



A finales del año pasado asistí al seminario que impartió Francisco Bengoechea en el Institut d'Humanitats de Barcelona: *Diez historias de amor**. Bengoechea es profesor de Filosofía en la Universitat Autònoma de Barcelona y, desde hace varios años, dedica unas jornadas filosóficas a “ese misterio llamado Amor” a partir de propuestas literarias y cinematográficas. La fórmula funciona y es inagotable. Porque el Amor es huidizo y se escapa cuando lo nombran.

A pocos días de finalizar las clases, el profesor accedió a tener una charla conmigo para hablar del estado del Amor en el siglo XXI. Y esto es lo que sucedió.

Empezaré con una cita del cantante Joe Jackson: “El amor es la prueba de que Dios tiene sentido del humor”. Con el paso del tiempo, cuando uno mira atrás siempre tiene la sensación de que hay algo de humor en cómo empiezan y acaban las relaciones ¿Cree que Dios (o el Destino) tiene sentido del humor cuando juega con nosotros en cuanto al amor se refiere? ¿Es así como tenemos que tomarnos el amor, como un juego en que alguien ajeno a nosotros mueve ficha sin tenernos en cuenta?

Puede que no estés de acuerdo conmigo, pero creo que muchas de esas frases que gozan de una aureola de sabiduría probablemente podrían expresarse de otra forma, con más extensión y de una forma más clara. Este tipo de frases no suelen gustarme. No me gustan las frases con enigma.

De todas maneras, siempre que las relaciones humanas se ponen en contacto con la divinidad nos encontramos con el juego. No es raro, dada la diferencia de poder. También en la tragedia, los dioses griegos jugaban con las tragedias humanas. El amor puede tener un carácter trágico, puede tener un carácter cómico, y no creo que la distancia en el tiempo te aclare su verdadero significado. La distancia suele ser un factor de engaño, a según qué edad puedes considerar que un amor que tuviste a los 16 años fue una tontería sin importancia. Pero uno ha cambiado tanto entre los 16 y los 40 que es otro el que ahora juzga, desde una atalaya ajena. Solamente si nos situamos en la etapa en que lo vivimos se puede juzgar la verdad de un sentimiento.

Hay que intentar restablecer el afecto en el momento en que se vivió y no considerarlo a distancia. Y entonces, ese efecto cómico quizá se atenúe.

Y volviendo a la frase que comentabas al principio sobre los dioses y la raza humana. Los dioses ya jugaban malas pasadas a los humanos en la Odisea, para no aburrirse, para ponerlos a prueba. Con el amor parece que haya pasado eso. La literatura está llena de casos de amantes burlados, y no me refiero solo a los cornudos. Parece que los dioses promuevan los lances de amor para que se puedan escribir grandes historias.

Número seis

Las penúltimas cosas

Ilustraciones: Francisca Pageo



Según me senté a escribir a este artículo, me di cuenta de la enormidad de la tarea que me había propuesto. Lo que iba a ser una simple incursión en el tema de las relaciones entre animación, política y propaganda, se transformó enseguida en dos artículos con la Segunda Guerra Mundial como cisura, para una vez señalados algunos hitos importantes del camino, tomar proporciones de libro. Lo que sigue, por tanto, no son más que unos breves apuntes, apenas unas señales de carretera que ayuden a orientarse en este amplio tema y que sirvan de base para lo que debería ser un estudio más exhaustivo y ambicioso.

Para que se hagan una idea del trabajo que quedaría por hacer basta un ejemplo. Tomemos una olvidada serie de *anime* de los años 90, *Gasaraki* (1998, Ryōsuke Takahashi). Lo que podría tomarse por una serie más de *mechas*, con acusadas referencias a *Mobile Suit Gundam* (1979, Yoshiyuki Tomino) y *Neon Genesis Evangelion* (1996, Hideaki Anno), oculta en realidad un complejo mensaje político

relacionado con los sectores radicales de la extrema derecha japonesa. Se trata ni más ni menos de mostrar un futuro paralelo en el que la superpotencia norteamericana se revela como un coloso con pies de barro, coyuntura en la que la aparición de los *mechas* que dan nombre a la serie permiten que un Japón renacido en términos militaristas reescriba los términos de la alianza firmada entre ambos países tras la Segunda Guerra Mundial. En esa negociación revanchista del equilibrio mundial, la nueva potencia japonesa se consideraría un igual a su antiguo mentor y vencedor en la guerra, adoptando así una postura agresiva e intervencionista en los asuntos mundiales que retomaría la evolución rota en los años cuarenta del siglo XX por el conflicto mundial.

