one's gendered self. This may prove a monumental task for some mid- to late adolescents.[26]

Fig. 1 Richard Ayoade, *Submarine,* 2010, 15'35"

Fig. 2 Richard Ayoade, *Submarine,* 2010, 40'49"

Fig. 3 Richard Ayoade, *Submarine,* 2010, 21'06"

Fig. 4 Richard Ayoade, *Submarine,* 2010, 33'05"

[26] Kroger, Jane. *Identity Development: Adolescence through Adulthood*. California, Sage Publications, 2007. *Apud.* Iversen, Anniken. *Op. cit.,* p. 239. "Volverse sexual significa convertirse en un adulto; la integración de la sexualidad en el sentido emergente de identidad adulta significa dejar atrás los conocimientos de la infancia y arriesgarse a un futuro desconocido para expresar nuestro propio género". (La traducción es mía).

Jordana no sólo representa en la historia de Oliver la iniciación de su vida sexual, sino el deseo de tener un igual; un cómplice adolescente que lo acompañe en su camino hacia vida adulta. Antes de decidir si Jordana puede tomar ese papel, el protagonista hace un escrutinio a su persona: "Nunca habla sobre sí misma. Podría ser cualquier cosa. Es moderadamente impopular, lo que hace un romance más probable entre nosotros También es una chica, Ser visto con ella incrementaría mi reputación, la cual es grande, pero podría ser más grande".[27] Al mismo tiempo, intenta adaptarse a los comportamientos e intereses de ese posible igual, incluso si van en contra de su propia ética. Por eso, cuando observa a Jordana siendo partícipe en un acto de acoso hacia otra compañera, decide dejar a un lado sus principios y unírsele. Aunque más tarde parece arrepentirse, está seguro de haber tomado la decisión correcta de acuerdo a sus intereses: "Esto fue un recuerdo vívido de la juventud que voy a apreciar cuando sea viejo y frágil. Estábamos trabajando en equipo, desafiando la supuesta mutua burguesía de los que era aceptable"[28].

Luego de otras de pruebas finales, en las que el protagonista se involucra en una pelea para defender el honor de jordana, su relación

[27] Richard Ayoade, *Submarine*, 2010 05' 22"
[28] Richard Ayoade, *Submarine*, 2010, 6' 32"

finalmente se concreta mientras afirma: "ahora somos como uno"[29].

Con frecuencia, Oliver expresa su deseo por guardar las experiencias que va acumulando con Jordana: "Ya he convertido estos momentos en imágenes de súper 8 en la memoria"[30], menciona, al mismo tiempo que se imagina a sí mismo filmando una película casera, en la que se intercalan escenas de ambos en la playa. Evocar su presente, puede interpretarse como una manera de imitar la nostalgia que caracteriza una autobiografía:

> La recapitulación de lo vivido pretende valer por lo vivido en sí, y, sin embargo, no revela más que una figura imaginada, lejana ya y sin duda incompleta, desnaturalizada además por el hecho de que el hombre que recuerda su pasado hace tiempo que ha dejado de ser el que era en el pasado.[31]

Fig. 1 Richard Ayoade, *Submarine,* 2010, 26'12"

Fig. 2 Richard Ayoade, *Submarine,* 2010, 26'27"

[29] *Ibid*.,19' 35"
[30] *Ibid*., 26' 07"
[31] Gusdorf, Georges. *Op. cit.,* p. 9.

Otro rasgo de la novela de formación, que también parte del esquema del rito iniciático, es la posición diferencial que toma el protagonista con respecto al modelo adulto, siempre disfuncional debido a que, o se muestra insuficiente o su presencia resulta invasiva. En *Submarine*, es Oliver quien intenta mantener bajo control la vida de sus padres, a partir de lo que él llama "inspecciones rutinarias" a la habitación de éstos, buscando indicios de una separación.

Durante una de sus pesquisas, Oliver descubre que su padre padece de un cuadro depresivo a raíz de su reciente despido. La condición del padre, sumado a la llegada de un nuevo vecino, Graham Purvis, antigua pareja de su madre, conduce a Oliver a un estado constante de alerta, mientras comienza a seguir los pasos de su madre para descubrir una posible infidelidad.

