



F 17 (Plano 37)



F 18 (Plano 39)



F 19 (Plano 46)



F 20 (Plano 47)



F 21 (Plano 50)



F 22



F 23 (Plano 54)

reseñas

Tierra (Julio Medem, España, 1996).

No es fácil hablar de una película como ésta. Cada vez, en esta era de postmodernidad, estamos menos acostumbrados a enfrentarnos a textos que propongan de una manera tan directa y tan desnuda la interrogación por nuestra angustia. Y *Tierra* lo hace desde el principio, con la primera imagen y con las primeras palabras, sin la menor intención por disimular cuál es su apuesta, podría decirse que sin complejos. Realmente hace falta valor para hacer algo así en estos días en los que cualquiera, ante el temor de ser acusado de reaccionario, iluminado, o

simplemente pedante, no pierde un segundo en reírse, probablemente a la defensiva, de tan descabellado empeño. Y luego está esa otra defensa, la que fabricamos cuando nos damos cuenta de que el protagonista es, literalmente, un pobre loco, y así respiramos aliviados pensando que ese desgarró que él siente en el alma no va con nosotros. Él, en su delirio, afirma que está medio vivo y medio muerto, imagina que conversa con un alter-ego invisible que ya no pertenece a este mundo. ¿Pero quién no arrastra consigo el cadáver de quien fue, del niño que ya murió, del joven que se resiste a desaparecer? ¿Quién no ha oído esa voz espontánea que, al igual que al protagonista, nos dice que estamos mintiendo? Es más, ¿quién no ha deseado oírlo?

En cierta ocasión oímos al director de *Tierra* asegurar que su película era antimística aunque no materialista. No podemos estar más en desacuerdo con él. Incluso su bien entendido materialismo nos parece una prueba de sinceridad, de querer enfrentarse al problema de la existencia sin socorridos bálsamos animistas (tal vez sea esta clase de fantasías lo que el director tiene por mística). El título es suficientemente significativo en este aspecto: *Tierra, tan opuesto -sólo en apariencia- a ese Cielo Sobre Berlín*, del que no está tan lejos como parece. Aquí y allí se trata de jugar, sin trampas, con lo que hay: la materia, el vacío, y nosotros.

El protagonista, esa encarnación de la escisión nuclear que nos atenaza, está decidido a hacer algo y así lo afirma con entusiasmo al principio mismo de la historia. La propuesta de *Tierra* no es solamente reconocer la falta de sentido innato de las cosas, sino que el film mismo está dispuesto a hacer algo. Y esto, y no rendirse ante el fascinante vértigo del caos, ya es mucho. Qué duda cabe que al final este camino, en la película, no culmina en la restauración de la identidad plena, en la comunión con ese cosmos amenazante. Tan sólo se consigue hallar una manera digna y humana de consumir la escisión, y así, de momento, situamos en un estado en el que podamos encontrar algo de paz, algo de ese silencio que necesitamos para

emprender una nueva aventura.

Quizás, en este desenlace sin duda que precario, haya pesado demasiado la idea, insistente y brillantemente expuesta en la película, de que somos una especie insignificante para el cosmos. Cierto, pero hay algo más. Nosotros también somos cosmos.

Francisco Pimentel

Adosados (Mario Camus, España, 1995).

Aunque *Adosados*, en principio, pueda parecer una película pequeña, se desmarca en seguida del rictus comercial imperante para enfrentarse con rigor funcional al tema que la genera. En primera instancia presenta, a través de una familia convencional, las acusadas marcas de una sociedad alojada en la patética confortabilidad de las apariencias. El hecho singular de que un padre de familia "ejemplar" cometa la imprudencia de sacrificar al perro va a acentuar la neurosis de sus integrantes, equiparándola al rubor del crimen más cruel. Una tensión que in crescendo, será encerrada en los

protegidos espacios de acción que la salvaguardan, el entorno unifamiliar, el mundo laboral, y el último reducto donde este grupo humano preferiblemente se relaciona: el centro comercial.

