

La pasión del autómata, o «*In these machines is contained the Dream*»: *The Piano Tuner of EarthQuakes* de los Hermanos Quay

María Lorenzo Hernández

Introducción

Los hermanos Stephen y Timothy Quay, gemelos idénticos nacidos cerca de Filadelfia en 1947, son dos artistas enormemente polifacéticos del cine de arte y ensayo: ilustradores, animadores de *stop-motion*, calígrafos, escenógrafos, directores de cine, siempre han realizado sus trabajos a cuatro manos. Durante más de tres décadas han despertado el interés de críticos y teóricos del mundo del cine y de la animación, fascinados por su inconfundible universo estético, la multiplicidad de subtextos, referencias literarias y apropiaciones icónicas que hacen de todas sus obras un inagotable palimpsesto. *The Piano Tuner of EarthQuakes* (2005), segundo largometraje de los Quay, es una meticulosa joya barroca donde actores reales intervienen con objetos que cobran vida. Su realización consumió diez años; además del trabajo como productor ejecutivo del también cineasta y animador Terry Gilliam, en su reparto figuran Amira Casar (Malvina van Stille), Gottfried John (Dr. Droz), Assumpta Serna (Assumpta) y César Sarachu (Adolfo/Felisberto), que nos sorprende en un admirable rol dramático¹.

La película recrea libremente una de las obras capitales de la literatura hispanoamericana moderna, *La invención de Morel* (Adolfo Bioy Casares, 1940), desde la perspectiva animista que se intuía en el original literario: el film explicita la posibilidad de que los fantasmas artificiales creados por Morel tengan un alma, que habiten un pequeño espacio de libertad, una desviación de su cíclica rutina que les permita sentir y gozar. Por añadidura, este goce efímero que, en virtud de la (re)animación, experimenta lo no-vivo, es el tema obsesivo que vertebra la filmografía de los hermanos Quay y que permite asimilar al animador con el mago alquímico y con el inventor-demurgo, estableciendo una relación privilegiada entre la novela, el invento de Morel, el cine y la animación.

Este ensayo recorrerá *The PianoTuner* (título abreviado en adelante) desde una perspectiva poliédrica, que contemplará en primer lugar la reelaboración del relato y sus personajes; después se examinará la relación entre el camino iniciático del protagonista y las máquinas metafísicas que marcan su travesía; por último, el artículo atenderá al fatalismo inherente al autómata y la idea de repetición que domina el film.

«Tratamos a los actores con tanto respeto como a nuestras marionetas»²: *Dramatis Personae* de un capricho cinematográfico

De alguna forma, *The PianoTuner* se alimenta de todas las experiencias fílmicas y escenográficas de sus realizadores. Formados en el cine mediante la animación de marionetas y objetos, los hermanos Quay han hecho incursiones en la puesta en escena de ballets tales como *Los cuentos de Hoffman* (*The Sandman*, 2000) o de fragmentos operísticos como *Eurídice* (*Eurydice... She, So Beloved*, 2007). Su faceta más unánimemente reconocida es, sin embargo, la de animadores, concretamente, en la realización de un gran número de perturbadores cortometrajes —cuyo paradigma es la celebrada *Street of Crocodiles* (1986)— que les permitió forjar una sintaxis genuina cuyo hermetismo ha sido frecuentemente imitado por sus admiradores. Su mundo se alimenta de fuentes literarias tan preciosas como Franz Kafka, Robert Walser o Bruno Schulz, reinventándolos para extraer sus más profundas sensaciones; pero también bebe de la cartelería polaca del siglo XX, del grutesco decorativo, de los maestros de la animación centroeuropea —Borowicz, Lenica, Svankmajer—, de la *Perspectiva Artificialia* o anamorfosis, de los gabinetes de curiosidades —microcosmos espejo del macrocosmos— y de la antigua alquimia. La presencia sofocante del deseo, nunca satisfecho, dota de unidad a su vasta y polimórfica obra³: así también ocurre en *The PianoTuner*, un largometraje más accesible para el espectador que el precedente en su filmografía —la rompedora *Institute Benjamenta* (1995), pero no por ello convencional, ni siquiera reductible a un género—.

