

Artículo de Investigación

# La muerte del señor Lazarescu: entre la iconografía religiosa, el verosímil posible y lo corporal

## The Death of Mr. Lazarescu: between religious iconography, possible plausibility and corporeality

Francisco M. Ayuso Ros: Universitat de València, España.  
[francisco.ayuso@uv.es](mailto:francisco.ayuso@uv.es)

Fecha de Recepción: 29/04/2024

Fecha de Aceptación: 13/09/2024

Fecha de Publicación: 11/02/2025

### Cómo citar el artículo:

Ayuso Ros, F. M. (2025). La muerte del señor Lazarescu: entre la iconografía religiosa, el verosímil posible y lo corporal [The Death of Mr. Lazarescu: between religious iconography, possible plausibility and corporeality]. *European Public & Social Innovation Review*, 10, 1-14. <https://doi.org/10.31637/epsir-2025-1458>

### Resumen:

**Introducción:** El argumento de *La muerte del señor Lazarescu* se desarrolla a lo largo de una noche, en la que el protagonista, un anciano con problemas de salud derivados del alcoholismo, decide llamar al servicio de urgencias hospitalario. Su traslado al hospital se va a convertir en un auténtico “vía crucis” de centro en centro, en el cual se va a poner de manifiesto la decadencia de Rumanía, en tránsito hacia un sistema democrático, en el que la corrupción generalizada deviene el diagnóstico de un cuerpo social que no ha logrado dejar atrás los vicios del pasado. **Metodología:** Aplicamos la metodología del análisis textual, de raigambre semiótica. Asimismo, enmarcaremos dicho análisis en la teoría del verosímil cinematográfico. **Resultados:** En el análisis fílmico nos centramos en el comienzo, donde se pone de relevancia la cuestión del cuerpo y la peculiaridad del personaje protagonista, así como en aquellos momentos en que se ponen de relevancia las referencias a la iconografía religiosa, como en el final. **Conclusiones:** Supone una radiografía de la sociedad rumana postcomunista desde un prisma realista.

**Palabras clave:** Cuerpo; verosímil; cine rumano; iconografía religiosa; análisis fílmico; realismo; enfermedad; marginación.

**Abstract:**

**Introduction:** The plot of *La muerte del señor Lazarescu* unfolds during a night in which the protagonist – an elderly man with alcohol-related health problems – decides to call the hospital emergency services. His journey to hospital becomes a really terrible ordeal from pillar to post in which the fall of Romania is brought to light, as the country shifts towards a democratic system, and widespread corruption becomes the verdict of a society that has not managed to leave behind its bad habits from the past. **Methodology:** We apply the semiotic perspective to textual analysis methodology. In addition, we will define the aforementioned analysis in realist film theory. **Results:** In the film analysis, we focus on the beginning of the film where importance is given to the matter of the body and the peculiarity of the main character, as well as the times when references to religious iconography are highlighted, such as those at the end of the film. **Discussions:** The film implies an in-depth analysis of Romanian post-communist society from a realist perspective.

**Keywords:** Body; realist; Romanian film; religious iconography; film analysis; realism; illness; discrimination.

## 1. Introducción

El nuevo siglo se inauguró en Rumanía con unas elecciones cruciales, ya estrenado el período democrático. Fue en diciembre del año 2000 cuando, en segunda vuelta, las opciones políticas se debatían entre un representante del régimen comunista anterior, Ion Iliescu, y Corneliu Vadim, líder del Partido de la Gran Rumanía, una agrupación de carácter ultranacionalista. Estas elecciones se consideraban decisivas debido a que los dos mandatos presidenciales anteriores habían sido liderados por Iliescu, en lo que se consideraba una línea continuista, en muchos sentidos, del régimen anterior. No en vano, esta cuestión será uno de los temas recurrentes de la denominada “Nueva ola del cine rumano”, cuyo largometraje inicial, *Bienes y dinero* (Cristi Puiu), se estrenó en el año 2001. Así, por ejemplo, en el filme *Policía, adjetivo* (*Politist, adjectiv*, Corneliu Porumboiu, 2009), en el que se denuncia las formas en las que la situación de vigilancia y represión institucionales pervivían en los primeros años de la democracia Rumanía. Además, el retraso que se había producido en introducir los cambios democráticos prometidos se había visto agravado por multitud de casos de corrupción y nepotismo. Respecto del otro contrincante político, Vadim Tudor, encarnaba las opciones ultraderechistas y xenófobas, enfrentadas a la minoría húngara, a los judíos y a los gitanos. El resultado electoral dio la victoria a Iliescu, encargado, una vez más, de hacer frente a los problemas de un país empobrecido, que se situaba a la cola de los 12 aspirantes a incorporarse en la Unión Europea, con el cincuenta por cien de la población por debajo del nivel de pobreza fijado por los Quince. La entrada de Rumanía en la Unión Europea no se produciría hasta el 1 de enero de 2007, un año en el que *4 meses, 3 semanas y 2 días* (*4 luni, 3 saptamini si 2 zile*, Cristian Mungiu, 2007), se alzaba con la Palma de Oro en el Festival de Cannes, más premio FIPRESCI, consolidando esta nueva corriente cinematográfica en todo el mundo.