Ajenos al sujeto que los contiene y a todo orden social diferente sus protagonistas perpetúan, alentados por la ignorancia de la masa, el destape televisivo y la violencia cotidiana, un modelo social inevitablemente pesimista y diametralmente alejado del interior del individuo. El dispositivo vivencial de los personajes es implacablemente disfrazado por la mentira punto central del film. Y, cuando el pacto de la franqueza, el tácito compromiso de compartir aciertos y errores se rompe, algo irrecuperable se quiebra. La familia, la pareja, el amor cebados por el analgésico secretismo corroído desvirtúan la pureza de lo auténtico, la experiencia real. La reiterada traición a la verdad, que vaciada de sentido pierde su campo de acción, deja siempre el amargo sabor de la desesperación. Y es que todavía la verdad, una utopía, un escándalo, entraña el infranqueable peligro de no saber estar a su altura, un honor que sólo los valientes pueden saborear.

Gema Fernández

Cosas que nunca te dije / Things I never told you

(Isabel Coixet, España/Estados Unidos, 1995).

El puzzle del corazón.

Se derraman más lágrimas por las plégaras atendidas que por las que nunca lo serán. (Teresa de Jesús).

1. En el principio una voz nos habla de la imposibilidad de finalizar los puzzles compuestos por miles de piezas de distintas formas. Y a partir de esa dificultad para saber encajar dichas piezas en el inmenso rompecabezas de la existencia humana se forja una doble metáfora, presente tanto en la historia de los personajes del film como en la construcción del propio relato, felizmente auspiciado por esta capaz directora catalana.

La fotografía de Teresa Medina y el diseño de producción de Charles Armstrong, logran conformar una estética de cierta evocación publicitaria de carácter despojado, pero con matices coloristas agradables. Y así se pergeña un paisaje urbano frío y solaz, y unos interiores vacíos humanamente y objetualmente dispersos. Objetos (imaginarios) que mediatizan los encuentros de los habitantes de esta ciudad del desencuentro y la perplejidad.

helados, polaroids, teléfonos, lavadoras, video-cámaras... todos con su huella real.

En definitiva escenarios y elementos propicios para recoger las voces y los ecos sostenidos de cierta interrogación que provoca angustias y desazones, pero sazonadas con cierto toque de humor, y que están en la línea de casi todo el cine independiente norteamericano (Jamusch, Hardey, Rockwell...), además de en Allen, Altman, Rudolph, Wang/Auster, y en las historias de la televisiva *Doctor en Alaska*. Coixet lo recoge y acoge con seriedad.

2. Melancolía singular la que se desprende de la pareja protagonista (Lily Taylor y Andrew McCarthy). Es curioso cómo se describe en el caso de la mujer la medicación descompensada que se receta para aliviar su anemia de cariño (tras la ruptura por parte de su novio): a base de quitas-maltes y cappuccino commotion; o cómo recurre a ese pseudo-psicoanálisis (regis-trado en presencia del ojo de la video-cámara) para tratar de decir las cosas que nunca le dijo. Representación minimalista que pone en escena el juego de la ficción, para ser capaz de decir la verdad.

El personaje masculino tiene un claro déficit en la relación paterna, y trabaja como voluntario nocturno en el teléfono de la esperanza ayudando a los demás. Pero paradójicamente es manifiesta su incapacidad para echarse una mano a sí

mismo...

Este acontecer será esencial para el sentido del relato, al lograr salvar a un telepaciente paranoico a costa de recibir un balazo, punto de ignición que casi le cuesta la vida pero que logra morir/vencer a lo imaginario y sobrevivir a lo real.

De esa compasión con el otro hace posible el encuentro con la pasión.

3. La tarea del bricolage es compleja, por tanto, pero tiene el sentido de la experiencia. Recordemos que la cita de arriba no deja de estar en boca de los personajes a lo largo de toda la película.

Así, en ese tránsito fugaz para elaborar, no ya un discurso, sino un texto camino del relato (en definitiva del sentido), que abraza la esperanza de los sujetos, la verdad de su deseo (inconsciente) logra terminar el puzzle del corazón como un mapa que tiene destino. El horizonte de una promesa heroica, necesaria para el relato del corazón que hace posible la emoción del encuentro de verdad.

Juan Carlos González

Mapa del sentimiento humano (Vincent Ward, Gran Bretaña, Australia, Francia y Canadá, 1992).

El camino del hielo al fuego

En 1992, Vincent Ward (director neozelandés conocido también por *Navigator*, de 1988), realiza *Map of the human heart* (traducido en España como *Mapa del sentimiento humano*), que no llega a nuestras pantallas hasta 1996, en mayo a Barcelona y en agosto a Madrid, pasando fugazmente a pesar de su contundente título, y de su interés cinematográfico.

