

MATERIA PARA EL OJO O EL RETORNO A LO REAL

José Luis Castro de Paz
(Universidad de Vigo)

Parece indiscutible que si queremos conocer que lugar ocupa hoy el cine en el paisaje de las artes debemos partir del reconocimiento, de una vez por todas, del hecho de el surgimiento del cine en la historia es una respuesta particular e históricamente fechada a una de las grandes interrogantes de dimensión transhistórica que se ha venido haciendo la humanidad a lo largo de los tiempos: “¿Qué es representar, en términos visuales, el mundo y las cosas?”. El cine no hace sino volver actual, a través de la forma singular de la imagen fotoquímica en movimiento, un término puramente virtual, el de la representación, del que no es sino un avatar. Es lo que Sergei M. Eisenstein comprendió tan temprana como admirablemente: para él pensar el cine era situarlo en la red de relaciones e interferencias que lo unen con las demás artes.

Porque, en definitiva, hablar de cine es hacerlo de pintura, de fotografía, pero también de literatura, de teatro, de música... Pero no de una manera metafórica, sino de una manera viva que ponga en juego lo que de común y lo que de diferente tienen todas las expresiones de la creatividad humana. Sólo bajo este ángulo el cine podrá plantearse su renacimiento tras pasada ya la frontera del nuevo milenio. Y sólo entonces, asumiendo su lugar propio en el concierto de las artes será capaz de aportar respuestas a esa pregunta esencial que Peter Handke enunció con la siguiente fórmula: “¿Qué cosa de hoy es materia para el ojo?” O, en otros términos ¿Qué es hacer cine hoy día?

Trataremos de ofrecer un sucinto panorama representativo de las posibles respuestas, aproximándonos a las líneas de fuerza que han estructurado y estructuran el cine español de los últimos años en relación con sus opciones genéricas, tratando de equilibrar la presencia de cineastas veteranos con la atención hacia los jóvenes revelados en este periodo; de sacar a la luz la manera en que determinados cineastas de nuestros días prolongan, en muchos casos, las complejas líneas de la tradición creativa española; de señalar de qué formas particulares este cine afronta tanto la historia como la actualidad más candente y de buscar poner de manifiesto, en definitiva, que junto a

los filmes que se sitúan (sin merma de su calidad intrínseca) en el interior de las coordenadas dictadas por el mercado, existen otros productos que se ubican bajo parámetros diferentes (la vanguardia, el confuso *territorio* documental) e, incluso, cómo determinadas películas españolas recientes apuestan de manera clara por la búsqueda de una “internacionalidad”, ofreciendo una reflexión en estado práctico sobre la posibilidad real de supervivencia de un cine nacional en un contexto de producción crecientemente globalizado.

Es pues de estos asuntos, pero sobre todo de la singularidad que convierte a cada uno de los films en productos únicos e irrepetibles, ejemplos del cine producido en un país complejo y moderno, abierto a todas las tendencias pero que no renuncia a sus tradiciones más ricas, a lo que trataremos —en forma necesariamente breve— de referirnos a continuación, pero sin olvidar nuestras primeras y más generales interrogaciones.

Comencemos, pues, no podía ser de otra forma, por Pedro Almodóvar, el *auténtico* motor —al decir de muchos de los propios interesados— y bisagra de la renovación posterior. Como no ha dejado de ser señalado, el cine de estos “jóvenes turcos” —y me refiero aquí desde Alex de la Iglesia a Bajo Ulloa, de Amenabar a Calparsoro— surge como reacción al ilustrativo cine de los ochenta, empantanado en *cadavéricas* adaptaciones literarias de prestigio (Cela, Delibes, Valle-Inclán, García Lorca, etc.); negación que parte de una implícita reivindicación de su anverso: el cine español de Azcona, Ferreri y Berlanga, *Atraco a las tres*, *El extraño viaje*, Tony Leblanc.... “*Podríamos afirmar* —llega a señalar Jaime Pena— *que intentan vadear más de dos décadas de tradición cinematográfica sirviéndose de Almodóvar como puente*”.

