Reseñas

EL APRENDIZAJE DEL TIEMPO.

Notas sobre TREN DE SOMBRAS (José Luis Guerín, 1997)

1. Jardín del tiempo

Los Lumière rodaron sus primeras películas en el jardín familiar de su casa de Lyon, inaugurando con ello –aparte del cinematógrafo– una especial modalidad genérica a la que las cámaras domésticas y los formatos substandard (Pathé-Baby en 9'5 mm., Kodak en 8 y Super 8 mm.) dieron carta de naturaleza en décadas posteriores. La suprema facilidad del vídeo sirve, hoy, para inmortalizar la misma suerte de dicha burguesa que encuentra, tal vez, su modelo reducido en la mirada a cámara de ese rozagante bebé, galleta en ristre, durante un día cualquiera del verano de 1895. Pero, corrijámonos, no se trata de un día cualquiera. En *Le déjeuner du bébé*, la única película del programa Lumière proyectado en Nizhni-Novgorod que conmueve a Máximo Gorki porque «... logra una impresión de belleza y felicidad»[1], el viento balancea las ramas de los árboles, al fondo del encuadre. Precisamente será ese viento lo que más llame la atención de Georges Méliès en esa primigenia sesión de cine. Las imágenes animadas van a subrayar, desde el comienzo, con énfasis naturalista, la peculiaridad de un determinado *rasgo atmosférico* singularizador de la escena impresionada. No es casual que estos films se rueden en verano, la estación de las vacaciones, de los juegos y el ocio como exacta plenitud de la vida. En la propuesta de Guerín, el cineasta amateur que es el abogado parisino Gérard Fleury pretende atrapar en sus filmaciones el ajetreado movimiento de los miembros de su familia en el jardín entendiendo, como el cronista de *La Poste* el treinta de diciembre de 1895, que el cinematógrafo «... es la vida misma, es el movimiento cogido en vivo»[2]. La vida,

en su aleatorio y no jerarquizado desorden, se asoma a estas películas –que constituyen la primera parte de *Tren de sombras*– por medio de explícitas miradas a la cámara, proscritas en el film de ficción, y que manifiestan las dos únicas posibilidades subyacentes en toda práctica cinematográfica: ser, alternativamente, objeto de la filmación y sujeto que filma. En la foto familiar, dotada de movimiento, de los Fleury, el padre indica al tío Etienne, con un gesto circular de su mano, que puede ya accionar la cámara tomavistas.

Quizá la filmación amateur –a cuyo «modus operandi» Guerín se pliega con esmerado verismo– suponga una vivencia del tiempo tan cruda (¿tan obscena?) como la detectada por Roland Barthes en la fotografía cuando dice que en ella «... el poder de autentificación prima sobre el poder de representación»[3]. Pero no es menos cierto que son los poderes mismos del cine, sin más calificativos, los que son convocados al comienzo de *Tren de sombras* y antes de abrir paso a las filmaciones amateur: la imagen de Fleury diluyéndose ante el lago –recordemos el subtítulo de la película: *El espectro de Le Thuit*– en el seno de un paisaje que pasa del atardecer a la noche y de ésta al día mediante fundidos encadenados, lleva adherida una vivencia del tiempo como sucesión que sólo el cine es capaz de mostrar.

2. Las estancias vacías

Frente al deliberado carácter plano, gris y sincopado de los films de Fleury, las imágenes de Le Thuit en la época actual, con una elaborada composición en profundidad de cada plano, establecen un pertinente contraste. Pero, de cualquier forma, la misma banalidad del paisaje urbano esconde, en su seno, la presencia invasora del espectro, el reino de las sombras que Gorki visitara como espectador del cinematógrafo: el cartel de un antiguo *bistrot* todavía emerge, fantasmáticamente, en un lienzo de pared y la imagen inaugural de este segundo tiempo del film será la de una verja que abre paso al cementerio. Otro contraste –esta vez tonal– separa ambos segmentos fílmicos: es otoño, la estación del año donde se hace sentir más el paso del tiempo, con el oro viejo de los árboles mecidos por el viento derramando en las aceras sus hojas amarillas como un reloj desgrana segundos en cada tic-tac. El espectador es introducido en el antiguo palacete de los Fleury mediante un juego de reflejos sobre los cristales de las ventanas para ubicarse ante estancias abandonadas por sus antiguos moradores: una suerte de naturalezas muertas, en la acepción de Deleuze[4]. Los continuos efectos de reencuadre de las imágenes a través de los espejos (y de sus brillos) son tanto la huella de una distancia que la cámara adopta sobre las mismas como una presencia del dispositivo enunciativo en su efecto de montaje-cut. Si Gorki deseaba una vida para las fluctuantes sombras del cinematógrafo, aquí esa vida es una huella percibible del exterior: faros de los coches en la carretera cuyos desplazamientos lumínicos sobre la pared, a través de las persianas, animan (momentáneamente) a un animal disecado; sombras de los dibujos de las cortinas y de las ramas de los árboles mecidas por el viento y proyectadas por los rayos del sol. La palpitación del tiempo en estado puro vendrá suministrada por el reflejo dorado del péndulo de un reloj balanceándose sobre el retrato de Gérard Fleury. Guerín alcanza cumbres expresivas parangonables a las de Ozu, estableciendo una «... tensión entre la suspensión de la presencia humana (de la diégesis, en suma) y su retorno virtual»[5].

3. La búsqueda de la ficción

Si las estancias vacías del palacete Fleury son remanso del tiempo ido, el siguiente paso que Guerín da en *Tren de sombras* es la puesta en escena del acto mismo por el que puede detenerse el film en el tiempo de su proyección. El deslizamiento, ante el espectador, de la cinta de celuloide evidencia que la película –cualquier película– está hecha de una sucesión de fotogramas y que cada uno de esos fotogramas puede ser detenido mediante una operación mecánica cuyo acompañamiento sonoro será convenientemente subrayado/amplificado. En el congelado de la imagen, la instancia enunciadora del film busca los ojos de Hortense y su tío Etienne para encontrar miradas de complicidad entre ellos: algunas subyacían en planos de los cortometrajes amateurs del primer tiempo del film y sólo el vertiginoso fluir de la proyección las había enmascarado a nuestros ojos de espectadores; otras, en cambio, son fruto de una violenta manipulación de los materiales rodados por Fleury. De esta suerte, Hortense y Etienne logran mirarse desde dos fragmentos de películas diferentes y desde espacios también diferentes, con la pantalla escindida en dos partes. Pero cuando ambos personajes alcen su mirada hacia el borde superior del encuadre, la imagen que adviene a continuación, por corte neto, es una sucesión de manchas y rayas, propias del supuestamente envejecido celuloide de 1930 en el que están fijados: dos presencias sobre la materialidad de la película. La instauración del raccord de miradas, no sólo abrocha los mecanismos de identificación film-espectador, esenciales en toda ficción cinematográfica: también hace que ese fenomenológico «dado a ver», inmanente a la filmación amateur, sea, en algún momento, visto por alguno de sus figurantes. De esta suerte, la doncella en la ventana –tercera mirada en litigio– deja de ser una presencia más en la película familiar para ser contemplada por Etienne. Y sería redundante afirmar que esa contemplación es deseante ya que siempre hay algo del deseo gestionándose en el raccord de miradas. Al incidir en el forzamiento, en el artificio del raccord como efecto de montaje –y el experimento de Kulechov no anda lejos– Guerín inscribe en su film un gesto esencial de la modernidad cinematográfica, también retomado por A. Kiarostami en *El sabor de las cerezas* (1996), deconstruyendo el discurso de la ficción mediante el uso de la textura videográfica. Y ese gesto nos está hablando aquí de un deseo: subyacente, como un palimpsesto a la placidez de una institución familiar en donde