La historia narrada rescata la estructura de relato de las películas clásicas de aventuras, con una estética detrás de la cual hay un cineasta con una clara habilidad para poner en escena mapas, o lo que es lo mismo, representaciones de paisajes donde ciertos puntos claves son nombrados. Uno de los puntos que se nombran con gran precisión en este Mapa del sentimiento humano es la inocencia: un niño aparece y desaparece ante los ojos del espectador, riendo. Sus amigos le voltean sobre una manta en pleno paisaje helado. Así es feliz, hasta la llegada de Walter, un hombre blanco que, literalmente, baja del cielo para "apadrinar" al huérfano Avik, quien ahora saltará más alto, gracias

al avión del cartógrafo que, por puro azar, ha venido a salvarle; incluso saltará a otro paisaje: el hospital donde habrá de curar su tuberculosis en paralelo a la de Albertine.

En un lugar donde sufre cierta marginación por su mestizaje, Avik encuentra los ojos de Albertine, la mirada de esta niña, que, como él, es huérfana y mestiza. Comparten sus juegos de espejos y secretos, hasta el momento de la separación, que se produce justo después de que Albertine muestra a Avik su cicatriz del torso. Como prenda de Albertine, Avik roba una radiografía de su tórax.

Cuando, años después, Walter vuelve al hielo en misión de guerra y se reencuentra con Avik, éste utiliza la radiografía de Albertine como salvoconducto: pide a Walter que busque a la que fue la niña Albertine y se lo entregue como prueba de amor. Al poco tiempo Avik decide participar en la guerra y marcha a Londres, donde no tardará en reencontrarse con los ojos que le miraron en el hospital de niños. Pero tampoco tardará en descubrir que Walter, al encontrar a Albertine para darle su mensaje, la conquistó y ahora están juntos. No obstante Albertine tiene ojos para ambos y mantiene varios encuentros con Avik en los cuales le manifiesta su amor. Estos encuentros suceden en las alturas, allí donde Avik es feliz (como cuando le munteaban en el

hielo): se recuentran en la cabina de un bombardero, se citan en la cúpula del Royal Albert hall, y por fin hacen el amor en la cima de un globo aerostático.

A pesar de tanta situación ideal, hay un conflicto planteado: la fórmula de triángulo, donde el tercero actúa de una manera siniestra. Una vez más, Walter va a tomar una decisión que determinará el futuro de Avik: si cuando era niño lo llevó a un hospital para curar su tuberculosis, ahora no va a hacer nada por evitar que lo envíen al bombardeo de Dresde. Avik sobrevivirá a esta prueba, pero no la radiografía de Albertine, que cae sobre las brasas de la ciudad incendiada y se consume ante los ojos horrorizados de Avik.

Las imágenes de Dresde constituyen, pues, el punto de ignición del relato, después de recorrer, a través de un largo flash-back narrado por Avik, un camino que conduce del hielo al fuego. El horror de la guerra rompe la burbuja de Avik y Albertine. Avik vuelve al hielo, y allí se convierte en un melancólico al que aún le espera el encuentro con la hija engendrada sobre el globo aerostático, que le busca para invitarle a su boda. Avik quiere acudir, pero sufre un choque en el hielo y muere congelado, alucinando el reencuentro con Albertine, en la agonía, sin haber conseguido encontrar su lugar lejos de ese paisaje blanco y frío del que ya es parte

definitiva, como se nos muestra a través de un último plano cenital.

Luisa Moreno

Mitología grega (Junito de Souza Brandao, Ed Vozes, Petrópolis 1986).

Una mitología imprescindible.

En 1986 salía a la luz uno de los estudios más importantes de la actualidad para el análisis de los mitos. Se trata de *Mitología grega*, obra en 3 volúmenes del profesor Junito de Souza Brandao. Hoy, transcurridos 10 años desde su primera aparición en las librerías de Brasil y Portugal, es el momento oportuno para resaltar su inestimable aportación a todos los trabajos de investigación en este campo, o simplemente a aquellos paladares refinados que gustan de saborear Mitología.

Junito Brandao es profesor de Lengua y Literatura Griega y de Lengua y Literatura Latina en Brasil, e introdujo la asignatura de Mitología Griega y Latina en los cursos de Letras de la Universidad Católica de Rio de Janeiro. Nunca una asignatura ligada al mito había sido impartida en una universidad brasileña. Su trabajo fue pionero en

este área, y sus cursos se ampliaron de tal forma que hoy dirige un seminario en el Instituto de Psiquiatría de la Universidad de Campinas (Sao Paulo).