Fig. 1 Richard Ayoade, *Submarine,* 2010, 08'31"

Fig. 2 Richard Ayoade, *Submarine,* 2010, 61'28"

> Nadie sabe realmente lo que alguien siente o piensa. ¿Qué hay dentro de mamá? ¿Qué hay dentro de papá? ¿Qué hay dentro de Jordana? Estamos todos viajando bajo el radar, sin ser detectados y nadie puede hacer nada.[32]

En este monólogo, Oliver plantea una analogía entre el ultrasonido, una vibración sonora que puede ser audible por ciertos animales, pero es imperceptible para los seres humanos, con su incapacidad de comprender a profundidad las verdaderas motivaciones de quienes lo rodean y de solucionar la crisis que va separando a su familia.

Fig. 1 Richard Ayoade, *Submarine,* 2010, 35'52"

Fig. 2 Richard Ayoade, *Submarine,* 2010, 35'55"

[32] Richard Ayoade, *Submarine*, 2010, 35' 50"

Fig. 3 Richard Ayoade, *Submarine,* 2010, 35'58"

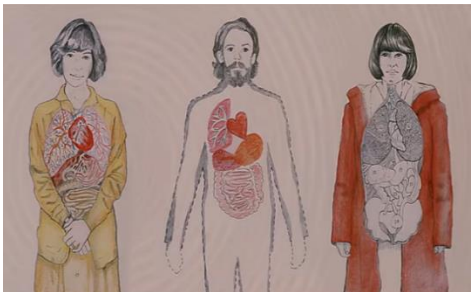

Fig. 4 Richard Ayoade, *Submarine,* 2010, 36'01"

Sumalla señala la soledad y la alienación como rasgos intrínsecos del héroe adolescente.[33] Por esto mismo, cuando Oliver plantea la posibilidad de compartir con Jordana la situación que vive con padres en busca de apoyo, decide dar un paso atrás, debido a que antes, ella le confiesa que su madre tiene cáncer y está en riesgo de morir. Al hacer un balance entre el nivel de gravedad de los problemas de Jordana y los suyos y sentirse incapaz de lidiar con crisis ajenas, la única solución que Oliver encuentra es poner distancia: "Tendría qué recorrer el camino en secreto, sin ayuda, como un renegado: un samurái solitario."[34]

Sobre la inevitable ruptura con el compañero al que inicialmente se le había atribuido un vínculo inquebrantable, Sumalla también agrega:

[33] Sumalla, Aránzazu. *Op.cit.* p. 6.
[34] Richard Ayoade, *Submarine*, 2010, 51' 32"

> En los pocos casos en los que ese paso se consigue compartir con *el otro*, ese otro parece condenado a quedarse en el camino. Es decir, el compañero adolescente parece no tener cabida en el mundo adulto al que hay que llegar y forzosamente, se pierde en el paso.[35]

Aunque la mayoría de las experiencias vistas como ritos de pubertad dejaron de involucrar una mutilación o una prueba física, continúan siendo traumáticas e implican una pérdida. En la tercera parte del filme, titulada "La confrontación", Oliver es incapaz de "salvar" el matrimonio de sus padres y poner esta tarea por encima de sus otras relaciones, sin que exista una consecuencia que marque un punto de inflexión en su vida. Esta resistencia, surge precisamente de la añoranza a una etapa infantil, donde la estabilidad del núcleo familiar aseguraba la suya, por tanto, cuáquer alteración o inversión de este aspecto, se convierte en una amenaza que afectaría su destino y terminaría marginándolo.

La obstinación a que su vida familiar permanezca inmutable se justifica en el siguiente monólogo: "No quiero ser de un hogar roto como Chip, vistiendo camisas chándal en lugar de abrigos, y consumiendo drogas en las puertas de entrada de los centros comerciales. Quiero a mi

[35] Sumalla, Aránzazu. *Op.cit.* p. 9.

familia de nuevo. No quiero que nada cambie.[36] Finalmente, el protagonista debe aceptar la infidelidad de su madre como un evento del cual nunca tuvo un control y que no fue suficientemente relevante para causar un divorcio, pero sí provocó su ruptura con Jordana.