La película retrata el polígono amoroso formado por Malvina van Stille⁴, una bella cantante de ópera; Adolfo, su fogoso prometido; el doctor Droz, un melómano obsesionado con la voz de Malvina; y Assumpta, amante de Droz y regente de su mansión, Villa Azucena. A ellos se une Felisberto Fernández, un afinador de pianos de oído tremendamente delicado, a quien se recluta para *afinar* los siete autómatas del doctor —una colección de instrumentos hidráulicos, más sensuales que verdaderamente musicales, entre los que se cuenta la mismísima Malvina, rediviva por el Dr. Droz tras morir en el escenario en su despedida de la ópera la víspera de su boda—. La mayor parte del film se desarrolla en un escenario onírico toma-



Dos vistas de la isla misteriosa donde se ubica Villa Azucena

do de la pintura simbolista *La isla de los muertos* (Arnold Böcklin, 1890), un peñón misterioso donde se fraguan las pasiones de los autómatas —reales o figurados— que allí habitan.

Aunque la premisa del film parte principalmente de *El castillo de los Cárpatos* (*Le chateau des Carpathes*, Julio Verne, 1892), la introducción de personajes originales permitió a los Quay y a su coguionista habitual, Alan Passes, entroncar *The PianoTuner* con su corpus fílmico anterior, protagonizado fundamentalmente por dos seres arquetípicos: un personaje de semblanza humana que realiza un recorrido iniciático y un guía o personaje privilegiado que le recibe en ese mundo, donde también habitan otros seres de inferior categoría, menos autónomos —o más mecánicos— que ellos dos. El microuniverso de la isla reproduce este principio, con Assumpta como guía y Felisberto como neófito en la extraña dinámica de Villa Azucena, que no solo alberga los autómatas construidos por Droz, sino también a los *jardineros*, enfermos mentales a los que el doctor supuestamente ha curado y que obedecen su voluntad.

Assumpta, voluptuosa y carnal, comenzará un juego de seducción con Felisberto. Sin embargo, el afinador de pianos encuentra casualmente a Malvina en uno de sus descansos frente al mar; y ella, que sigue anclada en el momento traumático de su última actuación, lo confunde con su amado. La relación entre Felisberto y Malvina tiene mucho que ver con la que Bioy Casares dibuja en



Malvina van Stille (Amira Casar) en su última representación

La invención de Morel: un relato breve de voyeurismo y sublimación del deseo donde un náufrago que llega a una isla se enamora perdidamente de Faustine, una mujer inaccesible, en todo semejante a las imágenes cinematográficas, y que quizá —solo quizá— es capaz de pensar y sentir; para saberlo, sería necesario crear una máquina diferente a la que registró a Faustine en vida. En *The PianoTuner*, sin embargo, hay una ligera diferencia: aunque ya es tan solo una sombra, Malvina es capaz de responder emocionalmente a Felisberto, por lo que el Dr. Droz,

celoso, prohíbe al afinador volver a verla.

En la novela de Bioy Casares, como en la película de los Quay, se dan cita dos visiones opuestas del mundo: animismo y vitalismo. La primera nos permite reemplazar al modelo por su reproducción, como en el vudú o en los ritos funerarios ancestrales,

transfiriendo el espíritu a un objeto inerte que se anima: no en vano, en las películas de los gemelos de Filadelfia es característico que los objetos adquieran una movilidad que parece *post mortem*, como evocando el tránsito a otra existencia. El vitalismo, por el contrario, interpreta el mundo físico carente de alma y, por tanto, es lícito transformar la materia, pasiva e indefensa, en otra cosa, como preconiza Bruno Schulz al transcribir los desvaríos de su padre en su cuento *Ulica Krokodili* (ca. 1934), entre los cuales predomina la alarmante idea de que el homicidio no es un crimen⁵. Esta actitud también es reconocible en la cirugía transformante del Dr. Moreau, los crímenes egoístas de Morel o el exterminio nazi. Droz, en *The PianoTuner*, es el demiurgo que personifica esta tendencia maléfica, mientras que Felisberto, médium entre el mundo humano y el de los autómatas, representa su oponente —aunque ambos, como el náufrago y el inventor Morel,

son capaces de buscar su propia perdición con tal de alcanzar su objeto de deseo—.

Al no poder obtener los derechos sobre la obra de Bioy Casares, la necesidad de reescribir libremente el original literario hizo posible que las raíces de *La invención de Morel* —entre ellas, la ya citada *La isla del Dr. Moreau* (H. G. Wells, 1890), pero también *La Eva Futura* (Villiers de l'Isle-Adam, 1886), o la novela de Verne— emergieran con fuerza en el film, reafirmando su condición de palimpsesto fílmico⁶ donde la isla hace las veces de entorno-máquina, el laboratorio donde Droz construye su distopía: un modelo de entorno que niega el elemento humano para poner en su lugar a un replicante, el autómatas como objeto que satisface la fantasía⁷, y que, a la postre, recuerda a la *máquina de la soltería* duchampiana.