Esta situación de continuismo político que señalamos es apuntada por el historiador Tony Judt (2001), para quien las dos opciones políticas antes señaladas compartían, en cierto sentido, un germen ideológico que se nutría del régimen anterior a 1989, cuando una revuelta popular propició la caída, y posterior ejecución, de Nicolae Ceausescu; aunque algunos ven en ese cambio político un “golpe palaciego” (Judt, 2013, p. 900). Caber recordar, en este sentido, que Iliescu había pertenecido al comité central del Partido Comunista desde 1965, posicionándose, en la última etapa del régimen comunista, en las opciones más reformistas. De ahí que se le atribuya un rol protagonista en las movilizaciones que acabaron con Ceausescu, para lo cual habría contado “con el apoyo tácito de la Unión Soviética” de Gorbachov (Kaplan, 2017, p. 167).

Rumanía ha sufrido a lo largo de la Historia toda una serie de invasiones debido a su posición estratégica, ya que supone una vía de paso del Oeste al Este, situándose en un lugar marginal respecto al resto de Europa. Durante el transcurso del siglo XX ha “conocido el desmembramiento territorial, la ocupación, la monarquía, la dictadura militar, el fascismo y el comunismo [...] también la revolución y la democracia” (Kaplan, 2017, p. 54). Todas estas circunstancias han determinado el carácter rumano, que destacaría por su capacidad para adaptarse a los cambios. Lo cual se refleja en un popular proverbio local que les emparenta con la polenta (la *mamaliga*): “La polenta no explota. Es amorfa, sin entrañas, adopta siempre la forma precisa” (Kaplan, 2017, p. 83). Retengamos este último dato, pues volverá a surgir en el análisis posterior.

Será en este contexto político, que hemos perfilado sucintamente, en el que se desarrollará una renovación del cine rumano que se dará a conocer mundialmente como “Nueva ola del cine rumano”, y cuyo altavoz oficial serán los más renombrados festivales de cine. Cuando el Festival de Cannes de 2005 concedió al *film La muerte del señor Lazarescu (Moartea domnului Lazarescu, Cristi Puiu, 2005)* el premio a la mejor película en la sección *Un Certain Regard* la crítica internacional comenzó a prestar atención al cine que llegaba de Rumanía, donde la producción cinematográfica había caído en picado desde que estallara la revolución en 1989. Con anterioridad a esa fecha, había predominado el cine de socialismo de estado (1948-1989), el cual se caracterizaba por encumbrar la figura del dictador Nicolae Ceausescu. En la década de los años 90, había destacado un cine “miserabilista” que, liberado de la censura, se había llenado de escenas gratuitas de sexo, de violencia, de lenguaje grotesco y parábolas políticas que evidenciaban un vacío de identidad (Pop, 2014, p. 57). Al mismo tiempo, algunos cineastas habían impregnado sus trabajos de un “realismo simbólico” que esquivaba toda referencia a la realidad social del momento en favor de alcanzar un resultado esteticista (Pop, 2014, p. 95). Este declive había hecho mella en el ámbito de la exhibición: de las 320 salas de cine del año 1989 se había pasado a las 85 del año 2005. De lo que se concluye que, en un país de alrededor de 22 millones de habitantes, el año en que se estrenó *La muerte del señor Lazarescu*, la exhibición en salas cinematográficas había quedado reducida a las grandes urbes.

Dada la precaria infraestructura cinematográfica de la que disponía Rumanía a comienzos del nuevo siglo, que dificultaba la producción, la distribución y la exhibición de su cine más allá de su territorio, el único canal factible eran los festivales internacionales. La primera producción rumana que se distribuyó a nivel internacional fue *La muerte del señor Lazarescu (Moartea domnului Lazarescu, Cristi Puiu, 2005)*, impulsada por el premio a la Mejor película en la sección *Un Certain Regard* del Festival de Cannes, cuyo éxito impulsó a esta corriente de cine joven. Una “nueva ola” que iba a cosechar todo tipo de premios en los más reconocidos festivales de cine de todo el mundo.

La Cámara d’Or de Cannes a *12:08 al este de Bucarest (A fost sau n-a fost?, Corneliu Porumboiu, 2006)* y la Palma de Oro en el mismo festival en 2007, acompañada del reconocimiento internacional de *4 meses, 3 semanas y 2 días (4 Luni, 3 saptamani si 2 zile, Cristian Mungiu, 2007)*, confirmaron el atractivo que esta nueva generación de realizadores rumanos generaba tanto en la crítica especializada como en los festivales internacionales. No obstante, los directores englobados en esta corriente no reconocían la pertenencia a una etiqueta que lo catalogaba en un grupo con unas características comunes. No es el objetivo de este artículo analizar cuáles son los rasgos estilísticos que caracterizan a este movimiento cinematográfico; un asunto, por otro lado, que se puede consultar en un estudio que hemos desarrollado con anterioridad (Ayuso Ros, 2021). Sí que vale la pena señalar, con relación al contexto político que hemos acotado al inicio, que uno de los principales temas que tratará este nuevo cine es las distintas formas en que la represión y la corrupción sistémica del régimen anterior es reproducida en la recién estrenada etapa democrática.