se esconden aniquiladoras pulsiones que podrían disgregarla.

4. Dialécticas del punto de vista

En un primer momento de la reconstrucción practicada por Guerín de los films de Gérard Fleury (según las reglas del juego establecidas por el cineasta) se hace coexistir al filmador –o, mejor dicho, su representante– con el objeto aprehendido por su cámara: el contracampo del «Gérard Fleury» ficcional será el niño que corre hacia él en una imagen temblorosa y rayada de hace casi setenta años. En el momento álgido de la reconstrucción el punto de vista del filmador («Fleury») engloba, bajo el ángulo de su cámara, a «Etienne» y «Hortense» en el momento en que la sobrina se desliza, en bicicleta, ante su tío y éste, circunspecto, la saluda quitándose el sombrero. Es aquí donde, sin duda, tiene lugar la mayor violencia enunciativa de la deconstrucción: la cámara, mediante un salto de eje de 180º, se ubicará en el punto de vista de «Hortense» en la bicicleta y el filmador será visto de frente, en el momento de filmar. Además, en su exploración del fuera de campo de la escena, la instancia enunciadora del film nos descubrirá una tercera mirada: la de la doncella, escrutándolo todo desde otro ángulo del jardín. Ella pronunciará, por dos veces, la única línea de diálogo de *Tren de sombras*, dirigida a un acuciante «Etienne» que le sigue los pasos: «Ils nous ont vu». En más de un sentido puede decirse que han sido vistos (y la elección de la tercera persona del plural del pronombre no deja lugar a dudas): por el resto de las presencias familiares y, también, por el espectador. Cuando el film concluya con las puertas cerradas del jardín de los Fleury –como las verjas de acceso a Xanadu– y una calle que conduce al lago con una ostentosa señal de prohibido el paso en una esquina, sabremos que nadie, desde fuera (esas fantasmales presencias humanas de Le Thuit que aparecen y desaparecen de sus calles, impelidas por el tiempo del cine) podrá acceder al destino individual de los personajes. Sólo nuestro saber de espectadores ha rentabilizado algo de la verdad encerrada tras la verja que, como la palabra del misterio en *Kane*, se nutría del deseo; es decir, de la pérdida.

5. Cristalización de la mirada clásica

Dice Guerín: «He pretendido invocar en *Tren de sombras* espectros fantasmagóricos, pero redescubriendo no sólo los fantasmas de un pequeño lugar, sino también aquellos fantasmas olvidados que han pasado por la pantalla cinematográfica desde los orígenes del cine»[6]. La voluntad metadiscursiva del film debe deducirse, espero, de estas consideraciones críticas. Quisiera detenerme nuevamente, para concluir, en esa escena reconstruida a la que acabo de hacer referencia. En ella Guerín hace que el espectador contemple una suerte de «tableaux vivants» donde los actores se quedan en suspenso, detenidos en sus movimientos, a los acordes de la barcarola de *Los cuentos de Hoffmann*, de Offenbach. Me atrevería a decir que la película de Guerín no habría completado enteramente su ciclo sin ese recurso a la inmovilidad de las imágenes practicado desde el interior de las mismas, sin ese congelado del fluir diegético donde la fruición de ver se abrocha con el deseo de una fugaz permanencia de lo visto. Ya lo había proclamado Goethe en su *Fausto*, explicitando el ansia de que el momento se detuviera, precisamente porque era tan hermoso: plenitud, carnalidad de la mirada, como una caricia en la piel del ser amado y que tantas veces Guerín ha encontrado en sus clásicos: Ford, Renoir, Dreyer, Bresson. El itinerario del film va desde la captación de ese «instante cualquiera» (Deleuze) en su sucesión a un concepto durativo del tiempo donde éste es interiorizado por los personajes. El saber del espectador sobre los hechos y la posible ficcionalización de los mismos debía pasar, forzosamente, por una cristalización de su mirada, una detención no ya del fotograma en su materialidad sino del instante mismo de ver, donde el presente de la proyección cinematográfica –la reconstrucción de unos posibles hechos acaecidos tantos años atrás– queda escindido por la herida del deseo en lo que éste tiene de carencia irremediable. La grandeza del film de Guerín, lo que lo convierte en punto de referencia cinematográfico inexcusable de este fin de siglo que nos ha tocado vivir, es no sólo el haber erigido esa *construcción de ruinas* de un inconsciente poblado de amores devastados e irredentos, sino también haber transmitido, más allá de unas inocentes (en apariencia) ceremonias familiares, algo de la verdad que subyace tras las miradas chispeantes y el esplendor perdido de antiguos, adolescentes veranos. Una verdad que, como diría Lacan, tiende a lo real y que debe ser atisbada con pudor para que no nos deslumbre. Gracias sean dadas al cineasta por habernos llevado al umbral de semejante luz.

[NOTAS]

1 Máximo Gorki: «El reino de las sombras», en Harry M. Geduld (Ed.): *Los escritores frente al cine*, p. 21. Fundamentos, Madrid, 1981.

2 Citado por Jorge Urrutia en Jorge Urrutia (Ed.): *Contribuciones al análisis semiológico del film*, p. 192. Ed. Fernando Torres, Valencia, 1976.

3 Roland Barthes: *La chambre claire. Note sur la photographie*, p. 139. Cahiers Du Cinéma / Gallimard / Seuil, París, 1980.