Como puede suponerse, la carga ideológica de *Gasaraki* no es una excepción en el panorama del *anime*, ni mucho menos en la historia de la animación mundial. Desde los inicios, esta forma ha sido usada por los poderes fácticos –*the powers that be*, en la hermosa expresión inglesa- para promover sus objetivos políticos, convenciendo a la población de su justicia y necesidad, para movilizarla sin necesidad de coacción. Si esta labor nos parece ajena a la animación es por nuestra tendencia a relacionarla con el mundo de la infancia -considerándola así equivocadamente como inofensiva e inocente- y porque esta labor de adoctrinamiento no tiene por qué realizarse solo con los grandes temas -la guerra, el sistema económico, el ordenamiento social-, sino que puede aplicarse perfectamente a temas más banales o cotidianos -como la vacunación, la higiene o la seguridad vial-, como ha sido el caso corriente en esa arte hermana de la animación que es el cómic.

Rastrear todas estas manifestaciones, como ya he dicho, superaría el marco de un simple artículo. En esta primera entrega, por tanto, nos vamos a limitar a las manifestaciones más llamativas,

aquellas en las que los gobiernos -o en ocasiones muy particulares, individuos aislados- han intentado convencer a sus ciudadanos de que la guerra que libraban, los sacrificios que iban a sufrir, el nuevo orden social que se iba a instaurar, eran una necesidad ineludible, una tarea en la que todos debían contribuir con el mayor esfuerzo, si no se quería desaparecer como nación o pueblo... o si no se quería sufrir el castigo reservado a tibios, derrotistas y traidores. Los límites temporales van a ser también muy estrictos, ciñéndonos al espacio enmarcado por ambos conflictos mundiales -la segunda guerra de treinta años europea, al decir de algunos historiadores- durante el cual la propaganda y el adoctrinamiento de la población alcanzaron su madurez técnica y metodológica.

Otras manifestaciones de esta alianza, no sé si impura, entre animación, política y propaganda se quedarán en el tintero, como los anuncios realizados para la GPO (General Post Office Británica) por animadores de vanguardia, las incursiones en la publicidad de artistas experimentales como Len Lye o Alexei Alexeief, o auténticas curiosidades como el corto *Hell Bent for Election* (*Al cuerno con las elecciones*, 1944, Chuck M. Jones). En el caso de este último corto, baste señalar que fue realizado en su tiempo libre por un grupo de animadores de tendencia progresista bajo el paraguas del *International Education Department*, una de tantas organizaciones semigubernamentales surgidas en tiempos de la Segunda Guerra Mundial y germen de la famosa UPA. Su objetivo era apoyar la campaña de reelección de Roosevelt en el que sería su último mandato, al mismo tiempo que realizaban una sátira cruel de las tendencias antiestatales y aislacionistas del partido republicano, que apenas han cambiado desde ese tiempo.

Dejémoslo aquí, como muestra de otros paisajes que merecería la pena explorar, pero antes de pasar al análisis, hay que añadir

una última puntualización. La historia de la animación se ha caracterizado por la oposición continua entre la obra de creadores solitarios, excepciones, por tanto, y la producción comercial de los grandes estudios. Esa misma separación se refleja en este análisis, donde se tratarán tanto las tendencias generales como las obras excéntricas, las citadas *excepciones*, ya sea en el contexto de su época o en el de la trayectoria del autor/estudio.

Número seis

Bande à part

Ilustraciones: Juan Jiménez García



Tengo miedo a la muerte.

Nada más normal que evocar este impronunciado al cabo de una contemplación desorientada de la naturaleza. Llega un momento en la vida en que el cinismo se impone al afán romántico de proyectar las propias emociones en el paisaje, de lanzarse a esa conquista de lo imperturbable que abarca desde el holismo cosmogónico de Friedrich hasta la domesticación lírica de Poe. Poesía que arroja paquetes turísticos a lugares de panorámicas y odios monumentales, ensoñaciones que se disipan al decir frío, calor, cansancio, lejanía, dolor... la exaltación romántica ante lo natural es el más bello prólogo al *horror vacui* que ha dado la humanidad.

