

El camino del cine europeo

JOSÉ LUIS CASTRILLÓN

El camino del cine europeo II (Lang, Eisenstein, Bresson, Fellini)

Antonio Santamarina, Jesús González Requena, Santos Zunzunegui, Roberto Cueto
Ed. Artyco. Pamplona

Es este el segundo libro surgido de la también segunda edición de los cursos de cine organizados por Juan Zapater en la ciudad de Pamplona, ambos con el mismo título: El camino del cine europeo. En esta ocasión son cuatro las aproximaciones a distintos directores europeos realizada por otros tantos autores expertos en análisis cinematográfico.

Antonio Santamarina realiza un análisis del cine de Fritz Lang y de su evolución desde su etapa en Europa hasta su producción americana. En el caso de sus películas alemanas el análisis se centra en la forma de poner en escena lo que él llama "figuras del destino" a través, fundamentalmente, de grandes escenografías en las que la figura humana queda empuñada frente a la grandeza de un decorado siempre de líneas amenazantes: el inmenso

muro de *Las Tres Luces*, el florido jardín luego convertido en calavera de *Los Nibelungos*, o la inmensa máquina devoradora de hombres de *Metrópolis*. Todos ellos son reflejo de una angustia provocada por la incapacidad del ser humano para elegir y dominar su destino, e incluso para singularizarse como tal ser humano. Una estética que parece dejar ver la escasa confianza de Lang en los valores democráticos de libertad, igualdad y fraternidad, frente a un poder que siempre está muy encima de él como sucede en el caso del juicio final en *M, el vampiro de Düsseldorf*.

Precisamente serán los distintos juicios y la forma de ponerlos en escena lo que Santamarina analiza de la etapa americana de Lang, y cómo a través de una planificación muy estudiada se pasa del optimismo democrático de *Furia*, en donde el ser humano (el acusado) se sitúa prácticamente al mismo nivel del poder que lo juzga y en el que el destino no parece algo ineludible dada la capacidad de elección que el protagonista parece tener, a un cierto

escepticismo mostrado en *Solo se vive una vez* con respecto a los valores democráticos de la sociedad norteamericana, hasta llegar a un abierto desengaño en películas como *Pervertidad* o *Deseos humanos*, lo cual emparentaría de forma significativa estos filmes con los de su primer período europeo en contra de lo que podría parecer.

Jesús González Requena se dedica a un pormenorizado análisis textual de la escena de la caída de la estatua del zar en *Octubre* de S. M Eisenstein, en una demostración muy precisa de lo que él llama delectar los textos cinematográficos. Y lo hace aquí plano por plano, poniendo en evidencia en su análisis aquello que escapa al sentido tradicional que se ha dado a una obra tan claramente ideológica, es decir, aquello que es incapaz de encuadrarse en el texto siempre autocomplaciente y protector de la ideología y que es precisamente donde el sujeto se siente de alguna forma herido. Allí donde el texto de Eisenstein parece fracturarse respecto a su fortísimo sentido ideológico, fractura de la que es paradigma esta escena de caída de la estatua del zar (padre de todas las Rusias). Misteriosa y llena de enigmas desde la pura racionalidad cinematográfica, que se nos revela como la realización en imágenes de un deseo inconsciente: el asesinato del padre. Siendo por tanto, este pequeño extracto de la obra de Eisenstein, la perfecta puesta en escena de la increíble demolición de la figura paterna que ha supuesto el

siglo XX y del agujero negro e inmenso que queda tras esa aventura que ahora se nos empieza a revelar como insensata, a pesar del profundo goce que llevaba aparejada. Algo que, como en su análisis de *Octubre*, González Requena se encarga de demostrar, no viene seguido de la luz radiante de un nuevo día, sino de la oscuridad de una noche que nunca parece terminar.

Santos Zunzunegui trabaja el cine de Robert Bresson valiéndose para ello de numerosas citas del libro del cineasta francés *Notas sobre el cinematógrafo* y analizando la puesta en práctica de la teoría casi aforística del libro de Bresson. Su afán de que el cine sea “una escritura con imágenes en movimiento y sonido”. De que las imágenes cobren importancia por su relación con otras imágenes que les preceden y les suceden captadas por una máquina “que ve lo que tú ves pero que no lo ve como tú lo ves”. Su extremada preocupación por el trabajo de los actores, a los que Bresson denomina modelos: “donde el actor parece, el modelo tomado de la vida es”. La idea de que mediante el rodaje se hace una desestructuración del mundo que se recompone mediante el montaje, que prima la fragmentación y repetición, mediante una lógica de los encadenamientos azarosos. Y que no cree en la jerarquización de los diferentes tipos de planos. O dejando ver la importancia decisiva que Bresson presta a la banda sonora: “el cine sonoro ha inventado el silencio”, negando la igualdad entre la banda

sonora y las imágenes pues siempre tratará de dar prioridad a una de ellas. Un análisis que, en fin, intenta demostrar cómo ese sentido tutor que Bresson da a su visión del cine mediante sus notas, tiene reflejo práctico en su propio cine.