Y la última etapa de este laberinto, su centro, no es sino el deseo de Droz, músico frustrado, de unirse a Malvina en el séptimo autómatas, *summa* de todos los anteriores, donde ella cantará a perpetuidad su propia música. El autómatas también representa aquí la obsesión con la inmortalidad, que, en este caso, adopta la forma de una vaga trascendencia artística. Pero en el momento decisivo, un terremoto —el único elemento que Droz no puede controlar— hunde Villa Azucena en el mar. Assumpta, el único personaje que conserva su humanidad, sobrevive al colapso de la isla. Felisberto, en cambio, quedará atrapado con Malvina en el interior del sexto autómatas: como en la tragedia de Orfeo y Eurídice, el héroe no puede salvar a su amada del Hades, si bien allí permanecen soñando mecánicamente, donde nadie podrá separarlos⁸. Irónicamente, el camino iniciático de Felisberto no concluye con el conocimiento ni con la trascendencia —como busca Droz con sus instrumentos—, sino soñando el amor, la única emoción que permite distinguir lo verdadero en un mundo lleno de simulacros.

«*In these machines is contained the Dream*»⁹: Altares en el laberinto

Puede afirmarse que el ensamblaje de textos presente en *The PianoTuner*, que da lugar a una reescritura fiel, aunque heterogénea, de la tradición literaria de la que bebe, opera de la misma forma que los mecanismos del sueño identificados por Sigmund Freud —fundamentalmente *compresión* y *desplazamiento* de significados— haciendo emerger en el film esas «coincidencias que casualmente, o conforme al contenido, existen entre las ideas latentes» (FREUD, 1905/1988: 1121). Pero cabe recordar que *compresión* y *desplazamiento* son también las herramientas creativas del *ready-made* duchampiano que permiten intuir la vida interior de los objetos mediante inesperadas mutaciones de forma y función. Estos recursos, tan familiares al Surrealismo, son también habituales en la filmografía de los Quay y provocan insólitas epifanías —de orden principalmente eropatológico— en el público:

EL SEGUNDO LARGOMETRAJE DE LOS HERMANOS QUAY ES UNA METICULOSA JOYA BARROCA DONDE ACTORES REALES INTERVIENEN CON OBJETOS QUE COBRAN VIDA



El doctor Droz (Gottfried John)



El encuentro de Felisberto y Malvina en la isla

la pulsión escópica, la parafernalia fetichista, el onanismo, la autocontención, son variantes del placer que los Quay han ilustrado mediante sus hallazgos visuales y que representan el principio motor de sus «máquinas metafísicas», tal como las bautiza Suzanne Buchan en su excelente libro *The Quay Brothers. Into a Metaphysical Playroom* (2011).

La metafísica es una rama de la filosofía cuyo conocimiento trascendental es independiente de la experiencia. ¿Por qué, entonces, relacionar un itinerario sensual con la metafísica? Quizá porque la sexualidad es una parte fundamental de la vida y no puede separarse del camino al (auto)conocimiento. Siguiendo la tradición alquímica, la travesía del iniciado adopta la forma de un laberinto¹⁰ cuyas etapas están marcadas por la presencia de esas máquinas metafísicas que, en *The PianoTuner*, suponen los autómatas de Droz, aislados en habitáculos y solo visibles a través de un cristal. Describámoslos:

Primer autómata: un rostro de madera ancho, imponente, que puede ser el de Cristo, con gotas de sangre y espinas en la frente, a la manera de la pintura renacentista de los Países Bajos. El instrumento fonador es una boca orgánica, con dientes naturales y una lengua de carne humana, que recuerda a algunas animaciones de Jan Svankmajer —*Dimensions of Dialogue* (1982), *Alice* (1988), *Little Otik* (2000)—. El primer autómata puede relacionarse claramente con nuestro sentido más elemental, el gusto.

Segundo autómata: un escenario en miniatura con rodillos pintados que evocan las olas del mar donde navega una barca fantasmagórica cuyos remos son manejados por dos manos de muñecas desgajadas del cuerpo. Este segundo autómata, que evoca olores como el del mar que rodea la isla, representa el olfato.

Tercer autómata: una silla de placer perverso, cuyo asiento rematado por campanillas es atravesado por un falo que rota en dirección ascendente. El falo está cubierto de protuberancias como las de las cajitas de música y representa metafóricamente la vista, aunque también evoca sensaciones táctiles.

Cuarto autómata: un instrumento especialmente delicado formado por una mano de madera, muy deteriorada, cuyo dedo índice es humedecido por un pincel para posarse sobre una copa de cristal que gira. El cuarto autómata, con el protagonismo del dedo que acaricia, representa el tacto.