Un puente, todo hay que decirlo, que ha sido acusado en multitud de ocasiones de vacuidad posmoderna y, en cierta forma, de trasladar ésta al cine desideologizado y despolitizado de muchos de los más jóvenes cineastas de los noventa, cuya formación habría que rastrear, antes que en el cine o en la literatura españoles, en la televisión, el comic, los videoclips, la publicidad y el cine contemporáneo de Hollywood. Frente a tan superficial —aunque no por ello radicalmente desajustada— apreciación, Santos Zunzunegui nos ha llamado la atención sobre la esencial “españolidad” de la *estilización*

almodovariana, utilizando la expresión *estilización* en el sentido que le daba Pedro Salinas en “Significación del esperpento”, cuando mostraba la existencia de una importante tradición en el arte español que supone un “*desvío de la técnica meramente reproductiva del realismo*”, mediante la imposición a las apariencias de “*un patrón estético, moral o intelectual*”.

Pues bien, dicha estilización alcanza su hasta ahora máximo grado de profundidad —en nuestra opinión— en *Hable con ella* (2002), compleja y trágica metáfora sobre la pulsión escópica y la mirada *masculina* (fetichista) que se halla en la base misma del placer cinematográfico institucional, film en el que el cineasta, sin perder por ello su extraordinario éxito de público y prestigio crítico, supera en dolor y rigor sus anteriores melodramas—*puzzle*, en los cuales, con frecuencia, su indiscutible talento narrativo y su orfebrería gráfico-colorista encubrían no poca endeblez semántica.

Dejando a un lado las a todas luces injustificadas acusaciones de misoginia —e incluso de “apología de la violación” (¿?)— que el film ha suscitado entre cierto sector de una crítica todavía empantanada en una pedestre teoría del cine como reflejo de la realidad, es claro que el cineasta vuelve a colocar su anécdota en el límite mismo de lo decible y lo visible, en el territorio fantástico del cuento de hadas (una sombría y aterradora versión de *La bella durmiente*) y a indagar en el motivo *dramático* de la estabilidad mental y sus ambigüedades y desdibujamientos en una sociedad en la que la palabra ha perdido fuerza simbólica bajo un inacabable manto de imágenes casi siempre banales.

Y es que los protagonistas masculinos del film, Benigno (Javier Cámara) —un nuevo Norman Bates, *benigno*, virgen, cariñoso y hablador, ejemplarmente edípico, con una madre, posesiva y postrada en la cama, de la que sólo escuchamos su voz en *off* y a la que el joven dedica sus primeros veintitantos años de vida; enamorado a su vez de una Imago Femenina (Alicia, Leonor Watling) a la que observa, como el *voyeur* Stewart de *Rear Window* (Alfred Hitchcock, 1954), a través de la ventana y que, lógicamente, se *petrifica* como estatua ante su proximidad, al modo de una nueva y no menos bella Madeleine— y el melancólico Marco (Darío Grandinetti), digno personaje de bolero, doblemente abandonado (capaz de teñir de melancolía, en un típico juego

almodovariano, hasta la más repulsiva serpiente), habrán de conjugarse y fundirse —literalmente superpuestos en la conversación final en la prisión— para dar auténtica vida a la Mujer (creada, en magistral metáfora, por la *pantalla en blanco*: la cámara, cenital, nos muestra la impoluta sábana —que ocupa la totalidad del encuadre—; bajo ella, poco a poco dibujada, surge la forma femenina...)

A Marco quedará la difícil pero sin duda gratificante misión que Benigno no fue capaz de lograr en su locura (sus bienintencionadas palabras, pese al título, no despiertan a Alicia... sino ese enfermizo y brutal coito con su cuerpo inerte, ejemplar y lúcidamente metaforizado en el excelente film “mudo” *El amante menguante* y su gran vagina-pantalla que engulle al minúsculo protagonista): comprender y asumir que la Figura (Alicia) que ha venido a tapar el vacío que a su lado ha dejado su primer amor (el lado derecho de un encuadre de profunda belleza en el que dos tiempos se funden dolorosamente) es también un ser humano, de existencia renovada, al que hablar y querer. Es precisamente de ese lado derecho del encuadre de donde surgirá, en un plano de punto de vista de Marco que cita de forma explícita pero extraordinariamente la sutil aparición de Madeleine en la floristería en *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958), la *imagen* con la que, por doloroso que resulte, habrá que aprender a convivir.

Ambigua y fascinante, milimétricamente exacta en su extraña construcción, *Hable con ella* se sitúa en el interior de un territorio en el que —como apuntó con agudeza Charles Tesson— quizás sólo Hitchcock y Buñuel (*Abismos de pasión*; *La vida criminal de Archivaldo de la Cruz*) se hayan atrevido a penetrar, pero sin renunciar por ello a la verdadera urdimbre de sus textos, a su verdadero terreno: el de ejemplar revisitador de innumerables formas estéticas de la tradición española, desde el folletín a la novela sentimental hasta el *cuplé*, pasando por el bolero.