Por otro lado, estrategias contrarias basadas en el abandono de la razón y los sentidos –alcanzable mediante el *zazen* y otras prácticas ascéticas– extirpan la angustia existencial como si se tratara de un tumor del intelecto, resultando en la ablación de todo goce susceptible de abrir una brecha de seguridad en nuestra psique. El paisaje y el yo se fusionan en el no-ser o, mejor dicho, en un ser reprimido por el miedo al miedo. Esta solución, a todas luces incompatible con la noción de humanidad enraizada en la cultura judeocristiana, aporta una claridad de términos acaso aprovechable para otras exploraciones: la disociación entre el ser humano y la naturaleza se presenta como el mal a batir en la mayoría de ellas. ¿Es posible conciliarnos con el mundo sin rendirle nuestro pensamiento?

La historia primitiva de los pueblos abunda en este tipo de vías intermedias, fruto de la convivencia forzosa con amenazas que no dejaban margen para la abstracción radical. Por ejemplo, en ciertas áreas de Japón se practica una variante del budismo conocida como *shugendô* o creencia de montaña. Derivado de la tradición animista autóctona, una de las claves del culto

consiste en la entrada en la montaña o *yamai*, mediante la cual el monje se somete a la prueba física de recorrer arduos parajes silvestres mientras toma conciencia de lo que le rodea. A través de experiencias que comportan sufrimiento o extenuación –algunas tan pintorescas como caminar sobre brasas o rezar al pie de una cascada en invierno– se persigue el reconocimiento del entorno y el yo como una misma cosa. Partiendo de la realidad tamizada por los sentidos (esa espesura hostil a nuestro alrededor) se pretende así llegar a lo más profundo de la mente sin interrupción en el tránsito. Una práctica inversa al proceso de concienciación cartesiano y desviada asimismo del zen (al menos superficialmente), puesto que se afianza en la realidad sensible para apaciguar la disonancia de nuestro foco racional.

Número seis

Pa(i)sajes: Un cine para los sentidos

Ilustraciones: Francisca Pageo

La
apa
ric
ión
a
fin
ale
s
de
201
3



del primer volumen de los cuentos completos de Antón Chéjov, en cuatro volúmenes a razón de uno por año, constituyó una especie de punto final a una aventura casi existencial del lector chejoviano. Atrás quedaba toda una vida de libro en libro, de edición en edición, de tomo en tomo, en todos los colores y formatos, en cualquier editorial. Atrás las preguntas de qué le quedaba por leer, que relato le faltaba o los juegos de emparejamientos de títulos diversos para la misma cosa. Ser lector de Chéjov tenía mucho de coleccionista de cromos. Aunque nos repetían una y otra vez, como si fuera algún tipo de competición olímpica, que Chéjov era el mejor cuentista, el campeón en las distancias cortas de la narrativa, a nadie se le había ocurrido, parece, poner orden en ese caos. Entonces, decíamos, llegó aquel final del 2013, y con él Páginas de espuma como editorial y Paul Viejo como editor (realizando nuestros sueños y su sueño de juventud) partían hacia ese territorio utópico: el lugar donde todos los cuentos de Chéjov acabarían reunidos.

La hoja de ruta estaba trazada: un recorrido ordenado, año a año, a través de una selección de traducciones. Y eso también reveló un nuevo Chéjov, un sentido en sus motivos, una evolución como persona que acabaría siendo una evolución como escritor. A un primer tomo, que abarcaba sus años de formación o de ganarse la vida, con más de un apunte de futuro y algunos momentos memorables, le seguía el segundo tomo, que abarcaba dos años en los que el escritor ruso parecía ya convencido de que la escritura sería su vida.

Y de todo esto y algunas cosas más hablamos con Paul Viejo, en un encuentro bajo el signo de Chéjov, claro, en el que queríamos preguntarnos, sobre todo, los motivos por los que nunca pudimos vivir sin él...

Número seis

Las penúltimas cosas

Ilustraciones: María Simó, Francisca Pageo



*“Allí donde el río, crece un sauce recostado
que refleja hojas blancas en el agua cristalina.*

*Allí, mientras tejía fantásticas guirnaldas
De ranúnculos, ortigas, margaritas y esas flores alargadas*

...”