Los objetivos que nos planteamos son analizar cuáles son las estrategias discursivas que moviliza un filme capital para comprender esta nueva ola, tal como hemos señalado, *La muerte del señor Lazarescu* (Cristi Puiu, 2005), las cuales se inscriben en toda una corriente teórica y práctica enmarcada en el realismo cinematográfico; ese verosímil posible que construye el texto cinematográfico. Por otro lado, la cuestión del cuerpo nos ayudará a comprender de qué forma son tratados temas de gran trascendencia de esta película, trazando un periplo que va de lo particular a lo general, de ese cuerpo enfermo y doliente a una sociedad rumana que evidencia los síntomas de degradación moral y política. Asimismo, estudiaremos las implicaciones de sentido que se derivan de las referencias religiosas sugeridas en nuestro objeto de estudio.

## 2. Metodología

En el apartado anterior apuntábamos, como objetivo principal de este estudio, la identificación de las estrategias discursivas que dan sentido a la película que analizamos. Esto es, a rastrear las formas cinematográficas a través de las cuales se produce el sentido, la forma mediante la cual dice lo que dice. De ahí que consideremos la pertinencia de aplicar el análisis textual como la metodología a aplicar en este estudio; es decir, el enfoque metodológico por medio del cual investigar las producciones de sentido que suscitan los textos que componen nuestro objeto de estudio y las formas en que se relacionan con el marco histórico en el que se enmarcan, a partir de unas determinadas condiciones de producción y exhibición. De ahí la necesidad de resolver “el equívoco que sostiene que las imágenes comunican de ‘forma directa’, pasando por alto la necesidad de analizar cómo comunican y funcionan los discursos visuales” (Carmona, 2010, p. 16). El problema, por tanto, se dirime en las formas y en la gestión del tiempo y el espacio fílmico.

Al hilo de estas consideraciones, aplicaremos en nuestra investigación un análisis fílmico acorde a los procedimientos descritos por Casetti y Di Chio (1994): descomposición, recomposición e interpretación. Este análisis entiende los filmes como textos, desde un enfoque semiótico, con el fin de profundizar en aquellos procesos asociados a la estructura del relato, la caracterización de personajes y las estrategias formales de significación; como pueden ser la tipología de los encuadres, el tamaño del plano, la atmósfera sugerida por la iluminación, los sonidos, los movimientos de cámara y todos aquellos recursos asociados a la sintaxis cinematográfica.

Por otro lado, y teniendo en cuenta que el texto cinematográfico que analizamos se enmarca en el realismo cinematográfico, centramos este análisis en el marco teórico del concepto de verosímil. La teoría cinematográfica asociada a este término establece una conexión con la opinión general, con la intertextualidad y con la competencia del texto para originar otros escenarios posibles; de ahí que esté sujeta a principios como el régimen de verdad que reúna un mayor consenso dentro de un contexto determinado, el grado de verosimilitud de las motivaciones contenidas en el relato, la relación que establece con esbozos narrativos previos, el grado de ligazón interna del universo que compone la diégesis o las convenciones de los géneros, como el *western* o el musical (Aumont *et al.*, 2012, pp. 141-148). Siguiendo el razonamiento de Christian Metz, estos principios comprenden un régimen de censura, en el que “de entrada lo verosímil es reducción de lo posible, representa una restricción *cultural y arbitraria* entre los reales posibles, es antes que nada censura: de entre todos los posibles de la ficción figurativa, sólo ‘pasarán’ los *autorizados* por discursos anteriores” (Metz, 2002, p. 254). De lo anterior se deduce que el consenso general de esos “posibles” dependerá de la época, el país, el género, el medio artístico o la cultura. Como muestra, el caso de los crímenes por honor que abundaban en el cine español de los primeros años chocaría con la mentalidad actual. Un ejemplo de lo que decimos sería la película *Nobleza baturra* (Juan Vila Vilamata, 1925).

La censura que Metz entiende por institucional, que se condensa en ciertos aspectos, “políticos o ‘de conducta’”, no se centra en los temas, sino que afecta a la forma misma de las películas, “al contenido mismo” (“el tema no es el contenido”) (Metz, 2002, pp. 256-257). Debido a lo cual, si la censura, por lo verosímil, señala *la forma del contenido*, esto es, la forma en que las películas dicen aquello que dicen, y no aquello de lo que hablan, está señalando a todas las películas, dejando de lado del tema que traten. De ahí que la contingencia de este verosímil germine en el dispositivo enunciativo y en los procesos estilísticos, y se traduce en un espacio simbólico: “todo objeto de lenguaje -también el filme- posee un rostro manifiesto y un rostro por manifestar: esta distinción, que es la de significante y significado, sirve para diferenciar lo que siempre se ve de lo que siempre se tiene que buscar”. Para Metz, lo destacable de la modernidad cinematográfica, en cuanto equiparación contra la censura institucional, es que “abren nuevas expectativas y permiten esperar que no sólo los temas de los filmes sino la realidad de su contenido (=forma del contenido) serán cada vez más libres, más diversos, más adultos” (Metz, 2002, pp. 258-259). A este respecto, las disposiciones generales definen la comprensión que se tiene de los hechos particulares, con lo que la conducta de un personaje será entendida en la medida en que se pueda ajustar al marco referencial de la norma. De tal manera que la representación de una pauta o un arquetipo de personaje nuevo supone un hecho excepcional, por cuanto no certifica máximas o modelos precedentes. Metz ejemplifica este engrandecimiento de lo probable con el patrón de personaje adolescente que integran películas de los nuevos cines, como *Masculino, femenino* (*Masculin féminin*, Jean-Luc Godard, 1966) o *Pedro, el negro* (*Cerny Petr*, Milos Forman, 1964). A continuación, aplicaremos estos parámetros teóricos en el análisis de nuestro objeto de estudio.