Es más que posible, desde luego, que algunos de sus jóvenes epígonos se sientan atraídos por la sola epidermis del cada vez más sutil *collage* almodovariano y, más en general, y en un fenómeno que sobrepasa nuestras fronteras, por la búsqueda de un dominio rayano en el virtuosismo de la gramática audiovisual y de ciertos códigos genéricos, sobre todo tomados del thriller y del fantástico, con Hitchcock como figura mítica.

Es desde esta perspectiva de uniformización mundial de la narrativa dominante donde la figura de Alejandro Amenabar adquiere toda su relevancia. Nacido en Santiago de Chile en 1972, pero criado y formado en España, su fulgurante trayectoria se compone de tan sólo cuatro largometrajes (*Tesis*, 1996; *Abre los ojos*, 1997, *Los otros*, 2001 y *Mar adentro*, 2004), suficientes sin embargo para hacer de él uno de los valores comerciales más importantes de nuestra industria.

Si de la destacada *Abre los ojos* se realizó ya un *remake* americano —y de *Tesis* se han vendido los derechos para una posible nueva versión—, *Los otros/The Others* —la película con más espectadores de la historia del cine español— supone la peculiar y triunfal apuesta de Amenábar por introducirse directamente en el mercado hollywoodiense sin perder por ello, en lo esencial, su independencia creativa. Coproducción hispano-norteamericana de Cruise/Warner Productions, Sogecine y Las Producciones del Escorpión y distribución de Miramax, presupuesto de de 25 millones de dólares y reparto internacional encabezado por Nicole Kidman, la película cuenta sin embargo con equipo técnico español y se rueda íntegramente en España.

Profundo admirador del cine de género americano, Amenábar concibe un contenido *thriller* de suspense de variadas pero nítidas y reconocidas fuentes de inspiración. Si la huella del cine hollywoodiense está muy presente —y especialmente el tono gótico y fantasmal de la hitchcockiana *Rebecca* (1940)—, no son menos evidentes sus íntimas concomitancias con títulos más recientes, como la célebre versión de Jack Clayton del relato de Henry James “Otra vuelta de tuerca” (*The Innocents*, 1960) o la más desconocida pero inquietante *The Changeling* (Peter Medak, 1979), de la que Amenábar afirma haber rodado, en algún sentido, una versión de la misma historia “*invirtiendo la perspectiva*”.

Asentado en efecto en la lógica reversible del punto de vista —y, porque no decirlo, en un sorpresivo *twist ending* que, si bien sedimentado en una sólida y productiva siembra indicial de elementos premonitorios, es más característico del Hitchcock televisivo que del cinematográfico—, el film relata la historia de *la casa encantada* desde el punto de vista (si bien no único) de Grace, un fantasma culpable y

desgarradoramente humano, cuyas férreas y destructivas creencias católicas, de raíces profundamente españolas —y que obligan al cineasta a concretar la ambientación *británica* a la Isla de Jersey, tras la Segunda Guerra Mundial— se metaforizan en ese aislamiento absoluto, necesariamente oscuro y con marcados y restringidos focos lumínicos, que Javier Aguirresarobe fotografía apelando a soluciones sin duda vinculadas a otras de hispánica raigambre pictórica.

La ausencia del padre —cuya tardía y espectral aparición, de sorprendente sonoridad poética, es uno de los instantes culminantes del film—, el desmoronamiento de ese malsano núcleo familiar de inequívocas resonancias religiosas (ese falso fantasma del desván, cubierto por una sábana, resulta ser una imagen devocionaria, mientras el espejo, mostrándole su rostro, desvela a Grace lo *realmente* aterrador y que no quiere comprender) y sus trágicas consecuencias para la vida, no impiden que *Los otros* sea, al tiempo, y de ahí la honda tristeza que destilan sus imágenes, un imposible camino iniciático de dos niños que, como las pequeñas protagonistas de *El espíritu de la colmena* (Victor Erice, 1973), en las que Amenábar asegura haberse inspirado, se enfrentan, aquí sin salida posible, a un entorno en el que, pese a sus esfuerzos, la luz estará siempre fuera de la *colmena*, y a compartir con desconocidos inquilinos —demostrando a contrario los asertos freudianos sobre lo siniestro— ese hermoso caserón británico (¿o cántabro?) cuyo mobiliario, por cierto, ya había utilizado, años antes (¿o después?), la mórbida y buñuelesca *Viridiana* (1961).