(Shakespeare, W. *Hamlet* 4. 7. 170- 180 p. 593)

En este y otros mundos la presencia del agua se adivina con un ligero rumor sonoro. Igual que el rumor de un reloj, el del río cuando pasa cerca escribe el libro de nuestras vidas. Aquello que más seduce del río son los enigmas que plantea. Cuando va a cruzar aquella senda no se puede saber qué deja tras de sí ni hacia dónde se dirige, ni a qué suena... En cambio también da miedo acercarse demasiado y que se lo lleve a uno acunado por un destino que puede ser fatal. Muchas veces preferimos ignorar lo que el río lleva consigo, porque aunque bello su descubrimiento también puede ser terrible.

Así previene Horacio a su fiel señor, el joven Hamlet:

“Señor, ¿y si os tienta hasta las olas,

o hasta aquella cumbre de vértigo

que se adentra en el mar sobre su base

asumiendo allí alguna horrible forma

que os prive de la soberana razón

y os arrastre a la locura? Pensadlo.

El sitio en sí mismo inspira horror,

sin causa aparente, a todos quienes consideren

la enorme distancia hasta el mar y oigan sus rugidos”

(William Shakespeare *Hamlet*. Acto 1, 4, 70. P. 183)

Número seis

Pa(i)sajes: Del agua

Imágenes: Francisca Pageo



Una opera prima genera siempre un campo de tensiones suplementarias, tanto para el que la firma como para el que la ve. Las hay que introducen un giro copernicano en el discurso

cinematográfico: *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941) o *A bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1959), otras que valen por sí mismas: *Shadows*, (John Cassavetes, 1960) o *Cronaca di un amore* (Michelangelo Antonioni, 1950) permitiendo, asimismo, conjeturar una importante trayectoria futura; también están las que hacen alentar esperanzas que con el correr de los años se van desvaneciendo como *Running Scared* (David Hemmings, 1972) o *Blood Simple* (Joel Coen, 1984) y, finalmente, aquellas que adquieren importancia debido al posterior devenir de su autor como *The Boy With Green Hair* (Joseph Losey, 1948) o *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (Pedro Almodóvar, 1980). En este último apartado debe incluirse el primer largometraje de Wong Kar-wai (Shangai, 1958, emigrado con sus padres a Hong Kong a los cinco años): *As Tears Go by* (1988, desde acá se utilizarán los títulos ingleses de las películas y no los originales en mandarín o cantonés), concretado después de un título universitario de diseñador gráfico, unos pocos meses dedicados a la fotografía, dos años como asistente de producción en series para la cadena de televisión TVB de donde pasa al departamento de guiones de la productora Cinema City, donde comienza contribuyendo con ideas y *gags* para terminar escribiéndolos, entre ellos una trilogía sobre el mundo de los gangsters para un cineasta amigo: Patrick Tam. Éste filma sólo la última parte: *Final Victory* (1987) y la primera será el punto de partida de la película cuyo título cita explícitamente una canción cantada por los Rolling Stones pero, al mismo tiempo, evoca –la diferencia es de una palabra, aunque ambas comienzan con la letra t– el muy conocido tema central de la banda sonora de una película sobrevalorada dirigida por el húngaro Michael Curtiz: ¿esta última referencia se sustentará en el tema de los amores imposibles, que ambas comparten?

El que propone *As Tears Go By* es entre dos primos, Wah y Ngor (la primera y luminosa aparición de Maggie Cheung en la filmografía de Wong Kar-Wai), él un poco afortunado gangster barrial inmerso

en una compleja red de lealtades y rivalidades fuera de la ley, ella una joven de apariencia ingenua pero muy diestra en el universo de las transacciones sentimentales, asediados ambos por las situaciones que provoca Fly, un joven protegido de Wah cuya máxima ambición es la de ser alguien de quien se ocupen las noticias, aunque tan sólo sea por un día que se olvidará pasados tres. El espacio diegético de él es Kowloon y el de ella la Isla Lantau. La acción va entre una (el lugar de la violencia) y la otra (el del amor) así como, genéricamente, oscila entre el policial a la manera del cine industrial de Hong Kong mezclado, para la ocasión, con muchos tópicos tomados de *Mean Streets* (Martin Scorsese, 1973), donde el barrio aparece como un microcosmos cerrado en el que brota la tragedia, y el melodrama que se apresta a disparar cuando *boy meets girl* pero ambos descubren que la relación difícilmente tenga futuro por razones que escapan a su control. Esta es la única película que Kar-wai filmó con un guión que no modificó durante el rodaje. Y esto se revela en la alternancia, demasiado premeditada, de acción y romance que sólo se desequilibra en la mostración exagerada, tan de acuerdo con el contexto cinematográfico de su momento, de la violencia, resuelta ésta a través del procedimiento *stop-motion* que le impone una cierta distancia estética.