### 3. Resultados

El argumento de *La muerte del señor Lazarescu* nos presenta a un anciano, de nombre Dante Remus Lazarescu, que vive solo en un precario apartamento de Bucarest con la única compañía de tres gatos. Es viudo y tiene una hija que vive en Canadá, con quien se comunica esporádicamente. También mantiene una relación distanciada con su hermana, a quien recurre cuando necesita dinero. Su vida social se limita al contacto eventual con sus vecinos, quienes le tratan con suspicacia debido a su alcoholismo y al olor que desprenden sus tres gatos. Una noche, tras dos días de jaqueca y vómitos, solicita apoyo a sus vecinos y al servicio de ambulancias. Su traslado al hospital se va a ver agravado debido a un accidente de tráfico múltiple, que satura las urgencias de los diferentes hospitales de la capital rumana. La enfermera de emergencias que lo atiende desde un primer momento será quien lo asista en un penoso periplo de hospital en hospital.

De acuerdo con este planteamiento inicial, el argumento no se estructura a la manera clásica, siguiendo una presentación, un conflicto y una solución al mismo; esto es, se observa que no encaja con el Modelo de Representación Institucional descrito por Noël Burch (2008). El primer tramo, que se desarrolla por completo en el domicilio de Dante Remus Lazarescu, tiene una duración de cincuenta minutos, lo que desborda el marco de una simple presentación de personajes. Este planteamiento encaja con el estilo realista con el que es presentada la historia. En este caso, no se trata de tramar un conflicto principal ni plasmar unos objetivos concretos en función de la psicología del protagonista; más bien se ofrece el relato de las últimas horas de vida de un anciano con problemas de salud. De tal forma que la sucesión narrativa muestra de manera lineal los acontecimientos, focalizados de principio a fin en el protagonista, los cuales son advertidos por el espectador como una serie de instantes en tiempo real debido al trabajo de montaje, en tanto que el estado de salud del protagonista es el motor causal que hace avanzar la historia. A esta coyuntura de carácter físico se le unen otras de naturaleza social y política, como la coyuntura del sistema sanitario estatal y el estado moral de la sociedad rumana; así como un perjuicio aciago, el accidente de autobús. Al respecto, el relato

clásico se caracteriza por una causalidad de orden personal o psicológica, así como por “el impulso hacia la superación de obstáculos y la consecución de objetivos” por parte de los personajes principales (Bordwell *et al.*, 1985, p. 14). En nuestro caso, el encadenamiento causal está falto de implicaciones personales; al contrario, el empeoramiento gradual del anciano y las subsiguientes reacciones de los diversos equipos médicos van a ser los que dispongan este trágico peregrinaje que, acorde con el título, encauza a la muerte de Lazarescu.

De otra parte, y en relación con la cuestión del verosímil cinematográfico, cuando en un filme el protagonismo es personificado en un anciano alcohólico y doliente, se está abriendo la oportunidad a la contingencia de un verosímil que había sido privado de las pantallas rumanas durante décadas. De forma similar, se puede destacar el protagonismo de una joven estudiante que ha decidido abortar, tal como ocurre en una de las películas más significativas del nuevo cine rumano, *4 meses, 3 semanas y 2 días* (Cristian Mungiu, 2007).

Tal como se detallará en el análisis que sigue, esta película se dispone como un segmento vital en el devenir de una persona anónima, a través de la cual se pueden deducir consideraciones generales. Desde este enfoque, su disposición puede ser comprendida como un efecto cuya causa se situaría en el fuera de campo que la anticipa: en el pasado reciente del país y en un presente en el cual las promesas políticas que se preveían no terminan de llegar. Por medio de las particularidades que se destacan, de los diálogos, y desde la distancia que marca la alteración irónica ejercida por la enunciación, va cobrando sentido una lectura nacional y universal del personal vía crucis que padece el protagonista. La alusión religiosa que acabamos de apuntar no es gratuita, pues ya estaba implícita en el nombre del protagonista: Lazarescu Dante Remus. En este sentido, la obra *La divina comedia*, de Dante Alighieri, constituye una referencia evidente del simbólico descenso a los infiernos que trazan los trayectos de hospital en hospital, sin que el enfermo encuentre una solución a sus males. Nos referimos a los círculos del infierno delineados en la primera de las tres cánticas de dicha obra. Por su parte, el nombre de Lázaro nos remite a la Biblia; un personaje que fue revivido por Jesús, según el *Evangelio de Juan*. De ahí que este nombre se asocie a la idea de resurrección. De acuerdo con la tesis de la investigadora Dominique Nasta, Remus apuntaría a uno de los hermanos que erigieron Roma, Rómulo y Remo, y destaca otros nombres bíblicos en el filme, como Virgil, Beatrice o Anghel. Para Nasta, estas referencias suponen “*to set up a doble discourse about ‘Hell on earth’ which oscilates between the hyperrealistic depiction of pain and suffering and a sustained ironic, albeit symbolic mode*” (2013, p. 158). En suma, se vuelven evidentes, desde el comienzo, las connotaciones religiosas que dimanaban del peculiar martirio que va a sufrir el protagonista de esta película.