Pese a lo dicho, sin embargo, este tipo de operaciones lleva de algún modo implícito un alejamiento de la realidad cultural, social y política de un país en el que, quiéranlo o no, nacen y se hacen las películas españolas. Este reproche —muy presente en ciertos acercamientos críticos al cine español de los años noventa— plantea cuestiones de profundo calado histórico y antropológico en las que no podremos, es obvio, penetrar en profundidad. Pero nos interesa referirnos a una de las opciones más reconocibles del cine de esos nuevos realizadores: un (re)descubrimiento, una puesta al día, de las tradiciones culturales que reconfigura la apariencia del paisaje, pero mantiene sus raíces. Dos de las corrientes que más fuertemente se ven sacudidas por esta

renovación son, por un lado el costumbrismo, y por otro, el *realismo*¹ (social, crítico, poético...). En ambos casos la hipertrofia de sus formulaciones ha provocado una necesidad de renovación formal como única vía de subsistencia. Aunque un primer acercamiento podría avanzar la idea de que el costumbrismo ha desaparecido en el cine de estos nuevos directores, quizá lo que ha ocurrido es que se ha visto obligado a realizar una operación de deslizamiento para buscar nuevos grupos sociales en los que éste pueda tomar forma (o, al menos, en los que algunas de sus principales características se reproduzcan). Esta nueva materialización del costumbrismo pone de nuevo el énfasis en lo cotidiano, y no es casualidad que tres de las películas que más claramente adoptan esta nueva tendencia hayan sido realizadas por mujeres: *Hola, ¿estás sola?* (Iciar Bollaín, 1995), *Tengo una casa* (Mónica Laguna, 1996) y *Retrato de mujer con hombre al fondo* (Manane Rodríguez, 1997). Las tres son películas que optan por una historia mínima en la que el juego de actores y la construcción de los personajes, mostrados a través de las coordenadas de la normalidad, de los hábitos cotidianos de comportamiento, son lo fundamental. Lo costumbrista no proviene ahora de una reconstrucción minuciosa de una realidad que está a punto de desaparecer, como podía ocurrir en el cine de Edgar Neville, sino de una reproducción atenta de los comportamientos juveniles actuales, buscando siempre la cotidianeidad de las situaciones.

Con el *realismo* la situación es semejante, si bien en este caso existe el factor añadido de que, como se ha visto, una de las más importantes recriminaciones que se le ha hecho al cine de estos nuevos directores es que en sus películas *huyen de la realidad*. Pero es (o debería ser) bien sabido que una cosa es la realidad y otra el *realismo*: estos directores no utilizan, o no lo hacen de forma ortodoxa, modos de hacer propios de un determinado *realismo*, pero no por ello huyen de la realidad. A parte de los títulos recién citados, otros como *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (Agustín Díaz Yanes, 1995), *Familia* (Fernando León de Aranoa, 1996), *En la puta calle* (Enrique Gabriel- Lipschutz, 1996), *Barrio* (Fernando León de Aranoa, 1998), o *Solas* (Benito Zambrano, 1999), muestran una clara intención de abordar *la realidad* (una

¹ Aunque este no es el lugar para una discusión de este tipo, el autor no se siente nada cómodo con la utilización del término *realismo*, se adjetive como se adjetive, que si no resulta obsoleto si al menos peligrosamente polisémico. Su utilización viene *impuesta* por una tradición crítica y estética que se instala en el cine español, al menos en los años cincuenta, y sufre diferentes transformaciones hasta llegar a nuestros días.

realidad problemática y marginal, muy apreciada por los *realistas*), y para ello recurren a algunos elementos propios del *realismo* (adjetivado de cualquier forma), si bien es cierto que el férreo andamiaje de un guión construido según los principios canónicos de presentación, nudo y desenlace acaba imponiéndose a un cine social que para nada los precisa y al que, más bien al contrario, presiona y coarta.

Pese a tales limitaciones —plenamente asumidas por los cineastas más conscientes de su *trabajo*— la singularidad de un film como *Barrio*, por ejemplo, estriba tanto en haber encontrado un *forma* para hablar de realidades marginales (es un film estático, sin progresión; su tejido narrativo está trazado por la pequeñas historias de los personajes) como hacerlo desde una instancia enunciativa solidaria que, entrecruzando la herencia de cierto realismo social con la estructura coral de un cierto sainete miserabilizado, no resulta demasiado en el reciente cine español. Es en definitiva del desencuentro entre la España oficial y la real de lo que nos habla el film y es ahí donde *Barrio* acuña su más elocuente imagen, tan singular que sirve incluso como cartel publicitario del film: una moto náutica aparcada en la acera, frente a la ominosa fealdad de los bloques de viviendas. Símbolo de una imposibilidad, tan inadecuado al contexto urbano en el que se ubica como un *objet-trouvé* surrealista, su eficacia icónica proviene de su mismo extrañamiento.