El hecho de que Oliver se involucre activamente en la vida de sus padres, se debe en gran medida a su condición de hijo único. Aunque no es un motivo intrínseco de la novela de formación (recordar, por ejemplo, la importancia del papel de la hermana menor en *El guardián entre el centeno*) esta situación obliga al protagonista a desarrollar una relación mucho más íntima con su entorno cercano y esperar que éste se circunscriba únicamente a sus necesidades.

Fig. 1 Richard Ayoade, *Submarine,* 2010, 75'45"

Fig. 2 Richard Ayoade, *Submarine,* 2010, 74'57"

[36] Richard Ayoade, *Submarine*, 2010, 69' 22"

3.4 EL FINAL FRAGMENTARIO

Durante la última parte de *Submarine*, titulada "Epílogo", Oliver huye hacia el mar, luego de haber confrontado sin éxito a Jordana, explicándole que la causa de su alejamiento fue debido a la situación que vivió con sus padres.

De espaldas, mientras contempla las olas, comienza a narrar: "No sé si alcancé la mayoría de edad, pero ciertamente estoy más viejo, Me siento encogido, como si hubiera un pequeño y anciano Oliver Tate dentro de mí operando las palancas de un armazón tamaño real de Oliver Tate. Un armazón en el cual una película decrépita muestra repetidamente el mismo manojo de imágenes".[37] Más tarde, Oliver se adelanta al desenlace de su historia: "Las pautas ya están fijadas. Este es, sin duda, el final"[38].

No obstante, la cinta no concluye con las palabras de Oliver, sino que abre un breve espacio, en donde éste alcanza a ver a lo lejos la figura de Jordana.

[37] *Ibid*., 86´9"
[38] *Ibid*., 86' 46"

Fig. 1 Richard Ayoade, *Submarine,* 2010, 80'37"

Fig. 2 Richard Ayoade, *Submarine,* 2010, 80'47"

En la escena final, Jordana y Oliver se encuentran en la orilla del mar, contemplando la puesta de sol. A una distancia considerable, los dos personajes mantienen una conversación tensa, en la que no logran explicarse. Es el silencio lo que finalmente logra conectarlos. Así, a medida que Jordana, da un paso adelante, Oliver la sigue con otro paso, adentrándose cada vez más, hasta que logran encontrarse a la misma distancia uno del otro.

Oliver mira al mar; en segundo plano, ella lo mira a él. Ambos sonríen. Existe siempre una insatisfacción respecto al final de la novela de formación, "un final que, por fuerza, ha de resultar abrupto, truncado".[39]

Es verdad que, durante el camino, el protagonista adquiere un

[39] Fontanela, Ma. Ángeles. *Op. cit.,* p. 48.

conocimiento de sí mismo y del entorno al que inevitablemente debe adaptarse, pero es cuestionable en qué medida podemos afirmar, a partir de lo que vemos, si el camino hacia la adultez ha sido consumado, o si se llevó a cabo la construcción definitiva de su identidad, especialmente si hablamos de un personaje tan joven como Oliver.

El final de *Submarine* es, de nuevo, fragmentario; nos muestra un proceso de aprendizaje inconcluso, pues la realización de la identidad del protagonista no logra consolidarse cuando el filme concluye. Aunado a esto, es posible ver una inversión del estado de aislamiento y alienación que Oliver mantiene al inicio de su historia. En esta última escena, el personaje parece tener una nueva voluntad de emerger de su mundo interior y conectarse con otro, una característica que suple la expectativa de una formación integral y que también es propia de la novela de formación.

> Main characters tend to develop in the direction of greater capacity for intimacy, and become gradually more aware of what kinds of friendships and love relationships are right for them. They all grow towards a profound understanding of the importance of close relationships in their lives. This points to the double focus of the genre: The individual in relation to the other or others[40]

[40] Iversen, Anniken. *Op. cit.*, p. 358-359. "Los personajes principales tienden a desarrollar una mayor capacidad de intimidad, y gradualmente ser más conscientes del tipo de amistades y relaciones amorosas que son adecuadas para ellos. Todos

Fig. 1 Richard Ayoade, *Submarine,* 2010,90'03"

Fig. 2 Richard Ayoade, *Submarine,* 2010, 90'27"

3.3 EL VALOR EXPRESIVO DEL COLOR AZUL

Si pudiéramos describir a Oliver Tate a partir de un color, indudablemente sería el azul. El uso de tonalidades frías y elementos que se asocian con espacios marítimos funcionan en el filme como analogía con las emociones de su protagonista.