El estudio del mito es para el autor una investigación constante e inagotable. Bebe en las fuentes de Mircea Eliade, Freud, Lévi-Strauss, Carlot, Chevalier y Gheerbrant y Luis da Camara Cascudo entre otros, sin abdicar del rigor de cada relato, sin perder la pasión o la emoción en el análisis. Cada mito es deletreado desde su versión griega (plasmada en los poemas y relatos antiguos) hasta sus más recientes manifestaciones en el folklore, la música, la literatura o el cine. Conviene destacar, a este propósito, otro interesante trabajo del autor: *De Homero a Jean Cocteau* (edición Bruno Buccini, Rio de Janeiro 1969).

Dice Junito en la introducción de *Mitología grega: No despreciamos los significantes de ningún mito, mas investigamos con abinco y persistencia su sentido*. De hecho, al final de cada capítulo y de cada mito, recorridos los múltiples senderos del relato, descubrimos que la gran aventura del héroe es la misma que nos mueve a nosotros, la de un sujeto en busca de su deseo.

El primer volumen nos introduce al universo griego de antaño, cuando el mito era el pilar de toda la cultura y vida helenas. El trayecto parte, antes que nada, de la definición de mito, rito y religión, para

adentrarse en la Grecia antes de Grecia, la llegada de los indoeuropeos, los jonios, Creta, Troya y las invasiones de los dorios. El autor invoca a los poetas Homero y Hesíodo, los grandes del relato mítico, y, poco a poco, vamos conociendo las diversas generaciones divinas partiendo del caos hasta llegar a Zeus, sus descendientes y sus luchas de poder.

El volumen II nos reserva los relatos más apasionados, los de Orfeo y Euridice, Eros y Psique o Narciso. Pero es el III, dedicado a las hazañas de los héroes, el que despierta más interés. Estamos con Perseo, Heracles, Teseo, los Argonautas, Ulises y Clitemnestra. Y mención especial merece Edipo. También de este volumen debemos destacar el apéndice donde se examina con originalidad el valor simbólico del omphalós (el ombligo del mundo), su carácter erótico y su importancia para la antropología cultural. El omphalós es el lugar nuclear, el centro magnético que hay en todo mito, en todo texto clásico o sagrado, es el punto de encuentro. Cerrando la obra, en fin, una vasta documentación iconográfica, una bibliografía excelente y un índice onomástico que facilita el recorrido del lector por los meandros del texto apasionante que precede.

Vanessa Brasil

Caja de muñecas (Gabriel Albiac, Ed. Destino, Barcelona, 1995).

Partiendo de un verso de John Keats (*pleasure is never at home*) se lanza Gabriel Albiac a ensayar una interpretación de tres textos artísticos muy diferentes, pero que convergen tanto en el planteamiento como en su fondo temático: la imagen siniestra de la mujer, concebida como aquello que materializa lo radicalmente Otro, en el sentido de la pura hostilidad de lo real, la muerte. *Lamia*, poema del citado autor, *La Eva Futura*, novela de Villiers de l'Isle Adam, y la obra monotemática del surrealista Hans Bellmer, centrada en torno a la muñeca. Se trata de una especulación sobre cierta lírica de la fatalidad, focalizada sobre la imagen evanescente y para siempre perdida (de ahí el verso de Keats) del objeto de deseo. Frente a la inaccesibilidad del objeto, que sólo podría ser dicho en negativo, se impone como alternativa la imaginarización de aquello que, en verdad, aporta consistencia al goce, es decir, el cuerpo de la mujer, convertido ahora en fetiche; medio de huida para abortar la carencia, imagen ambivalente que, al mismo tiempo que oculta, revela lo que más allá golpea: el horror en toda su pureza.