### **3.1. Prácticas políticas y políticas del cuerpo**

El filme comienza con un plano de situación en el que se muestra la fachada de un edificio con algunas ventanas iluminadas. El plano está grabado cámara en mano, con lo que el temblor de la imagen confiere vivacidad al encuadre. Este comienzo sitúa la acción en un contexto cotidiano, un entorno humilde de Bucarest, de tal manera que cada hogar daría pie a un relato centrado en las peripecias de la gente común. Por corte directo, la cámara nos introduce en una de las viviendas. El protagonista es presentado en plano medio, vestido con un pijama a rayas y un gorro de lana, cuando se dispone a dar de comer a uno de sus gatos: “Vamos, come. Es lo único que tengo”, anima al animal; consumando así el retrato de penuria que ya evidenciaban las imágenes. Por su gesto de preocupación, advertimos que tiene alguna dolencia, por lo que decide llamar al médico. La persona que le atiende le comunica que sufre de dolor de cabeza y vómitos desde hace cuatro días, por lo que considera que puede ser debido a complicaciones estomacales. De las palabras de la enfermera se deduce que sospecha que dichos síntomas pueden deberse al consumo de alcohol. Lazarescu aduce que bebe como

cualquier hombre, y le facilita su dirección para que le recoja una ambulancia. Tras la llamada, toma otro vaso de alcohol casero.

El fragmento posterior se desarrolla en el comedor de la vivienda, en la que la precariedad del entorno se ve reflejada en las manchas amarillentas de las paredes. Por todas partes se acumulan los periódicos viejos, y las sábanas que cubren algunos muebles se confunden con una alfombra en la que se acumula la falta de higiene. Esta atmósfera rayana en la indigencia se completa con fotos familiares que se disputan el espacio con restos de comida. Esta imagen abre una secuencia filmada en un solo plano, dando cuenta del estilo naturalista que caracteriza a esta película, y que comienza con el protagonista sentado en el sofá mientras revisa las vendas que presionan las varices de sus piernas.

Sobre esta imagen de Lazarescu vestido únicamente con la parte superior del pijama se escucha, en fuera de campo, una entrevista que se emite por televisión: “En el mar solo hay peces depredadores. Puedes usar polenta para los peces pequeños, pero aquí los peces grandes se comen a los pequeños. Toda gira en torno a la comida”. Tras este diálogo, la emisión capta la atención del personaje, que se gira hacia la derecha del plano, movilizándolo una panorámica que encuadra el televisor, que continúa con la tertulia. El entrevistado sigue razonando acerca de la pesca: “La polenta no funciona muy bien en el mar, es un tipo de cebo erróneo. Pero él dijo, bueno solo he venido por el aire salado”. Recordemos, tal como anotábamos en el primer apartado, que la polenta se emplea como un paralelismo del carácter del pueblo rumano, que sobresale por su ductilidad, y que Timisoara es la ciudad en la que surgió el enfrentamiento que originó las manifestaciones en diciembre de 1989. Retomando el análisis, es ahora cuando el protagonista entra en plano por la izquierda para coger sus pantalones.

El contertulio televisivo completa su alegato mientras Lazarescu se pone el pantalón: “La brisa es agradable, pero si no pescas nada, no sacas nada en claro”. Se confirma que este discurso centrado en la pesca supone una metáfora política, pues a continuación se nombra a un representante de Timisoara cuya perfecta argumentación es capaz de aglutinar el noventa por cien de los votos: “Timisoara se ha vuelto muy pobre. Hoy en día todo el mundo sabe que los políticos son grandes maestros en el arte de las relaciones humanas. Siempre enseñan su mejor rostro a la gente para que luego...”. En este punto de la entrevista, Lazarescu se encuentra en una posición en escorzo que apunta en la dirección del televisor, situado al fondo del plano. Este encuadre, cuyo sentido completa el razonamiento que se escucha en el televisor, propicia una lectura en la que el cuerpo enfermo del protagonista supone la personificación simbólica de una Rumanía que transita hacia una sociedad capitalista, y cuyo cuerpo social está, por su parte, baldío y corrompido. Así lo ve Paul Arthur en un artículo donde delimita la película en un cine de índole corpórea que alude a una política simbólica del cuerpo: “*A particular politics of the body [...] gradually limns a symbolic body politic, a society undergoing wrenching transitions from communism to capitalism that inevitably foster some of the worst features of each*” (Arthur, 2006, p. 46). Esta alusión a un cine del cuerpo interesa a esta investigación por su componente crítico al “inscribir en la película cuerpos reales, extraídos de la vida y no de los platós de maquillaje” propia de la modernidad cinematográfica. En cambio, la posmodernidad se convertirá en “una pasarela de cuerpos maltratados, de cuerpos fríos y extraños, de virus enfermizos y quirurgias *post-mortem*” (Font, 2012, pp. 21-22). Esta particularidad del cine contemporáneo será aplicada también por otros cineastas coetáneos de Puiu, como los hermanos Dardenne, Claire Denis o Alexander Sokurov, en cuyo trabajo el cuerpo se instituye como un territorio autónomo en un mundo que se diluye en un reguero de imágenes.

En definitiva, esta secuencia muestra de qué manera la estrategia discursiva propuesta en esta película va encaminada a presentar el relato corriente de un personaje común ante una muerte inminente, cuya vivencia se plasma sobre un fondo de mayor alcance; el cual propicia una lectura política que se deja sentir en las acciones que suceden en segundo plano.