En su diccionario de símbolos, Jean Chevalier describe el azul como el más profundo de los colores, "en él la mirada se hunde sin encontrar obstáculo y se pierde en lo indefinido, como delante de una perpetua evasión del color".[41]

---

crecen hacia una comprensión profunda de la importancia de las relaciones cercanas en sus vidas. Esto apunta al doble enfoque del género: el individuo en relación con el otro". (La traducción es mía).

[41] Chevalier, J., *Diccionario de los símbolos*. Madrid, Editorial Herder, 1998, p.164.

Fig. 1 Richard Ayoade, *Submarine,* 2010, 79'58"

Fig. 2 Richard Ayoade, *Submarine,* 2010, 62'20"

En *Submarine*, este color también influye en las interacciones que Oliver mantiene con otros personajes, ya sea por una relación de afinidad, o de contraste. Cuando habla por primera vez de su padre, menciona que es un biólogo marino y solía conducir un programa de televisión llamado "las profundidades del mar"; pero luego de ser despedido, comienza a tener síntomas depresivos. En otra escena, Oliver le pide al mismo que describa cómo se siente y éste le responde que "es como estar debajo del agua"[42].

[42] Richard Ayoade, *Submarine*, 2010, 64'55"

Fig. 1 Richard Ayoade, *Submarine,* 2010, 66'40"

Fig. 2 Richard Ayoade, *Submarine,* 2010, 22'58"

A partir de esta metáfora, el protagonista comenzará a experimentar por cuenta propia el estado anímico de su padre y a imaginar situaciones donde se encuentra inmerso en espacios acuáticos, o corre el riesgo de caer en ellos.

El mismo título del filme, hace alusión a la importancia que llegará a tener el mundo interior del personaje principal; su abstracción hacia sus propios pensamientos, el deseo de conectar con algo tan profundo como el océano, o simplemente, el sentimiento de "estar ahogándose en un vaso de agua".

Fig. 1 Richard Ayoade, *Submarine,* 2010, 62'41"

Fig. 2 Richard Ayoade, *Submarine,* 2010, 63'04"

Fig. 1 Richard Ayoade, *Submarine,* 2010, 70'22"

Fig. 1 Richard Ayoade, *Submarine,* 2010, 80'07"

Ya en la escena inicial, podemos ver al protagonista junto a un dibujo de un submarino pintado en la pared, que termina justo a la altura de su cabeza. Ahora bien, si el barco es un navío que representa el viaje o travesía cumplida,[43] el submarino, al ser capaz de viajar por debajo del agua y por la superficie de la misma, se convierte en un símbolo de lo subconsciente.[44]

Para Oliver, sumergirse es sinónimo de autodescubrimiento; hurgar en la profundidad de sus pensamientos a través de un constante monólogo interno que intenta responder preguntas sobre sí mismo, pero también hurgar para conocer qué pasa en la mente de otros.

[43] Chevalier, J. *Op cit.,* p. 178.
[44] *Ibid*., p. 59.

Fig. 1 Richard Ayoade, *Submarine,* 2010, 01'05"

Fig. 2 Richard Ayoade, *Submarine,* 2010, 35'34"

Con Jordana, sucede lo contrario que con su padre; su personaje está construido para crear un contraste con la personalidad de Oliver; desde su vestimenta, que invariablemente se compone de un abrigo rojo y otros accesorios del mismo color, hasta su afición a los fuegos artificiales, o a llevar consigo un encendedor y unos fósforos por si se presenta la ocasión de incendiar algún objeto.