4 Asumo enteramente la matización que Gilles Deleuze hace al concepto de «pillow-shot», acuñado por Noël Burch para referirse a los planos que practican una suspensión de la presencia humana –un paso a lo inanimado desde la plenitud de la imagen– en los films de Yasujiru Ozu. Deleuze establece una pertinente distinción en el seno de esta categoría. Por un lado estaría el espacio vacío, cifra de la ausencia de un contenido posible y, por el otro, la naturaleza muerta, definida «por la presencia y composición de objetos que se envuelven en sí mismos o se transforman en su propio continente» (Gilles Deleuze: *La imagen-tiempo*, p. 31. Paidós, Barcelona, 1987).

5 Noël Burch: *Pour un observateur lointain*, p. 176. Ed. Cahiers Du Cinéma / Gallimard, París, 1982.

6 Núria Bou: «José Luis Guerín entre fantasmas», *El Viejo Topo* nº 112, p. 58. Barcelona, noviembre 1997.

Juan Miguel Company Ramón

EL ESPECTRO DEL TIEMPO

TREN DE SOMBRAS (José Luis Guerín, 1997)

No la vida, sino su sombra; no el movimiento, sino su fantasma mudo[...] Esto, también, es un tren de sombras.
Maximo Gorky

Se dice que el año 1997 ha sido para el cine español uno de los mejores en cuanto a producción y calidad. Y bien, sólo así se ha dado la posibilidad de que recibamos una película como la de Guerín: entre tanto film comercial, con algunos títulos realmente buenos (*Secretos del corazón*, *La buena estrella*), *Tren de Sombras* se ha construido laboriosamente su lugar. Pero sólo cuando la voracidad de las salas y de los premios han estado ocupados en su festín.

Guerín ya nos tiene acostumbrados a su proyectos en otros países. Ahí tenemos *Innisfree*, rodada en Irlanda y con la que guarda otros puntos en común: la recuperación de un tiempo perdido –Proust es la primera y más obvia referencia– a través del cine dentro del cine; pero no a la manera de un Truffaut en *La noche americana* (1973), sino de una forma testimonial, levantando acta de lo que ahí ocurrió..., o eso puede parecer a primera vista. Aunque también se trata de la rehabilitación de una ilusión oculta, casi secreta: la muerte, lo que ha inspirado filmes legendarios (*Ordet* de Dreyer, *Vértigo* de Hitchcock o *El fantasma y Mrs. Muir* de Mankiewicz), según el mismo Guerín declara.

El prólogo da testimonio de que en los años 30 un abogado parisino, cineasta aficionado, Mr. Gérard Fleury, muere en extrañas circunstancias en una madrugada de verano, mientras esperaba frente al lago normando de Le Thuit: buscaba con su mirada una luz especial para una de sus filmaciones.

Le sigue al prólogo una parte en la que Guerín nos muestra lo poco que ha quedado de las filmaciones de Mr. Fleury: escenas familiares en blanco y negro, llenas de inocencia e intemporalidad; es el tiempo perdido y paradisíaco de los veranos en familia. Una imagen y una serie de repeticiones nos indican que aquello tiene su reverso: el plano con travelling lateral de las bobinas corroídas por la humedad, y la repetición modulada de planos en los que la mirada de la hija de Fleury va adueñándose de la pantalla. Esta serie de repeticiones tiene su continuidad al final, cuando Guerín actúa más directamente sobre los fotogramas de Mr. Fleury. Por otra parte la que sabe, se deja parte de su piel. Que Fleury muera no deja de ser una anécdota, como lo demuestra el hecho de que en ningún momento se explique su muerte ni veamos su cadáver. Pero al habérsenos informado de ello al principio, el resto del film queda impregnado por ese halo. Progresivamente, a medida que asistimos al despliegue de esos campos vacíos, la luz va decayendo, anochece: el fantasma va a aparecer.

El movimiento final supone una lucha imposible contra esa muerte; también de la fantasía que supone el fantasma: alteraciones de imagen, tiras de fotogramas (imágenes compartidas) que corren en sentido vertical y se van parando al azar, conformando diferentes combinaciones; el sonido inexcusable e incisivo de la maquinaria cinematográfica... Todo ello nos devuelve el sufrimiento que lucha por encontrar una vía. Así, los reencuadres que Guerín produce sobre los fotogramas de la hija y el padre –llenos de aura por la labor de la primera parte del filme– inventando primeros planos de sus miradas: ¿el gran amor entre ellos?, ¿la inocencia que nunca volverá? Sin duda; pero lo que le importa aquí a Guerín es mostrar el trabajo de la mente, del inconsciente, ante la experiencia cinematográfica; ya no sólo cómo somos capaces de recibir una historia hecha de sombras, sino la manera en la que, si realmente nos afecta ese film, nos inventamos *nuestra propia película*.

De hecho, a Guerín no le ha hecho falta incluir ningún diálogo para hacer trabajar ese inconsciente: muchas veces el diálogo supone un suplemento de información que resulta redundante. En este sentido son interesantes esas secuencias, hacia el final del film, en las que se recrean algunas de las secuencias familiares del principio: en ellas, Guerín hace que los actores estén sobreactuados, a la manera de *India Song* de Marguerite Duras, lo que es remarcado por el maquillaje excesivo y la escenografía demasiado cuidada –se ve aquí la mano de la producción de Pere Portabella–. Todo ello contrasta con la huella fotográfica en sí, como con la que ha producido el paso del tiempo; con la densidad del propio aparato cinematográfico que ocupa el resto del film. Aún así, estas secuencias están dentro del movimiento de *Tren de sombras*, al retomar de nuevo el tema del cine dentro del cine: Mr. Fleury rueda una de las escenas que al principio vimos en b/n.

El resto, como el cuerpo del iceberg, es la magia del cinematógrafo: se sitúa más allá, hacia donde se pierde el bote de Mr. Fleury en la niebla del lago de Le Thuit.

Lorenzo Torres

TERAPIA OCUPACIONAL

THE FULL MONTY (Peter Cattaneo, 1997)

El éxito

Film aclamado por la crítica –con reparos– y por el público –sin reparo alguno–, y profusamente laureado por academias y jurados de todo el mundo (ha ganado, entre otras cosas, un ibérico Goya), resulta evidente que *The Full Monty*, contra pronóstico, ha funcionado muy bien en el mercado global de la cinematografía.

Efectividad inesperada, decíamos, por lo modesto de sus planteamientos comerciales: producción británica (a cargo de Uberto Pasolini) de presupuesto comedido, un director (Petter Cattaneo) y un guionista (Simon Beaufoy) debutantes en el cine profesional, y un plantel de actores muy poco, por no decir nada, conocidos

internacionalmente (tan sólo suenan un tanto las caras de Robert Carlyle y Tom Wilkinson), casi todos ellos provenientes del teatro y la televisión británica.