Con relación al recurso fílmico que anotamos, cabe explicitar cómo se da forma en la película a las estrategias propias del realismo cinematográfico. Tal es el caso de la predominancia de planos medios y de conjunto o al uso de la focal de 50mm, cuyo resultado más se asemeja a la visión natural. Además, no se ofrece el contraplano de las miradas, centrándose en el punto de vista del protagonista. Así lo comprobamos en la conversación telefónica que mantiene con su hermana, a quien no vemos en ningún momento. Estas opciones se corresponden con una enunciación que presenta los hechos de la manera más objetiva posible, sin hacerse evidente y sin aplicar el potencial ordenador de todos los matices del relato. De esta forma, se evita juzgar las acciones de los personajes, ofreciendo la misma información de que disponen los mismos; tampoco se ve impulsado el relato por sus motivaciones psicológicas. Así ocurre con Lazarescu, un anciano que vive solo y con un preocupante estado de salud, pero cuya situación no se ve subrayada de forma melodramática. Lo cual podría ser sugerido mediante unos acordes de violín o presentándolo desde el punto de vista de una persona que sintiera compasión por él. En cambio, esta coyuntura es significada recurriendo a elementos de la puesta en escena y a estrategias de montaje, tal como se comprueba en este ejemplo. Tras hablar con su hermana Eva, el teléfono vuelve a sonar, si bien nadie responde. Por corte directo, y con Lazarescu turbado por esta llamada sin respuesta, se ve cómo sale de la habitación en penumbra, filmado en plano medio. Cuando apaga la luz, el personaje se vuelve invisible hasta que, tras una panorámica de seguimiento, le vemos en la cocina ya iluminado. Ahora el protagonista parece desorientado, dando vueltas sobre sí mismo, como si no recordara qué se disponía a hacer. Es por medio de estas formas cinematográficas que se sugiere la soledad y la desdicha del personaje, cuyo padecimiento no parece importar a nadie, recurriendo a la planificación para evitar subrayados de calado sentimental. Eso sí, intensificando la dimensión corporal que adquiere esta tragedia teñida de humor negro. Finalmente, decide pedir ayuda a los vecinos.

### 3.2. *Iconografía religiosa, piedad y cuerpo yacente*

Cuando la enfermera de la ambulancia acude al domicilio, de nombre Mioara, no puede evitar observar con desagrado el estado deplorable del lugar. A poco, Sandu, el vecino, y Mioara acuden a atender a Lazarescu en el baño, pues se ha caído en la tina, en la que constituye la primera de las caídas que padecerá en este particular calvario. Cuando el anciano se queja de dolor de estómago y de cabeza, Mioara no duda: “Ha bebido, ¿verdad?”. Ha bebido mastropol, le confiesa, una bebida casera a base de alcohol fuerte, caramelo y vainilla. La sanitaria, convencida que su estado se debe al abuso del alcohol, le toma la tensión y le recomienda glucosa, vitaminas y que visite cuanto antes al doctor que le operó de la úlcera. Mientras tanto, Sandu saca tiempo para centrar la conversación en su enfermedad de Mallory-Weiss, y Mihaela, su mujer, llega con una ración de musaka. Cuando confluyen los tres en el sofá alrededor de Lazarescu, el encuadre compone una figuración de reminiscencias pictóricas (Figura 1). La representación de la enfermedad era un motivo reiterado en la pintura de finales del siglo XIX, tal como se aprecia en *El niño enfermo*, de Arturo Michelena (1986), y en *Ciencia y caridad*, de Pablo Picasso (1987). Debido a la disposición de los figurantes, y en relación a las reminiscencias bíblicas ya comentadas, la imagen remite iconográficamente a la representación del Cristo yacente, como en la obra de Tintoretto *Lamentación por la muerte de Cristo* (1565) (Figura 2).



**Figura 1.**

*Lazarescu es atendido por la enfermera y sus vecinos tras su primera caída*



**Fuente:** *La muerte del señor Lazarescu* (2005).

**Figura 2.**

*Lamentación por la muerte de Cristo, Tintoretto (1565)*



**Fuente:** Museo de Arte de Sao Paulo (MASP).

Dicho esquema pictórico apunta a la idea de piedad, cuyo vínculo más evocado y referido es la escultura de Miguel Ángel, sirviéndose, en el caso de esta película, del valor semántico que vehicula para añadir otra función simbólica a las imágenes, que se sumaría a la órbita religiosa ya señalada, y que acaba significando, por la carencia de la misma, la coyuntura que rodea al personaje y el contexto en el que se desarrolla la acción. Esta misma referencia iconográfica fue citada en una de las películas fundamentales del neorrealismo italiano, un referente que se suele citar para caracterizar al joven cine rumano (Ayuso Ros, 2016). Nos referimos a *Roma, ciudad abierta* (*Roma città aperta*, Roberto Rossellini, 1945), cuando Pina, una de las protagonistas, muere en brazos de Don Pietro tras ser abatida por los alemanes. De manera similar se cierra *La reconstrucción* (*Reconstituirea*, Lucian Pintilie, 1968), la película fundamental del nuevo cine rumano de los años 60, cuando, al final, uno de los amigos muere en brazos del otro, sirviéndose icónicamente de la carga simbólica asociada a la escultura de Miguel Ángel. Es también muy conocida la fotografía que Therese Frare hizo a David Kirby instantes antes de su muerte a causa del SIDA, y que fue incorporada a una campaña de Benetton con el nombre de *Pietà* (Figura 3).