La oposición cromática del rojo y el azul representa la naturaleza de ambos personajes; el mundo de Oliver es totalmente reflexivo; le interesa aquello que habita en su interior, tanto como de qué están hechas las palabras; por eso, comúnmente se encuentra leyendo, o haciendo referencia a una nueva palabra que encontró en el diccionario: "el azul llama tanto hacia dentro como el rojo hacia fuera […] entre todos los colores, el azul es el que ejerce el menor estímulo cromático

sensorial, pero el mayor estímulo intelectual".[45]

Por el contrario, el mundo de Jordana se concentra en el exterior y toma un papel más activo que el protagonista; es ella quien da el primer paso para acercarse, y mientras están juntos, se encarga de poner las reglas a su relación; no obstante, aunque el rojo y el azul representen valores opuestos, Oliver no deja de profesar su afecto bajo sus propios términos, con metáforas siempre marinas, al mismo tiempo que las tonalidades cálidas comienzan a integrarse en su propia paleta. Antes de su primer encuentro sexual con Jordana, Oliver escribe: "Querida jordana, gracias por dejarme explorar tu cuerpo perfecto, podría beber tu sangre. Tú eres la única persona que le permitiría ser reducida a tamaño microscópico y nadar dentro de mí en una pequeña máquina sumergible".[46]

Para Chevalier, el color azul también refuerza un clima de irrealidad; "sugiere una idea de eternidad tranquila y altiva"[47]mientras que el mar o el océano, por su extensión que parece no tener límite, pues "es la imagen de lo primordial y de la indeterminación del principio".[48]

---

[45] Pawlik, Johannes. *Teoría del color.* trad. Carlos Fortea. Barcelona, Paidós, 1996. p. 73.

[46] Richard Ayoade, *Submarine*, 2010, 33' 52"

[47] Chevalier, J. *Op cit.,* p. 164.

[48] *Ibid*., p. 767.

Así, cuando Jordana decide terminar su relación, el sentimiento de desolación de Oliver se ve representado a partir de una escena en la que, postrado en su cama, imagina estar a la deriva del mar, mientras todo a su alrededor se hunde.

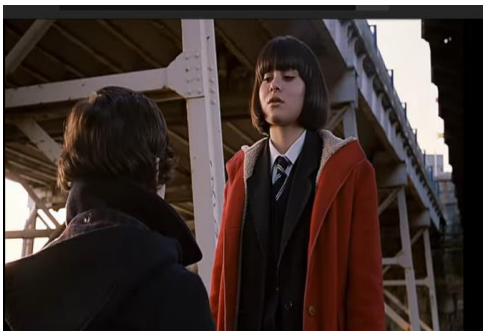

Fig. 1 Richard Ayoade, *Submarine,* 2010, 15'00"

Fig. 2 Richard Ayoade, *Submarine,* 2010, 26'02"

Fig. 3 Richard Ayoade, *Submarine,* 2010, 77'46"

Fig. 4 Richard Ayoade, *Submarine,* 2010, 77'56"

"Cada noche vengo al mismo lugar y espero a que el cielo se ponga del mismo color que mi humor",[49] dice Oliver hacia el final de la película, en un momento de soledad y crisis, mientras corre hacia el mar. A medida que la cámara se acerca, el protagonista permanece en centro de la imagen. El plano general integra la silueta del protagonista con el paisaje, al mismo tiempo que lo hace parecer minúsculo; sin embargo, el hecho de que se encuentre en el centro lo mantiene como el punto focal de toda la narración.

Fig. 1 Richard Ayoade, *Submarine,* 2010, 86'05"

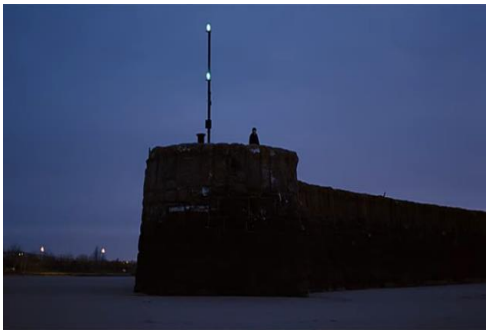

Fig. 2 Richard Ayoade, *Submarine,* 2010, 86'13"

La paleta de colores permanece en tonalidades azules desde el inicio hasta el final del filme, pero a diferencia de la escena de apertura, los últimos minutos muestran a un personaje dispuesto a ser vulnerable, expuesto frente a lo inconmensurable y acompañado de Jordana; así, su

[49] *Ibid*., 26' 40"

deseo inicial de vivir dentro de una suerte de escafandra, bajo el agua y aislado del mundo, se revierte a medida que se adentra al mar con ella. La profundidad que ambos alcancen, es algo que el espectador nunca llegará a conocer.