Mucha gente coincide en que *The Full Monty* se ha servido, en un primer momento, de unos dispositivos de promoción poco costosos pero altamente eficaces: los bares, las peluquerías, los institutos... que posteriormente han arrastrado a todos los demás: prensa, TV, Internet...

Pero, evidentemente, si esta comedia ha alcanzado semejante notoriedad partiendo de tan poco será porque es un producto bien realizado. Un producto que gusta, que nos hace gozar. (Cosas que pasan, a veces, en la industria del cine.)

Escribimos, sin embargo, la presente reseña porque, al margen de todas estas anécdotas, *The Full Monty* nos parece una buena película.

Desmantelamiento

The Full Monty comienza mostrándonos un pequeño film documental: se trata de un optimista publirreportaje, realizado hace treinta años, que nos presenta Sheffield, la ciudad inglesa del acero, como un lugar dinámico, con una economía en expansión y unos habitantes laboriosos y felices.

El Sheffield del presente, el del relato que cuenta *The Full Monty*, es muy distinto: toda aquella boyante industria metalúrgica ha sido desmantelada y nada ha venido a ocupar su lugar. El resultado es una ciudad triste y unas gentes grises, con un montón de fábricas cerradas y una elevada tasa de desempleo (una especie de Sagunto a la inglesa, como he leído en algún lugar).

Partimos, pues, de la degradación de un pasado feliz o, al menos, falsamente feliz. ¿Cómo regenerar esta situación? No es difícil adivinar en qué ha de ocuparse el relato. Precisamente en esto consistirá la labor del film: en una reconstrucción.

Semejante contexto decadente es el que alberga a los personajes de esta comedia. Nos bastará, por ahora, con fijarnos en su protagonista (los demás, inevitablemente, ya irán apareciendo):

Gaz (Robert Carlyle) es un treintañero desempleado, divorciado y con un hijo. Su situación económica es tan mala que no puede siquiera llevar a su hijo al fútbol, mientras contempla, impotente, como su ex-esposa, casada de nuevo y en buena posición, se granjea la simpatía del niño gracias a los pequeños lujos de la clase media.

Después de observar cómo un grupo masculino de *strippers*, los *Chippendales*, consiguen el dinero y la atención de las masas femeninas con muy poco esfuerzo, Gaz decide montar su propio conjunto de striptease.

Con esta descabellada empresa persigue un éxito definitivo y por partida doble: en el terreno social, ganando dinero; en el sexual, atrayendo a las mujeres. En medio de ambos frentes se sitúa su verdadero problema: un hijo ante el que no consigue ser padre.

Gaz involucra en su proyecto a unos cuantos compañeros de la oficina de empleo –una pandilla de derrotados– y juntos comienzan la ardua tarea de poner en marcha un espectáculo que, recordemos, consiste en desnudarse en público.

Sexo y risa

Con el desnudo, *The Full Monty* sitúa, una vez más, en el centro mismo de lo cómico, el *sexo*, lo obsceno, aquello que siempre se presta a la risa (pero también a la repulsa, al asco).

Nos reímos del sexo, hacemos con él bromas y chistes «verdes». Al mismo tiempo, recurrimos a lo sexual en momentos no tan risueños: el sexo está presente, casi siempre, en la palabrota y en el insulto (es decir, cuando hacemos uso de esos términos que los diccionarios no acaban de definir de manera satisfactoria. ¿Acaso no serán exactamente «términos»?).

En el lugar en que nuestro discurso se quiebra aparece el sexo, o mejor, cuando éste aparece, nuestro discurso se quiebra: la risotada, el rubor, o la ira, comparecen entonces. (Se alegará, tal vez: es posible hablar de fisiología genital sin perder la compostura. Pero podemos responder: eso es cualquier cosa antes que sexo.)

Al fin y al cabo la sexualidad es, en nuestra experiencia, un momento de colisión, de contacto con ese abismo en el que se desliza nuestro discurso «perfectamente comunicativo». Frente a la amenaza que plantea este abismo, frente al zarpazo de lo sexual, la risa funciona como una válvula de escape, al tiempo que coraza, inmejorable. (También actúa así la risa frente a los pequeños accidentes que rompen nuestro precario orden cotidiano –véanse, por ejemplo, las comedias de caídas, golpes y merengues.)

El sexo es, pues, un ámbito privilegiado para la comedia. *The Full Monty* ha aprovechado bien esta oportunidad.

Lo ridículo

Lo ridículo, literalmente *lo que mueve a la risa*, es lo fuera de lugar, lo alterado, aquello pervertido que, no obstante, no llega a alcanzar el estatuto de siniestro (aunque, en ocasiones, lo ridículo y lo siniestro están tan cerca que acaban por confundirse: no hay más que revisar las comedias de Tarantino).

En *The Full Monty* lo ridículo es que unos hombres corrientes pretendan hacer un striptease.

En el striptease «tradicional» (se hicieron, no hace mucho, un par de películas terribles que trataban este tema) la mujer era ofrecida como objeto de deseo para la mirada del hombre. Ésta es, enunciada brevemente, la estructura de tal espectáculo (aunque su esencia es otra: la vana expectativa de atisbar algo escondido tras la postrera prenda; un algo que jamás aparece porque no es más que un fantasma).

La mujer-modelo se desnuda, se inmola en el escenario, mientras el hombre se sitúa al otro lado del eje: en la butaca, en ese otro lugar desde el que privilegiadamente mira. El striptease femenino puede provocar distintas reacciones, pero la risa no suele ser una de ellas.

El posmoderno streptease masculino pervierte esta relación que acabamos

de apuntar y coloca al hombre, al cuerpo del hombre, en el lugar del objeto para la mirada, para una mirada que se corresponde con un inaudito deseo escópico femenino. Esta alteración es lo que provocaba –y sigue provocando– el ridículo, las risitas de los espectáculos de *boys*: unos hombres se desnudan para la mirada de unas mujeres que quieren mirar en vez de ser miradas. (Me atrevería, sin embargo, a señalar una ventaja –jocosa– que presenta el striptease masculino: el fantasma tiene, bajo el tanga, algo más consistente en lo que encarnarse.)

No obstante, del ridículo inicial que provocaban los *boys* hemos pasado a cierta normalidad de este tipo de espectáculos. (Lógico, pues para la posmodernidad todas las posiciones son intercambiables y el juego mirar/ser-mirado no podía sustraerse a su impulso.) Los striptease masculinos han sido aceptados, difundidos y hasta perfectamente codificados. Se les impone, sin embargo, una importante condición: los cuerpos masculinos ofrecidos a la mirada han de ser tan bellos, tan asépticos –tan modélicos, en suma– como lo eran los de las chicas del striptease clásico. Sólo sin mancha, sin resistencia –convenientemente imaginarizados– serán unos cuerpos soportables. (Ciertamente, es factible presentar cuerpos bajo otras formas –siniestras, por ejemplo– pero eso ya no sería un striptease.)