Roberto Cueto se centra en la intensa relación que se establece entre Federico Fellini y el autor de las bandas sonoras de muchas de sus películas: Nino Rota. Cueto nos anima a comprobar cómo la música de Rota no es un mero acompañamiento de las imágenes de Fellini, sino que, a través de toda su obra, la música propone un ritmo que va mucho más allá de lo narrativo, de la diégesis. Un ritmo que denota otra

mirada escéptica que afecta al propio mundo y a la representación que de él se hace en la obra de Fellini. Una música que a veces acompaña a los personajes como cómplice, pero en otras se decide claramente a criticarlos. Una obra, la de Rota, que a la vez que el cine de Fellini avanza hacia una forma de espectacularización de la realidad hasta convertirla en algo grotesco y carnavalesco, ella misma evoluciona recurriendo cada vez más a timbres atípicos, instrumentos electrónicos, distorsiones, transformándose ella misma en una máscara que se impone sobre la propia tradición en la que se ha formado y en la que se han formado sus espectadores - oyentes.

Caché: Haneke o el dios escondido

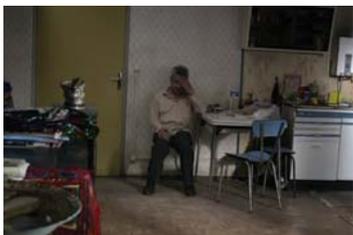
BERTA PÉREZ

La autopresentación del film como film, como ficción, es una constante en la obra de Haneke, desde *Funny Games*, pasando por *Code Inconnu*, hasta *Caché*. La autorreferencialidad en el cine se ha convertido desde hace mucho, en especial después de que Godard la ejerciera magistralmente, en un recurso esencial para cuestionar la frontera entre realidad y ficción, para cuestionar, en definitiva, el carácter real de lo real. Violentar la identificación del espectador con la imagen recordándole que la imagen es sólo imagen, imago,

no sólo procura al espectador esa distancia imprescindible para adoptar una posición crítica, no sólo sirve, pues, a la creación de una distancia crítica respecto a lo observado, sino que, al mismo tiempo aunque de rechazo, obliga a sospechar que el plano mismo en el que nos situamos como espectadores, el de la realidad desde la que se imagina o crean imágenes, no es tan distinto al de las imágenes mismas. Es por esto por lo que la distancia ganada es también distancia respecto a la realidad, y el potencial crítico buscado un poder también sobre lo real.



El modo en que Haneke pone en obra este recurso es innovador ya desde las primeras obras: no se trata de que el rostro de un personaje se dirija desde el mundo ficticio al ojo de la cámara o al del otro lado de la cámara (recuérdese *Pierrot le fou* de Godard) ni de que el mundo ficticio encierre en sí, en un juego teatral de muñecas rusas, otro respecto al cual es el real (piénsese en *The baby of Macon* de Greenaway), sino de que el mundo ficticio se revele directamente como el contenido de una cinta grabada, como una grabación. Ya en *Funny Games*, en un momento de máxima tensión e identificación, Haneke se burla de nosotros a la vez que nos distiende obligándonos a sonreír, al rebobinar unos segundos la cinta que nos tiene totalmente aterrorizados. Y en *Code Inconnu* nos violenta con imágenes descontextualizadas e indescifrables que sólo tras unos segundos se desvelan como imágenes grabadas y que, sólo en virtud de ello, pueden reintegrarse en el sentido del film, sentido que había sido suspendido brevemente. La llave del código que permite procurar sentido a la imagen procede, pues, literalmente, de un lugar desconocido (recuérdese el momento en el que no logramos saber de dónde viene una imagen de la Binoche encerrada en un cuarto y desesperada por no poder entender, a su vez, de dónde procede la voz que le habla, el poder que la ha capturado, por no conocer -lo mismo que nosotros- el ojo tras la cámara que la filma).