En cierta forma, la atención casi exclusiva prestada desde todos los ámbitos a la nueva generación de cineastas ha tendido a oscurecer la labor de ciertos veteranos que, en ocasiones contra pronóstico, han ofrecido algunas de los mejores films de la década. Fiel a su estilo, Mario Camus —pero podríamos referirnos también a Vicente Aranda o, en otro sentido, a José Luis Borau— ha ido desarrollando un amplio fresco que ofrece la mejor y más hiriente radiografía política del país, hablando de todo aquello que el resto del cine español ha preferido obviar (el desencanto de la izquierda, la corrupción, los GAL... [*Después del sueño*, 1992; *Sombras en una batalla*, 1993, *Amor propio*, 1994]). En *Después del sueño*, por ejemplo Camus utiliza un reparto en el cual actores como Carmelo Gómez o Antonio Valero dan cuerpo a la *nueva generación* sobre cuya herencia recibida —y su modo de *gestionarla*— habrá de girar la transparente metáfora que el film constituye. La película supone el inicio de un periodo en el que Camus va a trabajar generalmente a partir de argumentos originales y guiones propios en torno a

preocupaciones cercanas y recurrentes, a la vez que, por paradójico que pueda parecer, su puesta en escena se densifica por medio de un proceso de progresiva depuración visual y narrativa destinado a alcanzar, sin renunciar a sus raíces *clásicas* sino más bien *ahondando* en ellas, un grado de sobriedad y concisión cada vez más evidente en su escritura fílmica.

Podría decirse, en este sentido, que, tras *prestar sus servicios* a un supuesto y ministerialmente auspiciado cine literario *de prestigio* —y los premios internacionales cosechados por films del propio Camus son bien elocuentes al respecto—, donde de lo que se trataba era de producir una copia fiel del texto literario, ilustrándolo "*con hermosos grabados en movimiento*", el cineasta resolviera ofrecer su propia lectura sobre la historia inmediata de España y la necesidad de mantener viva la *memoria* del pasado; un devastador diagnóstico fílmico y político que parece rebelarse autocríticamente tanto contra la inanidad de su cine de los años 80 como contra el fracaso de un "cambio" (político) que transformó el solidario legado de antaño (*ese tesoro* metaforizado en el desconocido Picasso, y del que Camus no evita señalar de dónde y a costa de qué sacrificios surgen sus raíces) en simple *valor de cambio* con el que lograr, rápidamente y a cualquier precio (en el film llega a literalizarse la expresión "*capaz de traicionar a su propio padre*") el enriquecimiento material y el ascenso social.

Consumado el puzzle narrativo, el desesperanzado dictamen que el film ofrece no puede ser más concluyente. Transformado en soberbia decoración del despacho del presidente de un banco, el *Picasso* de Camus sólo retornará finalmente a *la familia* a través de un oscuro e ilegal *acuerdo de venta* —firmado en las *cloacas* y nunca visualizado— entre aquellos que, apenas transformados por el paso del tiempo, siguen detentando —hoy como ayer, en la luz o en la sombra— el poder.

En el otro extremo, opuesto al *realismo*, nos encontraríamos con el mito, "figura" que se aborda desde diferentes ámbitos, pero de alguna manera destacando siempre su *forma* popular sobre la literaria. Esa vinculación se puede producir a través de mecanismos diversos: por la presencia constante del relato oral como forma de historiar un pasado vivido y más o menos idealizado; por el desarrollo narrativo de las

historias puestas en imágenes, en muchas ocasiones no sólo mediatizadas, sino dirigidas por y desde las tradiciones populares; por la constante vivificación, e incluso humanización, de los paisajes (sean estos urbanos o rurales) hasta el punto de que los protagonistas llegan a tomar consciencia de la situación (muchos mitos nacen de la humanización de elementos de la naturaleza).