Vista catorce años después de su rodaje, y conociendo la obra posterior de su autor, convoca la atención todo aquello que la anticipa: ese breve plano, quizás narrativamente innecesario pero de un gran efecto por lo inesperado, del doctor amigo-amante de Ngor, hundiéndose en la noche con su bicicleta por un laberinto de calles estrechas; la lluvia –elemento habitual en algunos meses de la meteorología de Hong Kong pero no necesariamente de su representación cinematográfica– potenciando los momentos de alta melancolía: el imprevisible reencuentro de Mabel y Wah; el *raccord* entre el plano en el que, anticipando a Faye

en *Chungking Express*, Ngor, en la isla, arroja un avión de papel de izquierda a derecha del encuadre y en el plano que sigue, Wah, en la terraza de su departamento urbano, alza su vista para ver un avión que va de derecha a izquierda; la comida, frente a frente, de los primos que se convertirán en amantes, en un plano que los muestra de cuerpo entero permitiendo ver el indicial movimiento, o no, de sus piernas, o el súbito fundido al blanco que clausura la carnal escena amorosa dentro de la cabina telefónica. Pero, sobre todo, hay un momento que permite, ya, señalar que Kar-wai es un creador: la despedida última de la pareja en la estación de ómnibus, mientras desde la banda sonora se oye un *cover* en cantonés de *Take my Breath Away*, el tema popularizado por *Top Gun* (Tony Scott, 1986). El sutil juego de *travellings* para adelante y para atrás que llevan a dislocar el espacio expresando así los sentimientos de los personajes, la presencia del fuera de campo creado por la dirección de las miradas y la marcación de actores obligados a trabajar con todo el cuerpo –el inolvidable golpe de Ngor a la ventanilla del autobús– confieren a una situación que puede anotarse en dos líneas de guión, ese plus que hace decir que ahí aparece la expresión cinematográfica, aquello que no puede traducirse en palabras.

Número seis

Bande à part

Imágenes: Francisca Pageo



Si bien la Ciencia-Ficción se constituye ya durante el siglo pasado en el lienzo más propicio para proyectar nuestras visiones del porvenir, con el advenimiento del nuevo milenio reforzará poderosamente este estatus, dado el imparable avance tecnológico posibilitador de que, por primera vez en la Historia del Cine, *todo* pueda recrearse en una pantalla con total verosimilitud; de ahí que los márgenes de su estimulante relación con el Fantástico se hayan difuminado sobremanera. No olvidemos que una de las pretensiones principales de las obras adscritas a este género no es otra que soliviantar nuestros sentidos alumbrando imágenes, subyugantes y/o terribles, vulneradoras de nuestra percepción de la realidad. ¿Podría establecerse entonces una diferenciación cualitativa entre los seres de fábula que pueblan la Tierra Media de Peter Jackson, sin ir más lejos, y los nativos -plasmados con todo lujo de detalles por James Cameron- del planeta Pandora? De matiz quizá, pero poco relevantes para el tema que nos ocupa; podemos apelar al supuesto científico para justificar la profusión de lisérgicas criaturas y parajes de ensueño que pueblan *Avatar* (2009), pero resulta evidente que la intención de sus responsables es, por encima de cualquier otra consideración, deslumbrar al espectador de todas las maneras posibles. Fantástico y Ciencia-Ficción hermanados pues en una entente