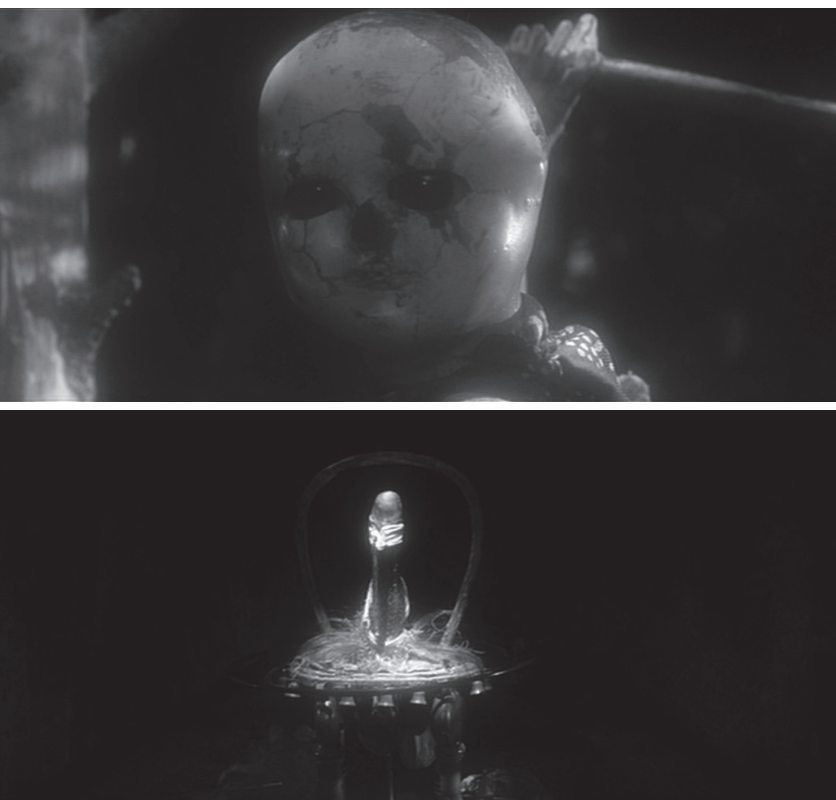
Quinto autómata: una marioneta antropomórfica —reciclada de filmes anteriores, como *Dramolet* (1988) y *The Comb* (1991)— confinada en un entorno semejante a un bosque. La marioneta parece tener vida propia o, más bien, encarnar los malos deseos de Droz: el hacha siniestra que clava en los árboles de su diorama provoca consecuencias en el mundo real, como por ejemplo el desfallecimiento de Malvina al representar su última ópera. Su capacidad de captar sonidos y emitirlos relaciona este autómata con el sentido del oído.

A estos entornos alucinatorios hay que añadir un fetiche: un zapato de Malvina confeccionado con piel de cocodrilo donde Droz

crea ver cuerdas vocales —virtualmente iguales que unos labios vaginales—; y, naturalmente, los autómatas número seis, donde Felisberto va a parar junto con Malvina, y número siete, el escenario de la rocambolesca ópera de Droz que encierra el misterio del film. Cabe señalar que los autómatas de la isla afectan en formas sutiles a los movimientos y vidas de sus habitantes alimentándose de sus sueños, como de las mareas oceánicas, pero también pueden ser depredadores: el quinto autómata —el cazador del hacha— absorbe el silbido de Felisberto y parte de su reflejo, lo que lo aterroriza porque le permite intuir su final¹¹.

Como se desprende de nuestra descripción, estas máquinas metafísicas pueden leerse de diversas formas, entre las que destacan, sin duda, los placeres perversos que nos sugieren. Por cuanto la poética de los Quay está íntimamente ligada a lo residual y los detritos —no solo

LA ISLA REPRESENTA EL ENTORNO-MÁQUINA, EL LABORATORIO DONDE SE GESTA UNA ELABORADA FICCIÓN



Dos de los autómatas del doctor Droz

el material con que se construyen los sueños, sino los restos del mundo civilizado con que los niños representan su imaginario—, la mayoría de los autómatas de la película no tienen más pretexto que la celebración de sí mismos como espectáculo de la miniatura. No en balde, para la colectividad, los autómatas aún permanecen más ligados a lo lúdico que a lo realmente funcional, como nos promete la cibernética del futuro. Los Quay refrendan esta opinión al decir que «lo esencial en los autómatas es su encanto: pueden ser extremadamente sofisticados pero, a la vez, muy básicos en cuanto a lo que pueden hacer»¹². Pero, a pesar de su apariencia paródica, los autómatas no hacen sino invitarnos a cuestionar la propia naturaleza humana, si somos realmente relevantes¹³.