Si *Lamia* representa a la mítica serpiente metamorfoseada en piel de mujer, *Madaly*, la Eva Científica, es la muñeca protagonista de la novela de Villiers, prótesis de lo ausente construida para eternizar el deseo masculino bajo la forma de un objeto supuestamente más perfecto que lo real; de ahí que su cuerpo no sea de carne y hueso, sino de cables y metal. El delirio de la razón se hace presente en el personaje de Edison, el electricista inventor, cuyo afán es derribar el mundo de las ilusiones y construir algo auténtico y eficaz. Así, planteando el futuro triunfo de la mecánica sobre la biología (la neutralización de la corrosión del tiempo), pretenderá reducir al hombre a fórmulas lógico-matemáticas para obtener la "ecuación del amor" que pueda suplir la inexistencia de relación sexual: *los hombres suelen olvidar siempre esta ley física ineluctable: dos átomos no pueden tocarse, y no se penetran sino en la infinita ilusión de un sueño*. El mal encuentro con el cuerpo del otro está, pues, garantizado, tanto en la imposibilidad de lo real, como en el engaño de las seducciones nacidas de la ficción.

Pero si el autómatas de Villiers todavía hace posible la ambigüedad entre lo vivo y lo muerto, la muñeca de Bellmer despeja toda confusión al respecto: se trata de una cosa inerte donde la imagen cautivante del velo ha desaparecido por completo de la superficie de eso que difícilmente

podríamos llamar cuerpo. La aspereza de su obra se hace mucho más patente en fotografía y escultura, donde los miembros desarticulados y reenganchados en masas amorfas, las composiciones, el empleo de la luz y la sombra, y los primeros planos de su maniquí, se conjugan para mostrarnos las figuras de lo siniestro en su más radical escenificación. Autor del libro *Pequeña anatomía del inconsciente psíquico, o la anatomía de la imagen*, Bellmer hace del espacio artístico una mesa de disección, ahí donde lo literal domina frente a cualquier proceso de representación. Sus obras, en una estricta línea sadiana (que Albiac prescinde enjuiciar, como ineludible marco de referencia), ratifican la aniquilación del cuerpo, sin dejar espacio alguno para la dimensión de lo que específicamente podríamos denominar Deseo.

Caja de Muñecas es un texto sugerente que contribuye a perfilar el ámbito en el que se mueve la estética de lo siniestro, si bien su aportación se limita a trabajar las nociones del discurso lacaniano que el autor suscribe sin cuestionar. Por ello se acomoda a un discurso (el de los mismos artistas de los que él hace la exégesis) que, si no fuese "semblante", sería un discurso imposible, de lo peor, para el que *toda nominación es exterminadora*, la palabra puro sinsentido imaginario, y el encuentro con el cuerpo de la mujer notorio fracaso; un discurso que hace de

la realidad una pantalla de apariencias (*la vida es una apariencia de la muerte*), olvidando la posibilidad de pensar el texto artístico desde la perspectiva de una enunciación simbólica. Si Lacan teoriza el afecto del amor como el obstáculo del goce, Albiac no reprime su apasionamiento nihilista y dicta sentencia, de modo melancólico, al final del libro: *la muerte es la única verdad (y, pues, la belleza única y absoluta) de la filosofía. El placer no acudirá jamás a la cita*.

Manuel Canga

Tiempo de vivir, tiempo de revivir. Conversaciones con Douglas Sirk (Antonio Drove, Filmoteca Regional de Murcia y Editora Regional de Murcia, 1995).

Más de un año hace que, con emotivo prólogo y clarificador epílogo de Víctor Erice y Miguel Marías respectivamente, apareció el volumen que recoge las entrevistas que el cineasta madrileño Antonio Drove había mantenido con su

admirado colega Douglas Sirk (Dettef Sierck en la germana nación), las cuales fueron puestas en antena, segmentadas a modo de proemio y colofón de cada una de las películas que lo integraban, a lo largo del ciclo que TVE-2, durante la temporada 1982-83, dedicó a quien, tras escénicos y luego filmicos comienzos en la Alemania de entreguerras que terminaría abandonando, acrisoló, sobre todo en las cintas que adelante sacó de 1953 a 1959 (fecha de su despedida casi definitiva de la realización cinematográfica), unos modos de significar en el melodrama hollywoodense que descollaron dentro del relevo y sensibilidad manieristas que, con irrevocable predominio y a la sazón, postergaban al dechado del clasicismo en el celuloide.