Inevitablemente, todo este proceso había de convertir a los cuerpos de los *boys* en cuerpos un tanto andróginos: una hipertrofia de la apariencia masculina colocada en una posición femenina. Por eso, pese a estar repletos de músculos, los *boys* –*son maricas*– afirma Gaz cuando ve la foto de los *Chippendales* en un cartel.

El salto mortal operado por *The Full Monty*, su principal generador de ridículo, consiste en evidenciar el anterior ridículo a base de forzar –de pervertir– un poco más la situación: ¿Qué pasaría si los *boys* fueran tipos corrientes, con cuerpos corrientes? (Aunque todos lo cuerpos lo son, vistos de cerca.)

En este film, los *strippers* poseen unos cuerpos no modélicos, inservibles para cualquier intento de imaginarización: el gordo, el flaco, el viejo... Pero, sobre todo: son cuerpos que pertenecen a unos ¡ex-obreros del sector metalúrgico! ¿Pueden ser andróginos objetos de deseo imaginario unos tipos que han estado toda su vida trabajando el acero?

No hacer/No ser

Éste es el verdadero drama del paro: un no-hacer que desemboca en un no-ser.

En *The Full Monty* el no poder hacer laboral y el no poder hacer sexual aparecen íntimamente ligados. (El hombre trabajador, activo fuera y dentro de la cama, es puesto en entredicho por el paro.) Así, un compañero de Gaz, el obeso Dave (Mark Addy), padece una crisis de impotencia sexual desde que perdió su trabajo y, en vez de hacer el amor con su mujer, se dedica a comer golosinas.

El paro trastoca también la estructura social, marginando a los sujetos que lo sufren : otro candidato a *boy*, Gerald (Tom Wilkinson), ex-capataz de la fábrica, representa al antiguo pequeñoburgués –en nuestros días reconvertido en consumidor– que con la pérdida de su puesto de trabajo se encuentra él mismo perdido. Gerald no puede aceptar su fracaso y miente a su esposa –la cual está loca por usar la tarjeta de crédito– aparentando que todo sigue igual. Una mentira que no podrá sostenerse por mucho tiempo y que acabará por ser descubierta.

Pero los estragos del paro también pueden tener su reflejo en otros ámbitos: en la misma paternidad. Como ya hemos dicho, Gaz tiene un hijo ante el que está fracasando como padre (en realidad, es más adulto su hijo que él). Lucha por ser un buen padre, pero su situación de parado le impide, entre otras cosas, pagar la pensión alimenticia del chaval, lo que, en cierta manera, equivale a no ser capaz ni de dar de comer a su propio hijo. Más tarde se le retirará el derecho de ver al chico a causa de un penoso (e hilarante) malentendido: se le toma por perversor de menores, tras ser descubierto en pleno ensayo *stripper* en compañía de su hijo (el pobre niño se limitaba a pinchar uno de esos increíbles temas discotequeros de los 70 que ponen ritmo a la película).

El divorcio supone el fracaso sentimental de Gaz, el desempleo su fracaso social, ¿fracasará también como padre, aquello en lo que se juega su última baza?

El paro impide, pues, tener un lugar en el que ubicarse. Supone, al igual que el trabajo inhumano, una auténtica alienación (en el sentido marxista, no creemos que haya otro). En buena medida, se es en función de lo que se hace. Y si no se tiene nada que hacer...

Con cierta relación con esta desubicación, cabe señalar un hecho que nos resulta familiar, y que en *The Full Monty* se registra con sagacidad: el hombre actual ha perdido su posición en varios frentes (laboral, sexual...) y no sabe muy bien dónde está su sitio. (Un ejemplo: la ex-mujer de Gaz es jefa en un taller textil, el único lugar donde a él se le ofrece trabajo. Gaz, por supuesto, lo rechaza.) *Cuando las mujeres empiezan a mear de pie es que estamos acabados* dice Dave a sus compadres. Y acabados parecen estar todos estos hombres: Dave se ha vuelto impotente, Gerald tiene erecciones en las situaciones más inoportunas. Ninguno encuentra el lugar ni el momento preciso, todos fallan constantemente.

El reto

Poco a poco, la simpática idea del striptease se convertirá en un reto muy serio (era fácil pensar en el éxito, pero se olvidaban las dificultades que encierra). Un reto que consiste, nada menos, en desnudarse ante un público femenino, es decir, ser juzgado por las mujeres en el terreno sexual.

Surgen aquí todo tipo de miedos y complejos. Se teme no estar a la altura, no dar la talla: un componente del grupo reclutado por Gaz, llamado Caballo (Paul Barber) y que es bastante mayor ya, no se fía de sus posibilidades y adquiere un dispositivo alargador del pene (que no funciona, claro). Gerald, por su parte, se pro-

pone pensar en cosas que no le lleven a tener una erección en el escenario (pero no precisamente en documentales de animales, pues no harían más que empeorar la situación...). Dave, el gordito, intenta reducir su tripa a base de envolverla en plástico. El único que no parece asustarse es Guy (Hugo Speer), un guaperas abundantemente dotado por la naturaleza, que al final resulta ser homosexual.

Nosotros nos reímos, pero también nos compadecemos: quien más quien menos sabe de estos miedos.

El reto se presenta como insuperable y todo parece perdido: cuando nuestros *boys* ya comenzaban a dominar el difícil arte de la danza, son sorprendidos por la policía en pleno ensayo general (ante unas señoras que se estaban muriendo de risa) y su plan secreto se hace de dominio público. Además, el dueño del local en el que pretendían actuar no se acaba de fiar de Gaz. Para empeorar las cosas, Dave se raja y se pone a trabajar de guardia jurado, Gerald encuentra un empleo serio con el que empezar a pagar sus facturas...

Pero estos hombres han llegado demasiado lejos y, a pesar de todo, deciden hacerlo. Ahora ya no por dinero o éxito, sino para estar a la altura (para ver *si hay cojones*, como dirá alguien en la película). Ésta es su prueba final: han fallado en todo, pero ahí, en el último momento, sobre el escenario –ante sus amigos, esposas e hijos– no pueden decepcionar, no pueden fallar: striptease integral perfectamente sincronizado. (El título de la película, *The Full Monty*, se podría traducir por algo así como *En pelota picada*.)