### Figura 3.

*David Kirby, enfermo de sida en fase terminal, rodeado de su familia*



**Fuente:** *Pietà*, Therese Frare (1990).

Tras no pocas discusiones, los vecinos se responsabilizan en llamar a la hermana del protagonista para que vaya al hospital y Lazarescu parte con la única compañía de la sanitaria. Aquí comenzará su particular odisea de centro en centro, en la que la salud del anciano se va agravando hasta que es incapaz de articular palabra. La enfermera se va a encontrar con la desidia de los facultativos y con toda una serie de trabas burocráticas que van a dificultar la atención del paciente. Las caídas de Lazarescu se van repitiendo, y su condición de alcohólico supone un motivo de rechazo por parte de los médicos. Es así como llegan a su última parada, ya casi de madrugada, en un hospital en el que las enfermeras están agotadas y disfrutando de un momento de descanso. Por más que el cansancio se vuelva patente, la doctora actúa acorde a la gravedad de las dolencias del paciente y se pregunta por el motivo que ha impedido operarle en el anterior hospital, ya que no hay duda de que el paciente ha perdido la conciencia. “Bueno. Ya nadie puede preguntarle si está de acuerdo o no. Regístrale conforme ha entrado y llama a cirugía”, ordena. Lazarescu es derivado a preoperatorio dada la urgencia del caso. Dado que las camillas disponibles están ocupadas, Miora se ve obligada a acompañar al paciente hasta el lugar en el que van a lavarlo y afeitarlo. Este es el instante en que la sanitaria se despide definitivamente del anciano.

Lazarescu es desvestido, aseado y afeitado por dos enfermeras mientras parece inconsciente; si bien parece quejarse con un leve gesto: despojado ya de su identidad no dispone más que de su propio cuerpo (Figura 4).

### Figura 4.

*Lazarescu es atendido durante el preoperatorio*



**Fuente:** *La muerte del señor Lazarescu* (2005).

A continuación, el cuerpo desnudo de Lazarescu es cubierto únicamente por una sábana, en el preciso momento en que voltea un poco la cabeza en dirección a la cámara y entorna los ojos (Figura 5). En fuera de campo, la voz de la sanitaria urge al equipo para que se lleven al paciente y se lo confíen a “Anghel”. Ahora también se vuelve relevante en el texto la existencia de elementos iconográficos que, contenidos en un determinado plano compositivo, refieren la tradición sacra, como son el cuerpo yacente, la sábana y ese nombre de inapelable dimensión cristiana. Así lo apreciamos también en la obra de Philippe de Champaigne (Figura 6).

### Figura 5.

*Esta imagen de Lazarescu ya inconsciente, desnudo y cubierto únicamente por una sábana es la que cierra la película*



**Fuente:** *La muerte del señor Lazarescu* (2005).

### Figura 6.

*Cristo muerto tumbado en la cubierta, Philippe de Champaigne (1654)*



**Fuente:** Museo del Louvre.

En este mismo sentido, la investigadora Hajnal Király estudia los rasgos alegóricos y las referencias pictóricas en el cine rumano contemporáneo, y destaca la presencia significativa en el encuadre de tres personajes en películas como *La muerte del señor Lazarescu* o *Policía, adjetivo* (*Politist, adjectiv*, Corneliu Porumboiu, 2009). Según la autora, esta composición triangular evidenciaría una conceptualización estilística de la Santísima Trinidad, según los preceptos de la religión ortodoxa. Király describe un vínculo entre la iconografía religiosa presente en estas películas con diversos semblantes de la sociedad rumana postcomunista, como el clientelismo, el patriarcado o las relaciones jerárquicas (2016).

El filme termina con un plano que conserva la misma composición de la Figura 5, y muestra a una de las enfermeras que se detiene a observar al protagonista mientras se quita los guantes. Por corte brusco, un fotograma negro informa del final, si bien no la clausura de la película.

## 4. Conclusiones

En conclusión, si bien el título de la película certifica la muerte del protagonista, dando por hecho un trágico final, dicho fallecimiento nunca es mostrado en la diégesis. De acuerdo con la secuencia final, se aprecia que el protagonista sigue vivo, a la espera de la intervención quirúrgica; de ahí que la muerte que ya estaba anunciada puede sobrevenir en el quirófano o durante su recuperación, si bien esta circunstancia deviene irrelevante. Lo que se ofrece al espectador es un final abierto que semeja señalar en otra dirección, un enfoque discursivo que marca una cierta distancia respecto de los acontecimientos que se desarrollan en la pantalla, evitando, así, caer en el sentimentalismo. Del análisis anterior, se infiere que *La muerte del señor Lazarescu* propone una radiografía de la sociedad rumana, en tránsito del régimen comunista a los primeros años de democracia, por medio de un aparataje formal de corte realista: un itinerario en el que un cuerpo endeble, en pleno declive, va poniendo de manifiesto las cualidades ideológicas y las prácticas disciplinarias que se oponen a desaparecer o que son reproducidas por el nuevo régimen. Todo ello recurriendo a un tono irónico y absurdo, en sintonía con uno de los rasgos del carácter rumano. Tanto los recursos de puesta en escena de carácter naturalista como la tipología del personaje, en relación con la apertura de ese verosímil posible que hemos señalado, así como la concentración del argumento en unas pocas horas de tiempo diegético, van encaminados a construir un espectador activo y crítico, quien asiste a las acciones que se narran como si ocurrieran en tiempo real.