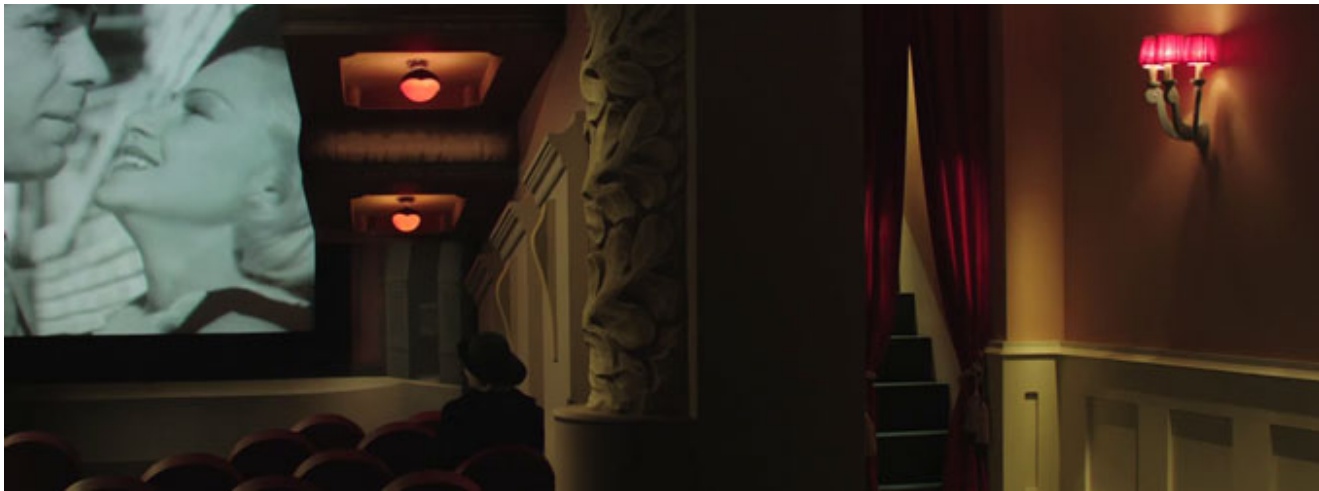
dinámica, profundamente movilizadora.

Firmemente instalados en el siglo XXI, ese acerca del cual tantos creadores literarios y cinematográficos elucubraron cuando aún constituía una dudosa utopía, tiene uno la impresión de que el margen para el asombro resulta cada vez más estrecho: a poco que rasquemos en la rugosa superficie del día a día y leamos, observemos, meditemos sobre lo que nos rodea llegaremos a la inevitable conclusión de que, sin necesidad de periplos espaciales y coches voladores, nos encontramos desde hace años firmemente instalados en ese futuro imperfecto definido, da igual la vía, por la ruptura con nuestra ecosistema primordial. A la espera de que las consecuencias definitivas de este hecho inapelable -que comenzamos a atisbar- se concreten, la labor del cine de ciencia-ficción sigue siendo contextualizar el *zeitgeist* de nuestra contemporaneidad en un *pasado mañana* creíble, sugerente o desestabilizador, eco de nuestro presente. Ni que decir tiene que el audiovisual de última generación, valiéndose de su potencial iconográfico, ha legado un generoso puñado de títulos en los que podemos atisbar, experimentar, ¡sentir!, lo que nos depara la posteridad.

Número seis

Pa(i)sajes: Recuerdos del porvenir

Imágenes: Francisca Pageo



Si creces y vives en una gran ciudad, no ignorarás esa sensación de sentirse solo, pese a estar rodeado de miles de personas. Obviamente, residir en una urbe tiene muchas ventajas, un montón de servicios a tu disposición y unas cuantas propuestas culturales interesantes. Sin embargo, a medida que pasan los años, pienso más que la metrópoli se configura de una manera que nos haga creer que vivimos mil experiencias a la vez, cuando, en realidad, somos manipulados a hacer determinadas acciones: trabajar, consumir, descansar; volver a trabajar, consumir cada vez más y, en contra, descansar menos. Pese a este modelo *sencillo* de vida, el ritmo de las grandes ciudades conlleva cargas económicas que nos atormentan cada noche como si se tratase de un demonio postrado a los pies de nuestras camas.

Sin embargo, este concepto de ente que tan solo es uno más de la masa no es cosa del siglo XXI. Edward Hopper, uno de los pintores que más ha influido al séptimo arte, concibió la mayor parte de su obra alrededor de la soledad del individuo. Muchos de los personajes aparecían en cafeterías, solos o acompañados, con la mirada perdida. ¿Cuántas veces hemos permanecido en un lugar físicamente sin estarlo mentalmente? Demasiadas, ¿verdad?

Hopper se adelantó a las consecuencias del sistema capitalista, ese orden económico que cada vez parece más un juego sin normas, en el cuál vence el más fuerte y poderoso y los más débiles, al más puro estilo de la selección natural, acaban por desaparecer. El pintor norteamericano creó la mayor parte de su obra durante la primera parte del s.XX, vivió la Gran Depresión y la Segunda Guerra Mundial, de este modo, fue testigo de cómo Estados Unidos pasó de ser un país sumido en la miseria a convertirse en la gran potencia mundial. A Hopper no le importaban los grandes acontecimientos ni los héroes, se centraba en la gente común, quería espiarles, actuar de *voyeur* –al más puro estilo Hitchcock en *La ventana indiscreta* (1954); el artista deseaba introducirse en sus casas, en sus habitaciones, como en el cuadro *Sol matutino* (1952) una de sus obras más célebres, más íntimas y mejor ejecutadas de su carrera. Y toda esa intensidad se plasmará en la visión que Gustav Deutsch ofrece de su pintura en *Shirley. Visiones de una realidad*.