A pesar de que no se concibieron de cara a disfrutarlos como lectura, cabe situar los sirkiano-dróvicos coloquios y anexos en el tercer vértice de un jugoso triángulo bibliográfico en torno a Sirk/Sierck/Sierk delimitado junto a otros dos libros: el de los incisivos análisis textuales de Jesús González Requena, editado por Hiperión y el Instituto de Cine y Radio-Televisión de la Universidad de Valencia, y el de Jon Halliday (cuya filmografía del de retocado nombre, completa y rigurosa, Drove reproduce y emplea con mínimas modificaciones y actualizadoras adiciones, *Los fundamentos del cine*, Hiperión, 1998). Fundamentos, aparentes pláticas consti-

tuidas de hecho por el cuestionario y las respuestas que por escrito el señor Sirk y Halliday intercambiaron hoy un cuarto y pico de siglo atrás. No esconde Antonio Drove que a publicar tan sugestivos diálogos lo ha empujado y convencido el intentar reparar el nada cabal olvido e ignorante desdén que la (hacia el atentísimo y ya fallecido matrimonio Sirk) ingrata Televisión Española, arrinconando un acervo de mucha valía, dispensaría a tales diálogos después de la aludida emisión, emisión que, encima, no contó con todos los imprescindibles apoyos y subsiguientes facilidades de ciertas instancias de entonces en Prado del Rey; asimismo, cree el autor que, si aún en el mundo de los mortales permaneciera quien *Tiempo de amar, tiempo de morir* firmó, el presente trasvase a imprenta hubiese merecido su aceptación y beneplácito.

Los capítulos de la obra de no conferenciada procedencia los compone Drove con unos ramilletes de párrafos, ofrecedores de pistas, en donde desarrolla comentarios acerca de los trazos expresivo-narrativos de *La golondrina cautiva* (*Zu Neuem Ufer*, 1937) y de *Obsesión* (*Magnificent Obsession*, 1955) (parte IV), además de acerca de la velazqueño parangonado con lo sirkiano (los cuadros (co-similares) y espejos dentro de los cuadros) y de postmodernos como los espejos y espejos en el interior del encuadre y algo

también con lo buñuelano (el penetrante rebasamiento y densificación por estos tres artifices de las acatadas materias temáticas acostumbreadas y a ellos impuestas en las productoras y corte que les proporcionaron tributo) (parte III), amén de una bastante prolija exposición (parte I) del proceso que al director de *La verdad sobre el caso Savolta* condujo desde su descubrimiento de Sirk en antiguas y ahora inexistentes salas hasta el apresuradísimo montaje y dificultada preparación de la serie *Directed by Douglas Sirk*, fruto televisivo de los varios días de acudir al hogar y retro lugarés de un humanista y venerable anciano a principios del verano de 1982, pasando, claro está, por lo acaecido en las inminencias y arranque de esas jornadas de feraces palabras y hablar.

La referida parte número uno, de autobiográficas e igualmente ético-catárticas esencias (en aquellos distados encuentros Douglas Sirk vino a ser un segundo padre para Antonio Drove), refleja, en sus motivos primordiales y muy múltiples derivaciones, el talante y las fijaciones de cinéfilo del conmovido redactor de la misma, pero si tamaño torrente no desanima al lector (obligado en y por esto a relajo y horarias holguras), incluso entrañables savias pueden dar en ungrarle y llenarle, en especial a los que sin cautelas conatos a la primera/personaje que se llama Antonio Drove Shaw, y harto más en

especial por cuanto que afectosa remembranza del amigo que para siempre ha dicho adiós, o sea, aquí, de Nacho Bourgón, que con Drove compartió el hallazgo de Sirk en los trechos mozos y menos hoyantes de ambos.

Al punto de la reseña concluir, muestra y huella reluzcan del pensamiento del conspicuo entrevistado -agudo percibidor de lo que la representación en liza pone; es decir, en él, el espacio y curso de un relato no con las absolutas enterezas del cine clásico, aunque sí que repleto de espirales de la ficción que acaban consumando el fluir dramático con la caída de los espejismos y con el necesario horizonte del sentido-, para lo cual, de las serenas y afables declaraciones suyas frente al devoto e inquieto interlocutor -de veras atoronzado en el inicio de la primera conversación-, entresacamos un puñado de frases que retratan la filosofía estética y vivencial del europeo que antes que Sirk se apellidó Sierck, y antes de Sierck, Sierk:

(...) *El lenguaje nunca miente si no lo haces mentir tú* (pág. 252).

Escrito sobre el viento es un fludo (...) no (...) pesimista sino negativo... y todos tenemos que sobreponernos a lo negativo (pág. 269).

Creen los individuos, la gente (...) que la felicidad se les debe... y no es así. Para que la felicidad venga, debemos ser suficientes

mente atractivos [=buenos, dignos] para merecerla (...) (pág. 278).