Lo orgánico también está presente en los autómatas de los Quay: pelo, carne, sangre forman parte de ellos tanto como los materiales desconchados y reensamblados que se han citado antes. Si Malvina es el sexto autómata, hay razones para pensar que el resto de máquinas puedan ser restos de lo que antes fue humano: por esta razón, en esta película la materia (re)animada no nos produce la sensación de lo viviente, sino su ausencia espectral. Ni siquiera Malvina, el único autómata que conserva una semejanza humana, se libra de una condición fantasmagórica: los Quay dedican una larga secuencia, casi a cámara lenta,

donde la diva agita con desesperación una de sus manos; se adivina que la circulación de la sangre le ha abandonado, como ocurre frecuentemente durante el sueño, pero esta escena también nos recuerda que el cuerpo es orgánico, perecedero, y que la animación de Malvina es, como la de las marionetas de los Quay, un fenómeno *post mortem*.

Asimismo, la presencia de lo protésico en las marionetas de los Quay remite metafóricamente a las dos guerras mundiales y la profunda crisis y reestructuración del centro de Europa: un laberinto posmoderno, deconstruido, filtrado por el pesimismo de la cosmogonía vitalista que para los Quay encarnan Kafka, Schulz y Walser, cuya estética perturbadora se alimenta de una ideología resignada al fracaso. A diferencia del laberinto gótico, de los dibujados en el suelo de las catedrales de peregrinaje, el iniciado en este dédalo no está destinado a alcanzar su centro: allí donde se solapan sueño y consciencia, la piedra filosofal es ya inaccesible.

«These things never happen, but are always»¹⁴: La fatalidad del automatismo

La animación *stop-motion*, o película de truco —*trick-film*— que nació con la cinematografía, surgió de la fascinación victoriana por la autopropulsión y el adelanto científico y dio lugar a todo un subgénero cinematográfico, el de la *casa encantada*, el entorno-máquina que alberga lo imposible: objetos automáticos, eléctricos, que parecen moverse más por arte de magia que de ciencia. Pero, particularmente, en *The PianoTuner* existe un deliberado homenaje a otro tipo de maquinarias construidas para el deleite lúdico y voyeur: los aparatos precinematográficos, como el zootropo o el kinetoscopio, y otros artilugios para fascinar como los caleidoscopios, las pinturas dobles, las esferas de nieve, etc., maravillosos objetos que cristalizaron en el transcurrir de los siglos en el camino hacia el dibujo y fotografía móviles. En opinión de Alan Cholodenko (2006: 496), esa protohistoria del cine liga el advenimiento del cine y el de la animación mediante la reanimación mecánica de lo viviente, transformando el mundo en simulación, lo que explica nuestra fascinación por los autómatas.¹⁵

En *The PianoTuner*, la ciencia(-ficción) de Droz está tan adelantada a su tiempo como lo está al presente, aunque su objetivo último no es sino poner en funcionamiento perpetuo el séptimo autómata, un diorama con intérpretes de tamaño natural donde se funden poéticamente el cine y las artes escénicas. Sin embargo, la visión utópica de Droz está destinada a fracasar: el afinador de pianos ha vuelto a desajustar el funcionamiento de las máquinas a fin de poder liberar a Malvina en el momento de la representación. Irónicamente, también es tarde para ellos dos: Felisberto queda atrapado en ese *otro lado*, separado por un cristal de su doble, Adolfo, el amante de Malvina,

que había sido invitado a presenciar el estreno musical de Droz y que queda atónito al descubrir que la obra no es sino una repetición malévolamente del último concierto de su amada, con un doble de sí mismo sobre el escenario.

En tiempos primigenios, el doble surgió como necesidad de trascender la vida terrena y adoptaba la forma del alma o del espíritu; pero por la misma razón, su presencia llegó a ser vista por el sujeto como heraldo de su muerte: no puede haber dos iguales en el mismo mundo. Precisamente, uno de los aspectos más inquietantes de todo el film es la insólita similitud de Adolfo y Felisberto, como si todos los acontecimientos trascendentes estuvieran condenados a repetirse. En *Lo siniestro* (1919), Freud sugiere la lógica de este fatalismo cuando habla del «constante retorno de lo semejante, con la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, actos criminales, aun de los mismos nombres en varias generaciones sucesivas» (BUENO GÓMEZ-TEJEDOR y PEIRANO, 2009: 226-227). Consecuentemente, el film da suficientes pistas para pensar que el porvenir de Felisberto estaba escrito de antemano: Assumpta, la iniciadora, le habla con acertijos y metáforas de su propio destino, entre los cuales está un mural de Villa Azucena que representa el terremoto de Lisboa en 1755, cuyos temblores fueron tan potentes que se oyeron hasta en Salamanca. Y Felisberto está presente en ese mural. Predeciblemente, la isla se hundirá a causa de otro terremoto, desencadenado —o quizá no prevenido— por los autómatas desafinados.