Número seis

Pa(i)sajes: Un cine para los sentidos

Imágenes: Juan Jiménez García



Muchas veces se ha dicho, hasta transformarse en un lugar común, que cualquier película puede verse como un documental sobre sus actores. Entonces, la filmografía de un actor sería la mejor película posible sobre su vida. Nuestros encuentros en el cine con los intérpretes que están todavía en activo son como esas relaciones de amistad sincopadas pero muy duraderas, en las que los amigos atraviesan por periodos en los que se ven mucho y otros en los que apenas si saben el uno del otro, aunque tarde o temprano se acaban encontrando de nuevo. Así, hay actores a los que vemos en un buen montón de películas en un periodo muy corto de tiempo. Más tarde, nuestras citas con ellos se van espaciando aunque siempre vuelven a nuestras retinas por una razón o por otra.

Pero también hay otra forma de visitar la filmografía de un actor, inevitable en la mayoría de los casos: de forma aleatoria. Como es casi imposible ceñirse en estricto orden cronológico a los trabajos de un intérprete, intercalamos títulos recientes con otros más antiguos sin un orden aparente. Y es que el cine nos permite contemplar la juventud y la vejez casi simultáneamente. Así, podemos disfrutar por la mañana de la candorosa juventud de Catherine Deneuve en *Los paraguas de Cherburgo*, la cinta que la

convirtió en una estrella, y verla por la noche tal y como es ahora en *En un patio de París*, el último de sus trabajos estrenados en España.

Número seis

Bande à part

Collage: Francisca Pageo



El cine nunca fue silencioso.

Existen ya a principios del siglo XX testimonios que analizan la calidad de los sonidos utilizados en la salas de proyección. Su «realismo». Su sincronización con la imagen. La procedencia de estos sonidos era diversa: un narrador leyendo intertítulos o brindando aclaraciones sobre las imágenes. Un piano. Una pequeña banda de música. En grandes ciudades, orquestas. Incluso, compañías especializadas en la «sincronización» en vivo de las imágenes a través de atrezzo u órganos de sonido que imitaban

bocinas de automóviles y campanas, y actores situados detrás de la pantalla que declamaban lo articulado por las bocas de quienes eran proyectados en ella.

Las raíces de estas prácticas se encontraban en el teatro y la ópera del siglo XIX, y en los espectáculos de linterna mágica. En dichos ámbitos, la música, los movimientos y los sonidos quedaban acotados a un escenario material concreto. Se buscaba por tanto reproducir en el cine experiencias escénicas, sin comprender que este nuevo entretenimiento, más tarde arte, era algo completamente diferente, un hijo bastardo del desarrollo industrial y científico, de una nueva era.

Un tiempo revolucionario, con cambios difíciles de aprehender en el momento. Kandinsky describe su primera reacción ante las nuevas teorías físicas de Planck: «La desintegración del átomo representó para mí lo mismo que la desintegración del mundo. Muros impenetrables hasta entonces se derrumbaron. Todo se volvió inseguro, tambaleante, lábil. No me habría asombrado ver una piedra confundándose con el aire y desvaneciéndose». No cuesta demasiado imaginar esta imagen que conjuró Kandinsky plasmada en una pantalla de cine ante un público desconcertado, boquiabierto. Aunque ya existía la de un tren avanzando hacia ellos, escupida por la amalgama de hierros y engranajes que componía a su vez el primitivo cinematógrafo.