No es baladí el asunto del desnudo integral. Justo antes de salir al escenario se plantea el dilema: ¿integral o no? Porque, en el límite, es el falo el que está en juego. Pero el falo es algo que está más allá de lo corporal, de lo orgánico. Si no es simbólico, el falo es imaginario. Por eso el plano final –en el que los *boys* lanzan los sombreros, única prenda que les cubre– nos muestra a estos hombres de espaldas.

Regeneración

The Full Monty escribe el camino de unos hombres que, a través de un proyecto ridículo, acaban por conseguir algo grande. Acaban por demostrar (se) su valor, por encontrar un lugar en el mundo: Gaz consigue ser padre sin tener que comprar ninguna tontería a su hijo. Dave y Gerald descubren que están unidos con sus respectivas mujeres por algo situado mucho más allá de lo económico. Caballo se da cuenta de que la edad no es una verdadera limitación.

Y lo mejor de todo: *The Full Monty* es un relato. No cabe, entonces, preguntarse: ¿y después del striptease qué? Porque así funcionan los relatos: su final –tan sólo un instante de gloria– es definitivo, es, en cierto sentido, eterno: el congelado del plano final del film trabaja en esta dirección.

En realidad, somos nosotros, espectadores, los que hemos recorrido el camino que acabamos de exponer, porque, evidentemente, estos entrañables *boys* no existen más que en el relato que los construye. Hemos vivido una regeneración (por modesta que sea), una verdadera catarsis, a través de la risa. El relato ha permitido la existencia de la compasión, de la camaradería, de la paternidad, del futuro... Lo imposible se ha vuelto posible. (¿Para que sirven los relatos si no es para regenerar y para construir? Lo contrario, el derribo, sirve de poco, aunque abunda mucho.)

Aprovechando la llamada de atención sobre el paro que, en clave de comedia (mejor reírse que llorar), hace *The Full Monty*, quisiéramos apuntar: ¿Verán, percibirán, los políticos y los gobiernos que el paro no es un problema económico? Si lo fuera podría solucionarse con dinero, con subsidios elevados. Pero, aunque pudiesen sufragarse, no bastarían. La dimensión del paro es antropológica: qué hacer, qué ser, si no se trabaja. El mercado, tajantemente, no lo verá jamás. Es ciego y feroz (no puede ser otra cosa). Pero la política,... ¡ay!, la política debería ser heroica,... al menos a ratos.

Vicente García Escrivá

LA CIUDAD DE LOS NIÑOS (Francesco Tonucci, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1997)

¿Está garantizada la producción futura del sujeto humano? Hay que responder que no, que no hay nada ni nadie en el cosmos, en lo real, que vaya a solucionarnos ese problema: pensar lo contrario es, cuando menos, una ingenuidad metafísica. En primer lugar, conviene recordar cómo, a lo largo del siglo XX, hemos ido aprendiendo que la auto-aniquilación de nuestra especie es posible, debido a la marcha, ciega, de ese proceso racional-positivista que se quiere objetivo (y por tanto, a-subjetivo y, en esa medida, inhumano): la bomba atómica, la contaminación y la manipulación de los procesos reproductivos están ahí, como amenazas bien ciertas que la técnica, apoyada en sus justificaciones cientifistas, nos ofrece.

Pero es necesario reflexionar a otro nivel, no ya respecto a la escala biológica de la especie, sino dentro de esa magnitud más cercana que es la de la fabricación de seres humanos como individualidades concretas, únicas y subjetivas. Ha sido J. G. Requena el que ha señalado que, si bien el Yo es una instancia imaginaria, que nace alienada en el otro en tanto que Figura que sirve de tapón a la angustia del Fondo, de lo real del Fondo, el Sujeto sólo es posible si existen unas «máquinas» (los Textos) que lo produzcan, que lo sustenten. Y Textos hay si una sociedad, una cultura, es capaz de crearlos (o re-crearlos), de producirlos (o re-producirlos). ¿Está nuestra cultura actual, fin de siglo, en posición adecuada para garantizar esa producción / reproducción? Hay evidencias suficientes para sentirnos, por lo menos, alarmados: la desaparición de la estructura familiar nuclear, a la que asistimos en Occidente desde hace décadas, convierte en muy difícil, por ejemplo, la recreación de ese

texto mítico, fundamental, que es el Texto Edípico; del mismo modo que se ha hecho más complicado alcanzar las condiciones materiales que permiten la transmisión a los niños de esos otros Textos, tan esenciales para la configuración del sujeto del inconsciente (como ya apuntó Bruno Bettelheim) que son los cuentos tradicionales o «de hadas»; esenciales porque el Sentido tiene siempre estructura de Relato.

Por otra parte, la llamada crisis de la narratividad y de los «metarrelatos» que está caracterizando a la época posmoderna (Lyotard) y el triunfo paralelo de las teorías deconstructoras, tal y como han sido propuestas por Derrida, afectan, como es lógico, a todas las prácticas artísticas narrativas-representativas dirigidas al público infantil, desde el cine al teatro. Una anécdota propia: hace poco discutía con la responsable de una programación teatral infantil (por lo demás, una iniciativa loable), por qué la casi totalidad de los montajes representados se caracterizaban por un gran trabajo escenográfico, en el que la tramoya es sistemáticamente mostrada, siempre, con rigor deconstructor –pese al disgusto manifiesto de los niños, que protestan porque ven continuamente a los que manipulan las marionetas o los títeres–, yendo esa puesta en escena inevitablemente unida a la ausencia de narratividad. En general, en el teatro infantil actualmente vigente en España, o bien no se cuenta nada o la historia, cuando existe, es una mera anécdota casi siempre de carácter marcadamente perverso: los príncipes y caballeros son cobardes y pasivos; las princesas luchadoras y activas; los dragones y brujas, amigables y simpáticos. La discusión subió de tono al recordar, con la responsable, la última obra programada: una *Caperucita roja* posmoderna en la que el lobo era vegetariano y todo estaba al revés. Indignada por mis críticas, me dijo que eso le parecía muy bien, porque el cuento tradicional «traumatizaba» a los niños con ese personaje violento, malvado (y carnívoro). Ya más tranquila, en el curso posterior de la conversación confesó, sin mayor preocupación aparente por su parte, que su hijo de 8 años era adicto a los «reality-shows» y, sobre todo, a «Impacto TV», con sus imágenes reales de accidentes, catástrofes, asesinatos..., que veía todos los días, sin falta. Sin comentarios.