La presencia sofocante del deseo, simbolizado por los autómatas, determina la condición de espejismo de la isla, de sueño despierto en Villa Azucena, lo que justifica el extraordinario relieve que adquieren en la película los equívocos y parábolas mencionados en los diálogos. Resulta perturbadora la referencia que hace Droz sobre los ruiseñores, a los que, en reinos antiguos, dice, se les sacaban los ojos para que cantasen mejor, en clara referencia a Malvina cosificada, de mirada ausente. Felisberto emite, sin embargo, la opinión contraria: Malvina no es el mero receptáculo de una voz prodigiosa, sino que esta solo puede estar producida por un alma extraordinaria. La tensión entre Felisberto y Droz no hace sino poner de manifiesto la contradicción profunda apuntada por Bioy Casares en su novela, que se resume en la paradójica afirmación del naufrago: «estar enamorado de una de esas imágenes era peor que estar enamorado de un fantasma (tal vez siempre hemos querido que la persona amada tenga una existencia de fantasma)» (CASARES, 1940: 65).

«¿Cuál es el verdadero bosque, señor Fernández? ¿Este [dándole a oler la piña de un árbol] o este? [levantando el brazo para que perciba el aroma de sus axilas]». El acertijo de la seductora Assumpta desvela la naturaleza dual del relato, del universo que habitan estos personajes, dobles de otros, dobles de sí mismos, cuya historia está

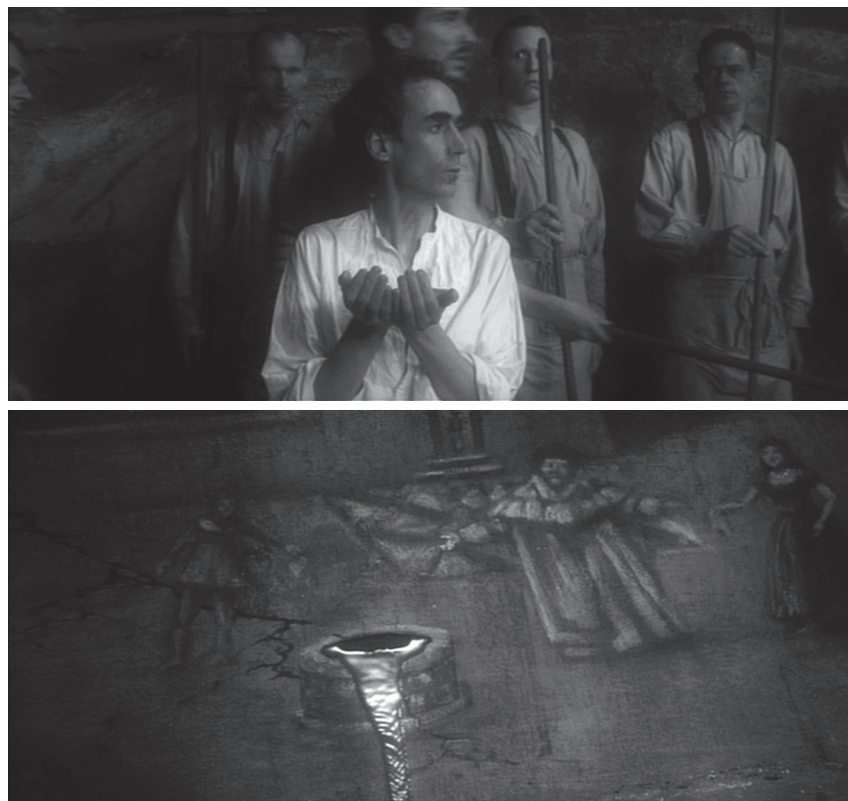
condenada a repetirse, y donde la metáfora penetra inopinadamente lo que creemos real. No de otra forma sucede en el desenlace, donde se hace realidad en el cuerpo de Droz la maldición de la hormiga en cuyo cerebro penetra un hongo parasitario: la monstruosa transformación del científico impío, de cuya frente surge un cuerno fálico que desprende esporas, revela su verdadera naturaleza, a la vez que quiebra como un terremoto los límites del relato.

Conclusiones

A pesar de trabajar con actores y dar por primera vez prevalencia a los diálogos, *The Piano Tuner* conserva el encanto característico de la animación, donde el objeto usurpa el protagonismo al ser humano, dando una forma genuina al sentimiento de lo siniestro. Asimismo, el segundo largometraje de los Quay mantiene una notable continuidad con su obra precedente, si bien se trata de una película más susceptible de poder ser leída e interpretada como un texto.