Caché comienza con un plano fijo que constituye una larga secuencia en la que se inscriben los créditos y durante la que se oyen unas voces que hablan de la imagen. Las voces son las de los protagonistas de la historia que cuenta *Caché*, las de un matrimonio aterrorizado por unas cintas de vídeo que reciben anónimamente. Los créditos hablan del afuera de la película que estamos viendo, son la inscripción de la firma misma de los hacedores del film en el primer plano del film. El desajuste de voz e imagen (recurso también consagrado como distanciador, especialmente desde Resnais y su *L'anne dernière a Marienbad*) fuerza a reparar ya en el plano como tal, en su condición de imagen grabada, a preguntarse, por tanto, por el lugar desde donde se graba, por el autor de la grabación. Toda la película no es sino el desarrollo de esta pregunta del espectador, toda la película se queda en la pregunta. Pero inmediatamente las voces del afuera de la imagen escrita con nombres reales reclaman su verdad, sus cuerpos. Y el plano que se los concede nos presenta inmediatamente la imagen con la que acaba de comenzar el film, la imagen con los nombres propios del afuera, como, efectivamente, una cinta grabada que visiona el matrimonio Laurent. Los Laurent se hacen cargo de la pregunta por el origen de la grabación, por nuestra pregunta.

Con ello se ha conseguido un alto grado de verdad para la historia del matrimonio Laurent, esto es, un fuerte lazo de complicidad entre la

historia del espectador, su búsqueda, y la de los Laurent. Y, de rechazo, las grabaciones que vemos en la tele de la pareja, las grabaciones de una mano oscura en las que una mano oscura en letra de imprenta, oculta tras un "máquina" de escribir, ha escrito el nombre de Haneke desde el comienzo, devienen una mera pesadilla. La imagen que portaba en el comienzo del film la marca del afuera como marca de lo real se convierte ahora en el otro afuera del film, el de los fantasmas que persiguen a los personajes de la historia. Las imágenes grabadas se confunden literalmente con sueños de la infancia de Georges y se mezclan perfectamente con las que llegan del mundo del hambre y las guerras en la tele, del mundo de afuera, del otro mundo. Nuestro lugar está, como el de los Laurent, entre estos dos afueras: ya no estamos con Haneke sino con los Laurent, con sus sueños, con su pasado, con sus miedos y su búsqueda. Así pues, la película constituye un viaje movido por la inquietud que genera la presencia de ese afuera amenazador. Pero es también el viaje al pasado al que obliga la huella del crimen, la culpa; la búsqueda del lugar del crimen originario, del pecado original.

La respuesta ya ha sido dada al comienzo, nunca se ha ocultado: en el primer plano tuvimos la firma en letra de imprenta, anónima, del filmmaker, de Michael Haneke, y, sin embargo, hacemos todo el camino: Haneke nos manipula lo mismo que a los Laurent. No tenemos más ver-

dad que los Laurent. El afuera de los Laurent es también un afuera para nosotros, tan oculto para nosotros como para ellos. Es por esto por lo que el juego de la autorreferencialidad del film es en *Caché*, más que en ninguna de las obras previas de Haneke, todo un crimen. Sentimos sin duda que somos nosotros mismos grabados por no se sabe quién, que también nosotros estamos desprotegidos frente a ese imaginario de las cintas.

Así pues, si Haneke es lo Real, está claro que ese no es nuestro lugar: nosotros encerrados en la sala del cine somos de la misma carne que los Laurent encerrados en una casa que tiene aspecto de caja fuerte, mientras Haneke, invisible, el auténtico afuera de la imagen, de lo visible, está justamente en el lugar intermedio entre los dos espacios cerrados, en la pantalla intangible que separa esos espacios. Y ese lugar intermedio es justamente el que de nuevo se hace presente en la clausura de la película como el abismo insalvable o el tiempo infinito que media entre la infancia de Georges y la de Pierrot. Entre ambas imágenes, grabadas, cortadas y pegadas por Haneke desde fuera, ofrecidas por Haneke a Georges en su sueño de narcóticos y a nosotros en nuestro sueño cinematográfico, está el crimen y la esperanza de justicia: el crimen de Georges, que ha robado para siempre las imágenes de una infancia feliz de Majid; el crimen de Haneke, que roba todas las imágenes, que es el dueño del imaginario



de Georges y del nuestro; y la promesa de un montaje final compasivo, un montaje que no obedezca al puro antojo de Michael H., sino que

devuelva el pasado al futuro, que ligue, como sólo lo puede un dios, lo que el hombre ha roto.

El poder del círculo

AMAYA ORTIZ DE ZÁRATE

Vete y Vive (Va, Vis et Deviens)
2005 Radu Mihaileanu

El film de Radu Mihaileanu -Radu Buchman- es un cuento oriental.

Más allá del equilibrio en la composición del complicado mosaico israelí o la sutileza con la que se aproxima al sufrimiento, el relato traza la parábola de un círculo mágico.

Falashas

La diáspora de los falashas -judíos etíopes extranjeros en su propia tierra- reproduce la infatigable errancia del hombre, destinado como Adán a habitar la tierra bajo el estigma de una prohibición -nunca regresar al Edén-, que es también promesa de una nueva tierra.