Fig. 1 Richard Ayoade, *Submarine,* 2010, 88'25"

Fig. 2 Richard Ayoade, *Submarine,* 2010, 90'12"

CONCLUSIONES

La influencia de la novela de formación en la película *Submarine* comienza a hacerse visible desde la presentación de su protagonista: un adolescente que narra su vida partir del uso de la voz interna, mientras se encuentra en la búsqueda de su propia identidad y se enfrenta con su entorno.

El principio poético de la novela de formación también se convierte en el eje temático del filme; el conocimiento que Oliver adquiere de sí mismo en el curso de diferentes experiencias, tales como el alejamiento de su infancia a partir de ritos iniciáticos, la diferenciación respecto al modelo adulto que lo rodea y la ruptura de algunas relaciones interpersonales, que finalmente darán lugar a la conciencia de sus limitantes y la exteriorización de sí mismo con el mundo, o al menos con una parte de éste.

Sobre el final de *Submarine,* en la cinta se muestra una evolución más gradual del protagonista en contraste con el modelo tradicional de

la novela de formación: Oliver no alcanza la cumbre de maduración en el desenlace del filme y por lo tanto tampoco llega a éste con una interpretación bien definida de su propia identidad. Tal como ocurre con el final de obras como *El guardián entre el centeno*, en la cinta se plantea una nueva comprensión del proceso formativo en el que no existe un camino directo hacia la madurez, debido al espacio de tiempo tan limitado en el que transcurre su historia, así como a los ideales de formación que han sido reconfigurados en los últimos dos siglos.

Sin embargo, esto tampoco supone su alejamiento respecto al modelo prototípico de *Wilhelm Meister* debido a que, en la película, el protagonista también le concede una "victoria parcial a la realidad", pues abandona su estado de hipervigilancia y se vuelve consciente de su incapacidad de intervenir la vida de quienes le rodean. Comprende, además, que tampoco tiene el control absoluto de la suya.

Existe otro rasgo que la novela de formación comparte con aquellos filmes donde la trayectoria vital del adolescente constituye el eje central de su trama; en ambas se enuncia por primera vez un cuestionamiento universal; ¿Quién soy?, pero ninguna se compromete a formular una respuesta. Así, sus finales abiertos refuerzan la idea de que el hombre no puede completarse a menos que haya equilibrado dos

grandes fuerzas: su ser individual y su ser social, una tarea que bien puede tomarle el resto de su vida.

Es importante señalar que el filme no se configura únicamente a partir de la novela de formación, ya que también se nutre de otros géneros como la autobiografía, en la medida que la historia gira en torno a la perspectiva única de un yo que disfruta ser contemplado mientras recapitula sus vivencias, de la categoría fílmica conocida como *coming of age*, y en cuanto a la estética y el lenguaje cinematográfico, retoma algunas características propias de la Nueva Ola Francesa.

Recordar además, que el concepto de formación integral fue, desde su origen, un ideal al cual sólo podía aspirar un determinado grupo, y por lo tanto, suponía un privilegio ligado al estatus social; privilegio que también se ve reflejado en el perfil de los tres personajes estudiados: tanto Wilhelm Meister, el primer referente, como Holden Caulfield y Oliver Tate, son jóvenes que a pesar de haberse marginado por voluntad propia al comienzo de sus historias, provienen de una clase social privilegiada, lo cual posibilitaría en gran medida su paso a la adultez.

Con lo anterior, se abre una cuestión que bien puede dar lugar a otra investigación; si la novela de formación y las producciones

cinematográficas que han sido influenciadas por ésta, representan exclusivamente a personajes que gozan de ciertas ventajas, como el acceso a educación y a una prórroga social mientras emprenden el viaje en la búsqueda de sí mismos, y por lo tanto, se distancian de otros personajes que narran desde la marginalidad, o si existe espacio para historias con procesos de aprendizaje y adolescencias divergentes, en las que otros, aquellos que no se ajustan a los perfiles antes mencionados, puedan alcanzar, o al menos aspirar a formarse.