Vacas (1992), primer largometraje de Julio Medem situó de entrada a su autor en el punto de mira de los aficionados por tratarse de un cineasta que se presentaba desde el primer momento en posesión tanto de un mundo propio como de una mirada extremadamente personal. Historia de la rivalidad entre dos familias habitantes de un pequeño pueblo de Gipuzkoa, el relato de *Vacas* cubre un amplio periodo histórico que se enmarca entre los dos enfrentamientos bélicos fratricidas que supusieron la II Guerra Carlista que opuso a liberales y conservadores (1875) y la Guerra Civil Española (1936). En la manera en que Medem funde la historia con el mito (situándose en la estela del Erice de *El espíritu de la colmena*, 1973 y el Borau de *Furtivos*, 1975), reside lo más sugestivo de la propuesta. Si al primer nivel corresponde la precisión de las fechas y los acontecimientos que se suceden a lo largo de la narración, al segundo pertenecen tanto la división del film en capítulos dotados de títulos propios, como el rol que juega la naturaleza omnipresente encarnada al mismo tiempo por ese bosque primordial en el que se encuentra ese “agujero encendido” que parece asegurar el acceso a mundos primordiales, por esas vacas (tres generaciones como en el caso de las familias rivales) cuyos ojos reflejan impertérritos el drama al que asisten o por esa alusión al incesto que atraviesa todo el film de idéntica manera a como lo hace la idea matriz del eterno retorno.

Pero similares indagaciones mitológicas se encuentran en películas de paisaje urbano, como es el caso de los dos primeros largometrajes de Juanma Bajo Ulloa, *Alas de mariposa* (1991) y, sobre todo, *La madre muerta* (1993), relectura en clave actual del cuento de *Caperucita roja*. En el cine de este director tiene también una fuerte presencia de la religión católica como mito opresor para algunos de sus personajes, aunque es en una película como *Memorias del ángel caído* (David Alonso y Fernando Cámara, 1997), donde realmente se pasan cuentas con la actitud cainita que ésta ha tenido en la historia española. También *Fotos* (Elio Quiroga, 1996), con su sentido desmedido e

iconoclasta de las imágenes, desentraña el fondo radicalmente subversivo de las formulaciones populares de algunos mitos católicos, en un terreno transitado anteriormente por Buñuel.

Derroteros cercanos a la (re)creación del mito también transitan, aunque con desigual fortuna, films como *Los años oscuros* (Arantxa Lazcano, 1993), *Mi hermano del alma* (Mario Barroso, 1993), *Antártida* (Manuel Huerga, 1995), *La buena vida* (David Trueba, 1996) o *Éxtasis* (Mario Barroso, 1996).

En cuanto a lo que podríamos englobar bajo el genérico de comedia, que como es sabido en la tradición española se encarna en toda una floración de formas que va desde la revista hasta la farsa grotesca, pasando, evidentemente, por la zarzuela, el sainete y el esperpento, quizás los dos directores que más han destacado en este terreno hayan sido Manuel Gómez Pereira —que con *Boca a boca* (1995) consume el estilizado y ejemplar ensamblaje entre sofisticación y tradición, entre determinados dispositivos genéricos, estilísticos (en especial el ágil y ajustadísimo ritmo de su planificación) y semánticos procedentes de la comedia clásica americana y característicos elementos costumbristas propios de un modelo *populista* y castizo de fértil raigambre hispana, tal y como anunciaban ya sus films precedentes— y Álex de la Iglesia.

Tras una primera y singular película (*Acción mutante*, 1992) en la que ya se apuntaban algunos de sus rasgos básicos (mixtura de ciencia-ficción, cómic y sainete de corte esperpéntico), el cine de Álex de la Iglesia alcanza su definitiva formalización con *El día de la bestia* (1995). Concebido como un film fantástico que “*huye, como del diablo, del realismo*”, supone la mejor actualización reciente de esta gran veta no sólo del cine sino de todo el arte español que venimos analizando. Esperpento que, de nuevo, no es una manera de escapar de la realidad sino una forma precisa de profundizar en ella mediante la distorsión extrema de alguno de sus rasgos característicos.