Así con el paso de las generaciones, un sinnúmero de nombres recorre cada nombre, como un hombre siempre repetido, soñado mil veces, que se irguiera de nuevo en el momento de la transmisión: Scholomo habla a su hijo desde la soledad

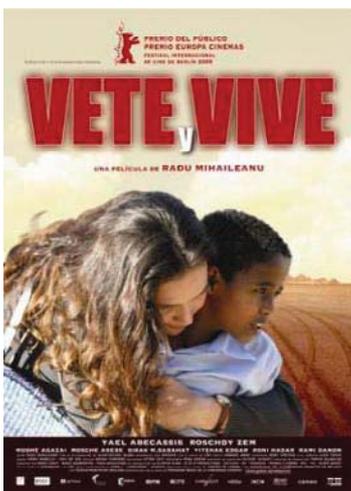
inmensa del desierto -cierre del círculo, inicio del relato- cuando es invocado por primera vez bajo su nombre: Abba -"padre".

El recorrido de Mihaileanu se alimenta de la conciencia de la multiplicidad de las caras, de los mil nombres del padre.

La existencia de Schlomo (interpretado por Mosche Agaza como niño) dependerá de la repetición y recuento de esos nombres, padres y abuelos, tíos y hermanos, que le proporcionan la adscripción a un linaje, y una identidad a la que le encadenan.

Idéntica confusión al descubierto en las controversias entre las distintas sectas judías respecto a la identidad divina. La multiplicación de las lecturas de la Torah revela, al tiempo que un antiguo saber sobre la letra, el odio de siempre a un dios desconocido y sus criaturas.

Por efecto de la enumeración de esos nombres, sin embargo, se compone una cadena infinita que, leída uno por uno, dibuja un solo rostro.



Identidad

Es conmovedor el recorrido que, en su construcción mitológica, hace pasar a Schlomo de una identidad que devuelve la mirada de la madre -luna llena-, a otra oculta sostenida por la presencia de un padre que no se reconoce.

Cómo, si no, acarrear el nombre, como si fuera leve, de ese niño muerto.

Así también a su debido tiempo, Yael (Yael Abecassis) revela a Schlomo que fue Yoram (Raschdy Zem), su padre adoptivo, quien se empeñó tenazmente en adoptarlo (...esos huérfanos falashas... habría que adoptarlos a todos; por lo menos uno).

La mirada del niño

La mirada del niño de nueve años es la mirada del realizador. Un punto de vista que intenta no dejarse confinar en la dialéctica entre judío y cristiano, blanco o negro, occidental u oriental. Adán es del rojo de la tierra, y está habitado por el aliento del padre, que le confía su palabra.

A través de sus ojos y sus pies desnudos, intentará recobrar la hermosura del rostro de la madre, oculto tras un velo.

El niño lleva en su nombre inscrito el salomónico gesto de la madre - que no sacrifica al hijo: abarca el mundo- poderoso como un mandato

que le obliga a vivir: Vete, vive y sé. No vuelvas hasta entonces.

Agua y Sol

La dialéctica entre el sol del desierto y el agua de los kibbutz israelíes es también la de la luna y el sol, la del tiempo de peregrinaje a través del desierto y la llegada a la tierra prometida, fuente de luz, leche y miel.

El Qes Amhra (Yitzhak Edgar), padre espiritual de Schlomo, que intermedia el contacto con la madre a través de su escritura, confiesa al niño que le odió durante mucho tiempo hasta poder admitirle como hijo -en el lugar del suyo, su hijo- y transmitirle su legado.

El mismo odio por parte del padre polaco de Sarah (Roni Hadar) o incluso de Yoram, cuando un Schlomo ya adulto (Shirak M. Sabahat) se resista a luchar por Israel por medio de las armas.

Pero si el agua puede ser la vida de la tierra, no es sin el sol, como el sol sin ella resultaría abrasador.

El cauce debe encontrar su origen para conjugarlos. Sólo entonces podrá cumplir Schlomo el encargo de la madre.

Schlomo aprende a vivir y a preservar la vida en sus distintas formas.

Pero no terminará de ser del todo





hasta afrontar el momento de mostrar ante Sarah su identidad desnuda, como Adán; ella será su tierra - Adama.

Deberá todavía regresar al desierto y esperar en silencio la llegada del hijo: su llamada; sólo entonces, con la mirada del padre, podrá reconocer el gesto -petrificado en la espera- de la madre.



Tiene lugar la conjugación perfecta de los tiempos; es ahora el hijo quien abraza a la madre y le concede un rostro.

El círculo se ha cerrado: suena un grito. Terrible, como tras la palabra de la primera mañana.