En este contexto, tenemos todavía otro motivo de alarma, pues deberíamos preguntarnos por los efectos a medio plazo de un desastre cultural: la desaparición de los juegos infantiles en la calle, por efecto, de nuevo, del desarrollo técnico ligado al capitalismo en su fase consumista-publicitaria (los coches, la televisión...). Juegos que propongo considerar como un Texto, básico en esas primeras producciones del sujeto que se dan en la edad infantil; primeras, pero no definitivas, pues el problema de la producción del sujeto no es sólo un asunto de la infancia: la subjetividad debe estar continuamente reconstruyéndose, durante toda la vida, en todo tipo de textos (literarios, poéticos, fílmicos...); de ahí la importancia, por tanto, de la experiencia estética.

Del desastre de esa extinción, la de los juegos de infancia tradicionales, y de algún posible remedio, nos habla un libro reciente, *La ciudad de los niños*. Dos reivindicaciones atraviesan el libro: la de la ciudad y la de los niños; una ciudad que, según Tonucci, sólo puede salvarse si se hace a la medida de los niños, para que éstos puedan ir solos al colegio, andando, y, a la vuelta, jueguen otra vez en sus calles. Y es que si está en peligro la ciudad, la polis, está en cuestión también la civitas, la civilización y el concepto mismo de política que hace posible el lazo social moderno. A este respecto, señala Tonucci cómo el horror, que antes los cuentos situaban en las profundidades del bosque, se ha instalado ahora en el centro de la ciudad: *Todo ha cambiado en el curso de pocas décadas. Ha habido una transformación tremenda, rápida, total, como nunca antes se viera en nuestra sociedad* [...] *Por una parte la ciudad ha perdido sus características, se ha vuelto peligrosa y hostil; por otra han surgido los verdes, los ecologistas, los defensores de los animales* [...] *El bosque se ha vuelto bello, luminoso* [...] *la ciudad se ha vuelto fea, gris, agresiva, peligrosa, monstruosa*. Curiosa inversión o perversión posmoderna.

Los centros históricos [han sido ocupados por] *oficinas, bancos, restaurantes de comida rápida* [de tal modo que] *al anochecer el centro de la ciudad se vacía y se vuelve peligroso, la gente tiene miedo de andar por la calle, hay drogados, ladrones, malhechores*. Finalmente, la consecuencia es que se han cerrado esos espacios vitales, los del ágora y la plaza, donde nació la cultura occidental, *al juego y a la experiencia de los niños, al paseo y al recuerdo de los ancianos* (p.22). Y, por consiguiente, han aparecido los lugares de exclusión: la guardería, el parque –en un caso–, la residencia geriátrica o los centros de día –en el otro–. Pero, en los parques infantiles *las instalaciones están pensadas para actividades repetitivas, triviales, como mecerse, deslizarse y girar*, de tal forma que el niño, señala Tonucci, se asemeja en ellos a un hámster en su jaula, teniendo en cuenta que esta conducta repetitiva es claramente patológica en ese animal, pues es consecuencia del escaso espacio que padece en cautividad: cuando el hámster está en libertad (en su hábitat de Oriente Medio), jamás se comporta de ese modo (p.29).

Aunque lo interesante de este libro no es que señale la existencia de un mal, por lo demás obvio para cualquiera, sino que propone en qué condiciones materiales es posible comenzar a ponerle remedio. Lo primero: situar al niño como parámetro, como medida, como garantía de todas las diversidades, ya que *se supone que cuando la ciudad sea más apta para los niños será más apta para todos* (p. 34). El autor, para apoyar su apuesta, da una cita bien certera: *Si no cambiáis y os hacéis como los niños, no entraréis en el reino de los cielos* (Mateo 18, 3). A partir de este momento, el libro se dedica a hacer diversas propuestas (2ª parte, pp. 51-107) y, finalmente (3ª parte, pp. 117-198), a contar una experiencia concreta: la que se realiza desde 1991 en la ciudad italiana de Fano, en la que los niños han vuelto a jugar, ellos solos, en sus calles. Asombroso, pero cierto.

Y es que, puesto que ninguna instancia metafísica nos garantiza nada, que

las cosas cambien (o no), que vayan a mejor (o que empeoren), depende sólo de nosotros. Pongámonos pues, en la medida de nuestras posibilidades, manos a la obra. Y empecemos por los más próximos, es decir por ese prójimo que es el niño, antes de que entre, él mismo también –tasa de natalidad dixit–, en vías de extinción.

Luis Martín Arias

EL CINE COMO EXPERIENCIA ESTÉTICA (Luis Martín Arias, Ed. Caja España, Valladolid, 1997)

Estamos ante lo que podríamos llamar, de una manera literal, un libro de texto. Y no sólo por su intención didáctica, sino también por su razón, por su objeto: dedicar un espacio al texto, y más en concreto al texto artístico.

Para entrar en materia, Luis Martín Arias sitúa el arte en el polo antagónico a lo inefable: no sólo se puede hablar de él, sino que los discursos que es capaz de producir son inagotables, como el propio texto artístico. Así, la obra de arte sería aquella a la que se vuelve una y otra vez por su «inagotabilidad», y es susceptible de ser releída sin dejar de encontrar y encontrarse. En este punto, Martín Arias plantea la necesidad de abordar la trascendencia del texto artístico, desplazando los conceptos de autor que dan las teorías de inspiración comunicacional y hermenéutica, e iguala el concepto de autor al de espectador. Ambos, autor y espectador, serían autores del texto desde sus respectivas posiciones, y ambos serían también espectadores, por el hecho de que el autor no controla lo que de su inconsciente se va a inscribir en su obra; de eso que no puede controlar, de lo inintencionado, será espectador. A partir de este planteamiento se aborda la cuestión de la subjetividad, del texto artístico, y de la experiencia estética, dejando de lado términos como autoría e intencionalidad del autor, pues un texto artístico no es una comunicación lineal, directa, objetiva, y el producto, aun guardando unas reglas de coherencia y construyendo un discurso, encerrará las manifestaciones del inconsciente de quien está detrás y también delante, que harán o no de él una obra de arte, un lugar para el sujeto.

Hablar exclusivamente del autor, de aquel que firma la obra (que, eso sí, sería la primera subjetividad que allí se sitúa), y de sus avatares, puede resultar interesante en otro contexto, pero no en el de la experiencia estética, pues para hablar de experiencia estética, el autor-espectador tiene que aventurarse en localizar su deseo en la trama narrativa, saber en qué medida se inscribe su subjetividad en ese texto, participar del deseo del otro, y recrear la obra de arte gozando con sus relecturas. *El agarrarse como sea al autor* –en palabras de Martín Arias–, *como responsable exclusivo del texto, viene a ser una resistencia que, a modo de tapón, pone ante el texto el Yo que no quiere asumir su experiencia, que no quiere reconocer su propio deseo ahí, implicándose en la trama. Y eso es así porque, finalmente, la experiencia estética, en tanto que nos pone en contacto con lo real, se instala en la interrogación y, de este modo, nos coloca frente a la posibilidad de que surja la angustia. Merece la pena, en el ámbito del arte, correr este riesgo*.