El film, que relata la quijotesca epopeya del Padre Berriatúa y su orondo escudero Josemari en busca del lugar donde va a encarnarse el Anticristo, saca a la luz no pocos de los demonios que acechan en la sociedad actual: la violencia, el rebrote del nazismo y la extrema derecha, lo esotérico convertido en pan nuestro de cada día, la

tele-basura que nos inunda... Concebida inicialmente como una película que debía tomar su fuente de inspiración en obras como *Rosemary's Baby* o *The Exorcist*, el giro desde el drama a la comedia acabó llevando el film por derroteros muy diferentes. Derroteros que condujeron a Alex de la Iglesia a declinar de manera primordial toda una tradición bien asentada en el cine español, capaz de permitirle, sin renunciar al humor, superponer a la realidad de la España contemporánea un patrón distorsionador que fuera, a la vez, estético y moral y susceptible de convertir las alocadas andanzas que culminan a los pies de las Torres de Kío, emblema madrileño del capitalismo triunfante, en parábola sobre la crisis que subyace a una sociedad como la actual dominada por el cáncer que prolifera desde las innumerables pantallas de televisión que sólo ofrecen el eterno retorno de lo banal, mientras las calles de las aglomeraciones urbanas son presa de las pandillas de extrema derecha.

En el fondo lo que Álex de la Iglesia (y su guionista Jorge Guerricaechevarría) proponen no es sino una manera de prolongar cinematográficamente (en la línea de un Berlanga o un Fernán-Gómez) la tradición española del esperpento como fórmula privilegiada que, en palabras de Valle-Inclán, “*deforme la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España*”.

Y abandonemos el cine de género para referirnos, finalmente, a un singular terreno fílmico —el film ensayo: fértilmente híbrido entre el documental y la ficción— donde se han producido, sin duda, las más relevantes aportaciones del periodo y por donde quizás se atisban las más sólidas esperanzas de cara al futuro inmediato. *El sol del membrillo* (Victor Erice, 1992), *Innisfree* (1990), *Tren de sombras* (1997) y *En construcción* (2001) de José Luis Guerín, y *Monos como Becky* (Joaquín Jordá, 1999) están unidas, en sus evidentes disimilitudes, por su adscripción a un cine *de no ficción* de escasa tradición en el cine español que, a medio camino entre el documental y el ensayo, ha permitido a sus autores reflexionar sobre el propio lenguaje cinematográfico, situándose en un lugar —transitado internacionalmente por cineastas de obras tan trascendentales como la del iraní Abbas Kiarostami o la del griego Theo Angelopoulos— que podríamos denominar “la Restauración de la mirada”. En el caso de Erice y *El sol del membrillo* esa Restauración desborda el campo de lo estrictamente temático para convertir esa idea en la carne y la sangre mismas del film, dando cuerpo a

la totalidad de las elecciones estéticas que lo constituyen. De hecho la propuesta que Erice realiza al espectador es nada más y nada menos que la necesidad de proceder a olvidar toda la historia del cine para reencontrar una mirada homologable con la de los inicios del arte de la imagen en movimiento. De pronto, quizá por vez primera en casi un siglo, el cine —arte joven aún, pero nacido de padres viejos— no es tabique ni telón ni muro ni vitrina. Ni siquiera microscopio... Más bien ventana abierta de par en par, o inacabada, sin cristal —por liso y transparente que fuera— ni marco, sino "*instrumento de captura de lo real*".

En un terreno cercano, pero ya en la ficción, parecen desenvolverse Pablo Llorca (*La espalda de Dios*, 2001) y el muy interesante Marc Recha que, con *El árbol de las cerezas* (1998), investiga un "fragmento de vida" que pone en escena los avatares de un grupo de personajes escrutados en distintos momentos vitales de sus vidas y sobre los que pesa un pasado doloroso. Pero este punto de partida, de marcada raíz rosselliniana —los personajes son presentados como "figuras en un paisaje"— se transforma y complejiza de manera radical por la manera en que el cineasta es capaz de poner en relación su indagación de un espacio y unas vidas singulares y concretas con el mundo del mito a través de una mirada infantil cuya voz en *off* será la conductora de la historia como de una extraordinaria capacidad para antropomorfizar los elementos naturales como el agua ("que lo cuenta todo"), las rocas ("que nos miran"), el campo ("que se ha muerto de hambre toda la vida") y, sobre todo, ese árbol que da título al film y al que, como señala la voz narradora en lo que puede tomarse como una verdadera declaración de intenciones que sintetiza la voluntad poética de la obra, "lo llaman cerezo, pero es el árbol de las cerezas". Desde este punto de vista, la película se inscribe con firmeza en una de las vetas mayores del cine español contemporáneo, la marcada, de nuevo, por la obra de Erice y más en concreto por su excepcional *El espíritu de la colmena*.