El caso particular del cine latinoamericano y el tratamiento que suele darle a la adolescencia es un claro ejemplo del cual se puede partir para responder esta última interrogante. Por un lado, existe una representación idealizada de la realidad que pretende abarcar, con personajes y tramas que recuerdan al *teen film* estadounidense; por otro, una predisposición a retratar adolescencias marginales, donde no se tiene otra alternativa que la de atravesar esta etapa de forma abrupta. En ambos extremos, el proceso de maduración del protagonista y la historia de su formación no logra predominar por encima de otros tópicos.

Si bien la permanencia de la novela de formación en la narrativa española ha sido estudiada y corroborada, especialmente a partir de

obras ubicadas en el siglo XX, no ocurre lo mismo con la literatura latinoamericana. Resulta poco común que novelas escritas y contextualizadas en esta región se analicen bajo la mirada del *Bildungsroman* o de la novela de formación. Todavía menos frecuente es el estudio de la representación de la adolescencia en el cine latinoamericano y su posible antecedente literario. Como respuesta a ello, es importante que futuras investigaciones centradas en establecer vínculos entre la novela de formación y el cine, encaucen la creación de una poética del *filme de formación*, donde se expanda el enfoque eurocéntrico y anglocéntrico predominante, de manera que puedan ser visibilizadas aquellas particularidades que definen a las películas de este género.

Si, como señala Rodríguez Fontanela, el proceso autoformativo del héroe adolescente no es más que una alegoría del proceso autoconstituyente de la novela y de toda la humanidad, no resultaría extraño que, durante los próximos años, el *filme de formación* se consolide en el ámbito hispanoamericano como un vehículo para reflejar las experiencias formativas de personajes en busca de una identidad en convergencia con el desarrollo de su entorno.

Así como la novela de formación tomó distancia de otros

subgéneros como el tratado pedagógico y la novela picaresca, la construcción de esta narrativa dentro del cine latinoamericano no debe perder de vista el significado de moratoria psicosocial para conservar el mismo equilibrio.

Una nueva concepción de historias sobre la adolescencia requiere, por lo tanto, de la representación de un tiempo y espacio donde los compromisos que trae consigo la adultez quedan suspendidos momentáneamente. La sociedad es quien debe brindar esta moratoria y la cotidianidad el sitio ideal para desarrollarla.

REFERENCIAS

Bibliohemerográficas

Alonso, María. "Alberto Fuguet, un (in) digno descendiente de una buena tradición." Acta literaria, 2004, 29, pp. 7-31.

Ayoade, Richard. "Director Richard Ayoade discusses *Submarine*". *Film4*. 4 de abril 2011. Web. YouTube. 2020.

Babino, Ernesto. "La adolescencia en el cine latinoamericano". *Cinémas d'Amérique latine,* 2015, 23, pp. 4-17.

Bajtín, Mijaíl, "La novela de educación y su importancia en la historia del realismo" en *Estética de la creación verbal,* Madrid, Siglo XXI, 1982.

La novela como género literario. trad. Carlos Ginés Orta, ed. Luis Beltrán Almería, España, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019.

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 1995.

Bordwell, David y Thompson, Kristin. *Film Art: An Introduction*. Nueva York, Editorial Alfred A. Knopf, 1986.

Chevalier, J., *Diccionario de los símbolos*, Madrid, Herder, 1998.

Chris, Darke. "The French New Wave". *An Introduction to Film Studies.* Ed. Jill Nelmes. Inglaterra, Routledge, 2003.

Debruge, Peter. "Submarine". *Variety*. 2010. Disponible en: variety.com/2010/film/markets-festivals/submarine-1117943569/

Delistraty, Cody. "The coming-of-age con". *Aeon*, 2017. Disponible en: aeon.co/essays/why-the-coming-of-age-narrative-is-a-conformist-lie

Dilthey, Wilhelm. *Das Erlebnis und die Dichtung*. Berlín, BG Teubner y Leipzing, 1922.