La vida no es el arte y el arte no es la vida, pero la vida puede estar llena de arte y el arte lleno de vida (pág. 281).

Si te apegas demasiado a la realidad haces sólo naturalismo (...) La forma debe ser configurada por el contenido y el contenido debe ser expresado por su forma (pág. 282).

(...) *Por eso [en Tiempo de amar, tiempo de morir -A Time to Love and a Time to Die, 1958-] tenía que pintar los estertores de la guerra tan fuerte y brutalmente como fuera posible, y simultáneamente mostrar el amor siendo amado, un amor que impide el derrumbamiento de los amantes, aunque (...) la película acabe de manera trágica* (pág. 286).

Si huyes de tu infelicidad, el recuerdo no significa nada. Recordar sólo los buenos tiempos te debilita (...) (pág. 287).

Pedro Joaquín del Rey

Sobre la exposición de

LUIS BUÑUEL. (Museo Nacional C. A. R. S., Madrid, 16 de Julio-14 de Octubre).

...Esta mancha es la única que simboliza la muerte.

Nacida con vocación subversiva, pero avallada y promovida hoy por las más altas instituciones, fue presentada la obra de Luis Buñuel, durante los meses de verano, en dos escenarios diferentes y de manera simultánea. En el primero, las salas de la Filmoteca de la calle Santa Isabel, se proyectaron todas las películas del cineasta aragonés, mientras que en el segundo, el Museo Reina Sofía acogía una recreación sintética de aquello que constituyó una experiencia artística radical, y su aportación particular al universo del cine. Bajo el título *¡Buñuel! La mirada del siglo*, y sostenida sobre tres grandes bloques temáticos, la exposición ofrecía al espectador, no sólo un repaso de la cinematografía buñueliana, sino también un panorama concreto de lo que representó el tiempo de las vanguardias en su manifestación más extrema y turbulenta: el surrealismo. Exhibición llevada a cabo con pasión recolectora, donde se podía observar un esfuerzo por alcanzar la síntesis, allí donde la amplísima oferta de material hacía la labor compleja.

La parte fundamental estaba concentrada en dos grandes salas, mientras que en otras superficies menores el material se iba repartiendo de manera introductoria. Partiendo de una puesta en escena deslumbrante, presidida por grandes ampliaciones de fotogramas empalmados verticalmente sobre la pared, la muestra recopilaba toda clase de objetos relacionados con la estética buñueliana y su entorno, aunque centrados, como es obvio, en la imagen fílmica, que servía de hilo conductor para justificar la presencia de otros elementos ajenos al quehacer del realizador. Ese hilo atravesaba con mucha pertinencia los tres bloques que, estableciendo la guía para el recorrido, y en alusión al texto freudiano, dividían el material según el título: I-Pulsión de la mirada, II-Pulsión del deseo, y III-Pulsión de muerte. La imagen y la palabra, el objeto y el sonido, se conjugaban para propiciar la atmósfera en la que el espectador quedaba cautivado. Así, pudiémos ver, al lado de imágenes fotográficas extraídas de las películas, fragmentos de poemas de Lorca, extraños aparatos cinematográficos de principios de siglo, objetos personales del director, y obras de arte de variada procedencia.

En pocas exposiciones el espectador se ha podido sentir tan morbosamente interpelado por lo que allí se daba a ver (y subrayamos el "se daba a ver"), por lo que fueron las pasiones enfermizas de Luis Buñuel, y por extensión de una gran parte

del grupo surrealista y autores cercanos: la fascinación del cuerpo erótico atravesado por los estigmas de la muerte. Y esta pasión se hizo visible en la forma de un espectáculo para la mirada. El ojo, como protagonista principal, recorría las más variadas imágenes, desde las litografías de Odilon Redon, hasta los estudios de Dalí para *Spellbound*, pasando por el famoso cartel para el "cine-ojo" de A. Rodchenko, diversos cuadros de Picabia (*Optófono II*, de 1922-23), Magritte (*El mundo poético*, de 1926), Victor Brauner (*Adrianopole*, de 1937), Joan Miró, Picasso, o el visionario Alfred Kubin de *El ojo de la tempestad* (1906). La relación con el cuerpo gozante cobraba aquí su máximo espesor, espesor intransitable por localizarse en los juegos lúgubres de seducción y repulsión, que tenían, quizás, su más adecuado representante fílmico en la escena traumática de *Ensayo de un crimen*, o *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz*, donde el caprichoso protagonista-niño ("Archi" para su mamá) quedará capturado para siempre por esa imagen del borde de la media de la bella institutriz recién asesinada, en donde muerte y erotismo se confunden. De los efectos imaginarios de esa escena se ofrecía una reconstrucción muy bien calculada que reiteradamente se proyectaba sobre una gran pantalla al ralenti. La cajita musical del fracasado criminal quizá sirva, en este caso, de acertada metáfora de aquello que cons-