Sin embargo, muchas son las incógnitas que quedan flotando: ¿cuál es la relación causa-efecto que provoca la muerte de Malvina? ¿Cómo su prometido consiente que Droz se lleve su cuerpo? ¿Cuál es el poder oculto de Assumpta? Y, ¿cómo llegan los invitados al concierto de la isla? La película no pertenece enteramente a ningún gé-

Arriba. Felisberto y los jardineros de Villa Azucena
Abajo. *Terrae Motus* 1755



nero, pero sí se acerca a un lenguaje determinado, que no precisa de realismo de puesta en escena: la poesía. Y esa poesía se destila de los intersticios de los fotogramas, descubriéndonos un mundo oculto, al otro lado del espejo:

«Por cuanto siempre hemos mantenido una creencia en lo ilógico, lo irracional, y la oblicuidad de la poesía, no pensamos exclusivamente en términos de narrativa, sino también en los paréntesis que yacen escondidos bajo la narrativa.»¹⁶

Aunque sin resolución, la película propone el conflicto entre una visión animista y el vitalismo: si el alma, como esencia indemostrable, resulta una entequeia, lo único que poseemos es un cuerpo natural dotado de órganos: una mera máquina, si bien deseante, con una apasionada historia secreta que es, quizá, la única imaginable en este sueño que la gente llama vida humana.

Como afirma Jordi Costa, «los Quay no adaptan, ni traducen: interiorizan» (2001: 16): el acercamiento que realizan a los textos de otros es siempre desde una perspectiva forzada, lateral; más bien anamórfica. Como ocurre con las tradiciones herméticas, el desciframiento de la poética de los Quay requiere de iniciación; y ni siquiera está garantizado el sentido último. Sin embargo, sus marionetas liberadas, sus objetos solitarios nos conmueven enormemente: es la sensación, y no el significado, lo que manda; la intuición sobre la lógica, los sentidos sobre la máquina. ■

María Lorenzo Hernández (Alicante, 1977) es Doctora en Bellas Artes por la Universitat Politècnica de València, donde ejerce como profesora de Animación. Ha realizado los cortometrajes de animación *Retrato de D.* (2004) y *La flor carnívora* (2009). Ha publicado artículos en *Animac Magazine*, *Animation Studies*, y *Animation: An Interdisciplinary Journal*. Desde 2011 dirige la revista de investigación *Con A de animación*.

Notas

- 1 César Sarachu es más conocido por el público español por su aparición en comedias televisivas tales como *Camera Café* (Luis Guridi, Telecinco: 2005-09), o desternillantes clips en Internet como *Ya peco yo por ti*. Sarachu ya aparecía en el primer largometraje de los Quay, *Institute Benjamenta*, en un rol secundario.
- 2 Declaración en una entrevista de 1996: «We treated the actors with as much respect as we treated our puppets» (citado en BUCHAN, 2011: 240).
- 3 Significativamente, la primera película que se conserva de los Quay se titula *Nocturna Artificialia: Those Who Desire without End* (1979). Y su primer largometraje de acción real, *Institute Benjamenta, or This Dream People Call Human Life*, retrata una institución resquebrajada por los deseos frustrados de sus moradores.
- 4 Nótese la enorme similitud de los nombres con los personajes de la novela: una cantante de ópera, La Stilla, va a casarse con su amante, el conde de Telek, para librarse de un admirador incómodo, el Barón de Gortz. La diva muere en plena representación de *Orlando*, pero su voz sobrevive grabada por una maquinaria precursora del magnetófono, lo que alimenta la leyenda de que la cantante, o bien su espíritu, permanece en el castillo del Barón.
- 5 «Matter is the most passive and most defenseless essence in cosmos [...] There is no evil in reducing life to other and newer forms. Homicide is not a sin» (citado en BUCHAN, 2011: 116).
- 6 *El año pasado en Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1959), con guion de Alain Robbe-Grillet, es también una versión apócrifa de *La invención de Morel*, donde el entorno-máquina en que están confinados sus protagonistas es un suntuoso e intemporal balneario.
- 7 Villiers de l'Isle-Adam propone en *La Eva futura*: «Yo creo —dijo Edison— que, entre dos seres que se aman, cualquier cambio o novedad en el aspecto disminuye la pasión y contribuye a que se esfume el encanto. [...] ¿Por qué? Seguramente porque gozaban con una sola manera de concebirse, y anhelan únicamente conservar aquella sombra, tal y como es, sin cambios ni mejoras. Lo mejor es enemigo de lo bueno, y no hay nada más desencantador que la novedad» (recogido en BUENO GÓMEZ-TEJEDOR, PEIRANO, 2009: 247).
- 8 «*I never saved Malvina. I never made it past the sixth automaton. [...] These thoughts preserve me now here, inside the sixth automaton, where I dream mechanically with the tides amongst the rocks, where they can never separate us.*» (Voz en *off* de Felisberto en *The Piano Tuner of Earthquakes*.)
- 9 De la voz en *off* de Felisberto en *The Piano Tuner of Earthquakes*.
- 10 La idea del itinerario iniciático a través de un entorno laberíntico está presente en la filmografía de los Quay especialmente desde la aparición del «esófago de madera» (*Wooden Esophagus*) que atraviesa la marioneta con los hilos cortados de *Street of Crocodiles*. Igualmente, para Felisberto —marioneta temporalmente liberada—, el ingreso en la isla del Dr. Droz significa el tránsito a otra vida, que a la postre se revelará menos autónoma pero más realizada que la humana.
- 11 Felisberto: «*Your machine swallowed my whistle and maybe my reflection... But I might need it!*» (*The Piano-Tuner of Earthquakes*).