Driscoll, Catherine. *Teen Film: A critical introduction.* Bloomsbury Publishing, New York, *2011*.

_____. "Modernism, Cinema, Adolescence: Another History for Teen Film", *Screening the past*, 2011, 32. pp. 1-17,

Erikson, Erick. *Childhood and society.* Londres, Paladin Grafton Books, 1973.

Escudero, Víctor. *Reflexiones sobre el sujeto en el primer Bildungsroman*. Tesis de máster, España, Universitat de Barcelona, 2010.

Fox, Alistair. *Coming-of-Age Cinema in New Zealand: Genre, Gender and Adaptation in a National Cinema*. Edinburgh University Press, Edimburgo, 2018.

Gusdorf, Georges. "Condiciones y límites de la autobiografía". *Suplemento Anthropos,* 1991, 29, pp. 9-18.

Hardin, James. "An Introduction". *Reflection and Action: Essays on the Bildungsroman*. Comp. James Hardin, Estados Unidos, Universidad del Sur de California, 1991.

Iversen, Anniken. *Change and continuity: The Bildungsroman in English*. Tesis de doctorado, Noruega, Universidad de Tromsø, 2009.

Johann Wolfgang, Von Goethe. *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*. trad. Carola Tognetti, Greenbooks Editore, 2019.

Jones, Emma. "Richard Ayoade Takes the Helm for *Submarine*". *BBC News*. 15 de marzo 2011. Web. 2020. Disponible en www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-12730794.

Lawrence, Erica. "Salvation and Rebirth in The Catcher in the Rye and The Bell Jar", The Oswald Review: An International Journal of Undergraduate Research and Criticism in the Discipline of English, 1999,1, pp. 7-31.

López, Manuel. "Bildungsroman. Historias para crecer", *Tejuelo:*

Didáctica de la Lengua y la Literatura, 2013, 18, pp. 72-74.

Lott, Sandra y Latham. Steven. "The World Was All Before Them" en *J.D. Salinger's The Catcher in the Rye*. Ed. Harold Bloom, Bloom's Literary Criticism, Nueva York, 2009.

Lozano, Agustín. "Teoría de teorías sobre la adolescencia." Última década, 2014, 40, pp. 11-36.

Lukács, Georg. *Teoría de la novela*. trad. Micaela Ortelli. Buenos Aires, Ediciones Godot, 2010.

Maslin, Philippa. *Contemporary British Coming-of-Age Films (1979 to the Present).* Tesis de Doctorado, Londres, University of London, 2018.

Menant, Louis. "Holden at Fifty". *The New Yorker*, 2001. Disponible en: https://www.newyorker.com/magazine/2001/10/01/holden-at-fifty

Morgenstern, Karl, "Zur Geschichte des Bildungsromans" en *Neues Museum der teutschen Provinzen Russlands*, 1824, 1, pp.1-46.

Pawlik, Johannes. *Teoría del color*. trad. Carlos Fortea. Barcelona, Paidós, 1996.

Rodríguez Fontanela, María Ángeles, *La novela de autoformación: una aproximación teórica e histórica al "Bildungsroman" desde la narrativa*

española. España, Universidad de Oviedo, 1996.

Salinger, David. *El guardián entre el centeno*. Madrid, Alianza, 1995.

Salmerón, Miguel. *La novela de formación y peripecia*. Boadilla del Monte, Antonio Machado Libros, 2002.

Smith, Frances. *Rethinking the Hollywood Teen Movie: Gender, Genre and Identity*. Edinburgh University Press, Edimburgo, 2018.

Sumalla, Aránzazu. "El adolescente como protagonista literario", *Temas de psicoanálisis*, 2013, 5. pp. 1-14.

Turan, Kenneth. "Movie Review*: Submarine*". *Los Angeles Times.* 2011. Disponible en: latimes.com/entertainment/la-xpm-2011-jun-03-la-et-submarine-20110603-story.html

Filmográficas

Submarine. Dir. Richard Ayoade. Prod. Mark Herbert. Guionista Richard Ayoade. Fotografía Chris Dickens. Film4Productions, Red Hour Productions, Warp Films, StudioCanal UK, Reino Unido, Estados Unidos, 2010, 97 min.