Pa(i)sajes: Un cine para los sentidos



Bucear en el cine en busca de una esencia, abrirse paso entre las imágenes. Texto tras texto consagramos la letra a esa exhumación quimérica supeditada a la técnica, a los márgenes para una construcción del discurso. Y cuando rastreamos esencias en las películas de Terrence Malick somos perseguidores de sombras, las de unas imágenes que a su vez están comprometidas con la búsqueda de algo más allá de la representación. Malick persigue la vida, alcanzar la etérea conexión con un mundo que se toma todo el tiempo para observar. En esa persecución, suceden fogonazos de humanidad, el misterio del gesto acompañando al del viento. La luz filtrándose entre la vegetación de un plano que mira al cielo. El agua y el fuego envuelven los paisajes y los cuerpos para constatar su presencia milenaria. Recientemente, el cineasta coreano Kogonada proponía un breve vídeo ensayo que recorría en paralelo escenas del cine del realizador protagonizadas por ambos elementos. Del paralelismo entre dos torrentes de imágenes brotaban hermosos contrapuntos: bajo el signo del fuego, la noche y la desesperación, la destrucción y la muerte, los cuerpos inquietos como sombras entre las llamas o ya inmóviles; el agua,

sin embargo, invade las secuencias más luminosas y exultantes, invoca la celebración y acoge figuras radiantes, en comunión con la naturaleza que hallan a su alrededor, como el soldado Witt (Jim Caviezel) flotando en *La delgada línea roja* (The Thin Red Line, 1998), o los pequeños O'Brien adentrándose en un lago en *El árbol de la vida* (The Tree of Life, 2011). No es casual que el agua los recoja, los haga fluir a través de las imágenes como espectros del pasado que viven pletóricos en la fugacidad del instante. Para el director, es el elemento clave que canaliza la vida, allí donde se permite su poesía más eufórica y sus personajes trascienden desde su dicha la idea de un relato que dicte sus pasos.

Número seis

Pa(i)sajes: Del agua

Imágenes: Francisca Pageo



En las últimas décadas se ha producido una revolución en el campo

de las disciplinas históricas, cuyas consecuencias aún están por determinar. El responsable ha sido el posmodernismo de los años 70, cuya idea central es la reducción del conocimiento a literatura y en consecuencia, en tanto que ambas son creación y composición, la desaparición de cualquier pretensión de verdad u objetividad que pudieran tener. En términos generales, esto significa que todas las ideas tienen el mismo valor, sin que se pueda establecer una jerarquía entre ellas, ni una prueba de validación, lo que en el caso de la historia representa directamente la disolución de esta disciplina. Dado que toda investigación histórica se basa en fuentes, si esas fuentes no son fiables o no se puede determinar su grado de veracidad, la disciplina deviene un ejercicio ocioso, en el que la novela histórica tiene el mismo rango probatorio que el estudio erudito.

No obstante, como les decía, el posmodernismo tiene dos caras. La buena y la mala. La mala ya se la he explicado. La buena y pertinente es que los textos históricos, las fuentes, aunque puedan ser mentirosos e interesados, nos ofrecen una ventana indispensable al pasado histórico, pero no al narrado por el autor, sino al tiempo en el que el autor escribe, del cual se convierten en testigos involuntarios. Ese, precisamente, es el ejercicio en el que nos vamos a embarcar en este artículo: tomar un acontecimiento histórico -La Revolución Francesa- y examinar cómo su interpretación por notables cineastas -Abel Gance, Jan Renoir, Andrzej Wajda y Éric Rohmer, ahí es nada- no nos habla sobre la propia revolución francesa, sino sobre el tiempo en que fueron concebidas: las consecuencias de la Primera Guerra Mundial, los prolegómenos de la Segunda, el derrumbamiento del Marxismo en Europa, el avance imparable de un neoconservadurismo que ahora celebra su victoria.

Como podrán imaginar, este análisis no es inocente, ya que soy parte interesada, como lo somos todos los que vivamos en este

momento y profesemos alguna ideología política. Aunque les he dicho que el objetivo de este artículo es realizar un ejercicio de análisis del pasado reciente, lo que se pretende también es narrar cómo la valoración de un acontecimiento histórico, la Revolución Francesa, se ha modificado en los 80 años que separan la película de Gance de la de Rohmer. En pocas palabras, un pilar fundamental en el imaginario político europeo, al menos en el de la izquierda, cómo era esta Revolución de la que se derivaría todo el pensamiento político posterior y que constituiría la piedra de toque de todo sistema social que se pretendiese justo y avanzado, ha sido prácticamente arrumbado, convertido en prescindible, substituido por otras revoluciones - ¿transformaciones?- más afines a los nuevos vientos políticos. Por ejemplo, la Gloriosa inglesa de 1688, que en su conservadurismo y continuidad, su simple cambiar de dinastías, se ha erigido en el ejemplo perfecto de este mundo *conservolucianario* que nos ha tocado vivir.

Número seis

Bande à part

Imágenes: Juan Jiménez García