En esta película se abordan cuestiones de gran relevancia, como el óbito, la familia, el sufrimiento, la soledad, la sinrazón social, las consecuencias del capitalismo o la corrupción moral; no obstante, su propuesta se distancia de manidos modelos de propaganda o del consuelo del mensaje aleccionador. En su lugar, formula un dispositivo cinematográfico experiencial que va de lo individual a lo general, otorgando al espectador la ocasión de participar de las vivencias de los personajes. De tal manera que los aspectos sociales y políticos que emanan de los conflictos planteados se dejan sentir en los pequeños detalles, en las pequeñas acciones suceden en el trasfondo. Es por medio de estas formas cinematográficas que se sugiere la materialización de un cuerpo simbólico, que apunta a una problemática que se traslada al cuerpo social en el que se inscribe, así como la conformación de un tiempo y un espacio para que se expresen aquellas personas que se sitúan en los márgenes, y cuya práctica es dada a compartir al espectador. Una experiencia que adquiere una dimensión espiritual por medio de las referencias que incorpora del imaginario religioso, como un modo de delatar el deterioro moral de la sociedad; y que se complementan con el asunto del cuerpo, constante en todo el metraje, el cual se vuelve evidente en la última parte, en la que, al protagonista, desposeído de sus facultades y atendiendo a la muerte que anuncia el título, no le queda nada más que su *nuda vida*. En resumen, este filme propone la radiografía de una sociedad en la que la imposibilidad deriva en el repudio hacia los desvalidos; no obstante, tal vez la glacial composición final formule la posibilidad de un panorama pésimo: que los síntomas de deshumanización sean diagnosticados como mera impotencia.

## 5. Referencias

- Arthur, P. (2006). Habeas Corpus. A Meditation on The Death of Mr. Lazarescu and Corporeal Cinema. *Film Comment*, 42(3), 44-49. <https://www.filmcomment.com/issue/may-june-2006/>
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Bernet, M. (2012). *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Paidós.

- Ayuso Ros, F. M. (2016). La muerte del Sr. Lazarescu (Cristi Puiu, 2005): de la herencia neorrealista al teatro del absurdo. En C. del Valle Rojas y Salgado Santamaría (Eds.), *Nuevas formas de expresión en comunicación* (pp. 103-119). McGraw-Hill.
- Ayuso Ros, F. M. (2021). En torno al “cine nacional”. El caso de la “nueva ola del cine rumano”. *EU-topías: revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, 21, 65-84. <https://ojs.uv.es/index.php/eutopias/article/view/21264>
- Bordwell, D., Staiger, J. y Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de representación hasta 1960*. Paidós.
- Burch, N. (2008). *El tragaluz del infinito*. Cátedra.
- Carmona, R. (2010). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Cátedra.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1994). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Font, D. (2012). *Cuerpo a cuerpo. Radiografías del cine contemporáneo*. Galaxia Gutenberg.
- Judt, T. (2013). *Postguerra. Una historia de Europa desde 1945*. Taurus.
- Judt, T. (noviembre de 2001). Romania: Bottom of the Heap. *The New York Review*. <https://Bit.ly/3XMMUed>
- Kaplan, R. D. (2017). *A la sombra de Europa. Rumanía y el futuro del continente*. El hombre del Tres.
- Király, R. D. (2016). Looking West: Understanding Socio-Political Allegories and Art References in Contemporary Romanian Cinema. *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, 12, 67-86. <https://doi.org/10.1515/ausfm-2016-0004>
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968). Volumen I*. Paidós.
- Nasta, D. (2013). *Contemporary Romanian Cinema. The History of an Unexpected Miracle*. Wallflower Press.
- Pop, D. (2014). *Romanian New Wave Cinema: An Introduction*. McFarland & Company.

## CONTRIBUCIONES DE AUTORES/AS, FINANCIACIÓN Y AGRADECIMIENTOS

**Financiación:** Esta investigación no recibió financiamiento externo.

**Conflicto de intereses:** el autor declara que no existe conflicto de intereses.

### AUTOR:

**Francisco M. Ayuso Ros:**  
Universitat de València

Doctor en Comunicación Audiovisual, con una tesis sobre “La nueva ola del cine rumano”, Máster en Interculturalidad y Políticas comunicativas en la Sociedad de la información. Profesor Asociado en Comunicación Audiovisual en la Universitat de València. Entre sus publicaciones cabe destacar las siguientes: (2022) “Mirada y denuncia. Control social y sanción moral en 4 meses, 3 semanas y 2 días”, *Visual Review*; (2021) “En torno al cine nacional. El caso de ‘La nueva ola del cine rumano’”, *EU-topías*, 21 y (2022) “Consideraciones sobre el concepto de terrorismo. De las controversias semánticas a las cuestiones de puesta en escena en el cine contemporáneo”, *Área Abierta* 22(3).

[francisco.ayuso@uv.es](mailto:francisco.ayuso@uv.es)

**Orcid ID:** <https://orcid.org/0000-0001-6991-9734>

**Academia.edu:** <https://uv.academia.edu/FranAyusoRos>