Centrémonos sin embargo y como ejemplo, en una sola de ellas, la fascinante *Tren de sombras* (1997), tercer largometraje de José Luis Guerín. Auténtico film-límite, de estremecedora belleza formal, *Tren de sombras* es un riguroso ensayo sobre la representación de la realidad y la construcción de la ficción a través del cinematógrafo, elaborado a partir de falsas películas familiares supuestamente rodadas en 1930 por el abogado y cineasta amateur Gérard Fleury en la localidad francesa de Le Thuit.

Nostálgico de la mirada primigenia del cinematógrafo, de la inocencia de los primitivos, pero perfectamente consciente de la imposibilidad de su retorno, Guerín pone en pie este complejo discurso sobre la capacidad del cine para atrapar el tiempo, para tornar eterno el instante efímero, y logra hacer del film un capítulo nada irrelevante de esa (verdadera) Historia del cine que, como han demostrado Burch o Godard, no puede permitirse renunciar a las imágenes (su materia prima) si quiere explicar por qué la pérdida y la melancolía laten dolorosamente por debajo de hasta las más reconfortantes ficciones.

Guerín escribe su film —en extremo matérico y reflexivo— no para ir a la búsqueda de la verdad oculta tras las peripecias cotidianas de los Fleury, sino para reflexionar acerca de la (dramática) *falla* que caracteriza su medio de expresión. El enérgico enunciador de *Tren de sombras* es, pues, consciente y lúcidamente melancólico. Como André Bazin, Roland Barthes o Juan Miguel Company, conoce (y se desgarran con) la contradicción última que atraviesa al cinematógrafo: hacer vivir eternamente a los muertos *embalsamando el tiempo* para poner brutalmente su ausencia ante nuestros ojos doloridos.

El intento de profundizar en ese dolor, en ese *punctum* barthesiano más allá del análisis, al que Guerín se dirige apasionado, hace de *Tren de sombras* un texto de sobrecogedora densidad. Sólo la enorme potencia lírica de sus imágenes (la excelente reconstrucción del *modus operandi* de los cineastas aficionados; los juegos de luces, sombras y reflejos que animan el espacio vacío del recuerdo; los planos documentales del Le Thuit actual sobre los que acecha ya la pérdida y la muerte) ha motivado un absurdo reproche al fragmento que reconstruye (desenmascarando el juego, con *maniática* insistencia) lo que antes habíamos visto como películas familiares, cuando su necesidad es básica para acceder al sentido del film. No interesa en sí misma la peripecia argumental (¿?); de lo que se trata es de, escogido un trozo de ese *real bruto* que capta la cámara, tratar de comprender como la forma fílmica puede tejer los sentidos de ese sensible e insondable haz de hilos deseantes que conforman, sin acabar nunca la prenda, las miradas del sujeto.

Ante su resplandeciente objeto de deseo (el bello cuerpo adolescente de la hija de Fleury, Hortense), el cineasta —auténtico protagonista *masculino* del film— acecha, violenta el celuloide, se aproxima a él hasta dejar su aliento, intenta literalmente penetrarlo, buscando desesperado ese lugar imposible del encuentro, de la culminación del deseo. No recuerdo más fértil, plástica y matérica metáfora de la imposibilidad de la satisfacción del deseo, del dolor que sigue a la ineluctable pérdida posterior, que esa imagen fantasmática, estrictamente cinematográfica, en la que el *imaginario* y hermoso rostro de Hortense se desvanece en el tiempo, en el celuloide deteriorado y atravesado por las heridas de los años idos. Guerin lo *rescata*, lo manipula, lo trabaja con cariño de artesano. Para intentar, en vano y como siempre, dar vida a la falsa Iseo esculpida que nos oculte la nada, la ausencia de figura.

Estos textos a los que tan brevemente nos hemos referido no son tanto documentales de la superficie de la realidad, como del significado de la misma, y por tanto se convierten, cuando alcanzan el grado necesario de radicalidad, en verdaderos *films-ensayo*, una categoría que va más allá de la frontera epistemológica del documental reflexivo. Porque el nuevo documental no habría dado el paso definitivo hacia el cine de lo real, no se habría desprendido del todo del antiguo paradigma, a menos que hubiera incorporado en su estructura un elemento que el viejo documental, siendo como era heredero del espíritu científico, había olvidado prácticamente por completo; me refiero a la plasmación de las emociones.

Emociones *temporales*, porque en el cine, como en ningún otro arte, lo que se nos ofrece es una experiencia desnuda y directa de la desgarradora urdimbre básica de todo relato: el tiempo y sus oscuros caminos hacia la muerte.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.