- 12 «The crucial thing about automata is their enchantment. They can be extremely sophisticated but at the same time very basic in terms of what they can do» (Press Kit de *The PianoTuner of EarthQuakes*, citado en BUCHAN, 2011: 121).
- 13 «Resulta cuando menos paradójico que los dos autómatas más conocidos de la historia, el Pato y el Turco, fueran un fraude. Pero, precisamente por eso, se materializaron en el imaginario colectivo como metáfora de las premisas fundamentales del desarrollo de todos los campos del conocimiento: qué somos, de dónde venimos y qué hacemos aquí.» (BUENO GÓMEZ-TEJEDOR, PEIRANO, 2009: 71.)
- 14 Cita de Sallust (86-34 a.C.) que encabeza el filme.
- 15 «A fascination binds the proto-history of cinema, the advent of cinema and the advent of cartoon animation. It is the fascination with the mysterious imbrications and reanimation of life and motion by means of an apparatus. [...] It is the fascination with the way in which that apparatus may be thought to have reanimated the world in and as simulation. It is the fascination with the automaton.»
- 16 Entrevista de 1996: «Since we've always maintained a belief in the illogical, the irrational, and the obliqueness of poetry, we don't think exclusively in terms of narrative, but also of the parentheses that lay hidden behind the narrative» (BUCHAN, 2011: 236).

Bibliografía

- BIOY CASARES, Adolfo (1940/2005). La invención de Morel. En M. PICHON RIVIÈRE (ed.), *La invención y la trama. Obras escogidas* (pp. 25-82). Barcelona: Tusquets.
- BUCHAN, Suzanne (2011). *The Quay Brothers. Into a Metaphysical Playroom*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BUENO GÓMEZ-TEJEDOR, Sonia y PEIRANO, Marta (2009). *El rival de Prometeo. Vidas de autómatas ilustres*. Madrid: Impedimenta.
- CHOLODENKO, Alan (2006). Speculations on the Animation Automaton. En A. CHOLODENKO (ed.), *The Illusion of Life II. More Essays on Animation* (pp. 486-528). Sydney: Power Publications.
- COSTA, Jordi (2001). *Quay Brothers*. Sitges: Sitges 2001 Festival Internacional de Cinema de Catalunya.
- FREUD, Sigmund (1905/1988). El chiste y su relación con lo inconsciente. En L. LÓPEZ BALLESTEROS Y DE TORRES (ed.), *Sigmund Freud: Obras Completas*, Vol. 5 (pp. 1029-1167). Buenos Aires: Orbis.
- (1919/1973). Lo siniestro. En *Obras completas*, Vol. III. Madrid: Biblioteca Nueva.
- GRAHAM, Daniel [director] (2006). *An Interview with the Quay Brothers & Alan Passes* [reportaje]. Reino Unido: ION Productions, 50'.
- MARKS, Laura U. (2005). InSTITUTE Benjamenta: An Olfactory View. En C. GEHMAN, S. REINKE (ed.), *The Sharpest Point. Animation at the end of Cinema* (pp. 126-137). Ottawa: YYZ Books.
- VERNE, Julio (1892/1984). *El Castillo de los Cárpatos*. Barcelona: Fórum.
- VILLAGÓMEZ, Lourdes (2010). Cançonetes per a qui temi les Quay... *Animac Magazine*, 9, 7-10.
- WEIHE, Richard (2006). The Strings of the Marionette. En S. BUCHAN (ed.), *Animated 'Worlds'* (pp. 39-48). Reino Unido: John Libbey.