tituye la potencia del objeto de deseo, de aquello que una vez conquistado devuelve la imagen siniestra del otro: el cuerpo despedazado. Las cajas, los estuches, y los cofres, quedaron representados en la exhibición (además de por un excelente dibujo daliniano de 1937) por una serie de cajones cerrados contra la pared; otros hacían de vitrinas en las que se encontraban toda clase de objetos-fetiché. Así nos encontramos con la bellísima colección de joyas con motivos de ojos (lo más preciado del cuerpo del otro, el sustituto simbólico del objeto de castración), finos trabajos de artesanía, y sus correlatos del terror: los falsos ojos de cristal.

El espacio dedicado al ojo se completaba con dos estremecedoras fotografías de la marquesa Casati tomadas por Man Ray (desdoblamiento del rostro femenino que multiplica los ojos confiriéndole una apariencia angustiante), dos versiones diferentes de *Historia del Ojo* de Bataille, (firmadas con el pseudónimo Lord Auch: una edición parisina del 28 con litografías de A. Masson, y otra sevillana del 40), las fotografías de ojos aparentemente des-cerebrados de *La araña saltarina*, *El pulpo*, y *La cabeza de Hipocampo de Arcaebón*, registrados por Jean Painlevé, o las siniestras imágenes del *Tratado de operaciones* de E. Meyer, y *Los ojos reventados* de J. A. Boiffard, donde la mirada explota en su tensión hacia el más allá; una mirada

desgarrada que da fe de la muerte que está por llegar.

Y así se cerraba la exposición con una intensa escenificación de los lujos de la muerte, trazada según el molde sadiano, del que ofrecían testimonio todos los fotogramas de *La Edad de Oro* congelados para el espectador, poniendo énfasis en la secuencia final del castillo de Selliny. Sade, resucitado por la algarabía surreal, estaba presente en alguno de los mejores trabajos: el pequeño dibujo a tinta *Erupción de la ignominia final*, *Bailarina en forma de calavera*, o *Estudios de cráneos deformes* (inspirados, quizás, en la anamorfosis de Holbein?) de Salvador Dalí, o las fantasmagorías sexuales de Hans Bellmer en torno a la mujer, cuya *Muñeca crucificada* (1934) sintetizaba ajustadamente el perfil de su discurso atroz. Esta imagen se asemejaba a un curioso crucifijo anónimo del siglo pasado propiedad de Adou Kyrou, en el que la figura de Cristo ha sido sustituida por la de una voluptuosa mujer. Imagen que condensa tanto la ferocidad de las pasiones del cuerpo en su perfil subversivo, como el "goce de" (genitivo de nota sadiana, según Lacan) lo sagrado. Un ejemplar de museo de *Las ciento veinte jornadas de Sodoma* se exhibía al lado del *carpet de muertos* de Buñuel, el *Muestrario con encajes de Seda*, de Auguste Göttinger, una marioneta articulada del XIX que representa a la muerte, o las

fotos de Eli Lotar *Castigo*, y *Mujer con guantes*, donde lejos ya de cualquier manifestación del deseo, nos topamos de frente con los efectos devastadores de la pulsión.

Salvo la artificiosidad de la reconstrucción del último plano de *Un Perro Andalúz*, que bajo el rótulo *Au Printemps* ponía en escena los cadáveres de un hombre y una mujer (paráfrasis de *El Angelus* de Millet) semienterrados en la arena, inmortalizando así la presencia sorda e inmóvil de la pareja imposible, que en el film sí adquiere una dramática resolución final, y algún que otro elemento de más, la exposición acertó en extraer lo más denso y representativo de la obra de Buñuel. Testimonio de una mirada áspera que, en tono de burla y sueño, proyectó sobre la pantalla la tensión de adentro.

Manuel Canga