Al ser este libro fundamentalmente didáctico, un lugar destacado lo ocupa un ejercicio práctico en el que un texto artístico es analizado, contraponiéndolo a un texto de condiciones materiales similares, pero de muy diferente categoría. Martín Arias escoge aquí como obra de arte a analizar la película *Vértigo*, de Alfred Hitchcock; de ella extrae unas secuencias fundamentales, y algunas las contrasta con secuencias de otro texto audiovisual: un capítulo de la teleserie norteamericana *Falcon Crest*. Algo que puede parecer tan disparatado plantea una interesante visión en torno a las dimensiones de las producciones audiovisuales, dando algunas claves de porqué unas llegan a ser arte y otras sólo tramas narrativas de consumo rápido.

Del mismo modo, didáctico y ejemplificado en todo momento, Martín Arias hace un recorrido sucinto por la historia del cine, relacionando elementos básicos de la producción cinematográfica, como es la colocación de la cámara respecto al eje de la mirada, con los procesos de identificación del espectador y la localización de su deseo en la trama. Este argumento serviría para replantear toda la historia del cine, pues, sirva como ejemplo, aquí se señala la necesidad de considerar «cine clásico» exclusivamente a aquel en el que la cámara ocupa la posición de un tercero, lejos de situarse dentro del eje imaginario que confronta las miradas de los personajes con la del espectador. Así, en el cine clásico tiene lugar siempre un plano / contraplano (y no un campo / contracampo), y la mirada del espectador no queda capturada, sino siempre deseante. Ya no se trata de una identificación exclusivamente especular (similar a la de la propia imagen reflejada en el espejo) sino de una identificación simbólica (narrativa) que tiene que ver con la trama del relato.

El sentido de todo este trabajo, de este ejercicio teórico y práctico, de la propuesta de resituar conceptos, no parece otro que localizar espacios simbólicos, pues es en ellos donde es posible señalar la presencia de determinadas inscripciones de la subjetividad, y por tanto donde podemos encontrar lugares, «guaridas» para el hombre. Esos lugares, esas «guaridas», están construidas con palabras con las que el hombre ha nombrado algo de lo real que lo amenazaba, y así, sujeto a esas palabras, ha podido resistir los azotes de lo real sin ser destruido. Por eso interesa localizar esas inscripciones de la subjetividad (esas palabras) y por eso merece la pena implicarse con los textos que nos tocan.

Martín Arias nos da unas pautas para «rascar» el texto que nos toque y que, por ello, invite a la relectura. Estas pautas son aplicadas a algunas secuencias de la película que ha estado

ejemplificando este libro. Una de ellas sería buscar las connotaciones que puedan existir para el lector-espectador, quien ha de estar abierto a la libre asociación de ideas (método fundamental en la labor psicoanalítica para acceder al inconsciente); de esta forma, la subjetividad del espectador irá tomando posiciones. Las posibilidades de connotación son múltiples, pues un texto artístico lleva intrínsecas innumerables incógnitas que requerirán esfuerzo y suscitarán inquietud. El espectador habrá de abandonar la idea de querer entenderlo todo en la primera «lectura», ya que ni siquiera aquel primer artífice de la obra supo o entendió todo lo que estaba haciendo, y si tuvo el «mensaje» claro en todo momento, lo articuló de una manera que a lo largo del tiempo ha dado lugar a diversas interpretaciones.

Como se ve, en este libro se insiste en cuestionar la figura del autor que sabe lo que quiere decir y lo dice de la forma más eficaz, pues no estamos hablando de información, ni de comunicación (en el sentido habitual en que se emplea la expresión); en el arte lo que se moviliza precisamente es cierta incomunicación, cierta confusión, que plantea esos interrogantes que hacen que nos agarremos al texto y lo leamos una vez más. A este respecto, Martín Arias señala que la lógica del mercado puede frenar en cierta forma la creación de textos artísticos que perduren y generen reflexión, diciendo que *desde el punto de vista de la economía del mercado, el producto correcto y bien construido es* Falcon Crest, *mientras que* Vértigo *es algo anómalo y arriesgado, algo excesivo e ilógico*. Ante esta afirmación, no cabe duda de que Martín Arias apuesta por el trabajo arriesgado, personal (con la implicación que ello conlleva), un trabajo que no se queda en la superficie, sino que busca y se aventura en los caminos, a veces arduos, del relato y del sujeto.

Luisa Moreno Cardenal

CIEN AÑOS DE PINTURA ALEMANA

«Pintura Alemana del Siglo XX» es el título de la exposición que fue presentada en la Sala de las Alhajas de la Fundación Caja Madrid entre el 4 de diciembre de 1997 y el 22 de febrero de 1998, y en la que pudimos contemplar una representación esquemática de lo más interesante del arte pictórico realizado en Alemania durante el siglo que ahora termina. A pesar de algunas ausencias importantes –Georg Grosz, Martin Kippenberger o Jörg Immendorff–, la serie de cuadros exhibidos sirvieron para mostrar que el espíritu germano no sólo se manifiesta como una eficiente maquinaria de rigor, sistema y razón, sino también como un verdadero filón artístico impregnado de dramatismo, sentimiento y expresividad; emoción que, en su ser romántico, apela a los poderes ocultos de lo irracional por la vía del trazo y el color.

El grupo *Die Brücke* (*El Puente*), que protagoniza uno de los momentos más fructíferos del arte alemán (1905-1913), nace en Dresde de las necesidades creativas de artistas como Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff o Emil Nolde. Apoyados tanto en la influencia del Fauvismo francés, como en Van Gogh, Gaugin, Munch o Ensor, así como en los descubrimientos antropológicos de la época y los textos de Friedrich Nietzsche, este grupo de artistas afrontaron, conscientemente, la tarea de realizar el corte con el devenir de la historia del arte occidental. El primitivismo de culturas aborígenes de África y Oceanía –de las que tanto se sirvió Pablo Picasso en los mismos años para elaborar el cubismo– fue utilizado como un valor alternativo frente a una cultura aletargada y gastada que empezaba a ser considerada, desde la perspectiva introducida por la obra del filólogo de Röcken, como la cristalización de un largo proceso de domesticación.

Armados con los pinceles de una verdadera revolución pictórica que abriría el siglo XX, el proyecto utópico al que respondía el programa de los artistas de Dresde se sostenía en la idea de poder alcanzar un nuevo día para una nueva humanidad; en la idea de establecer los fundamentos que posibilitaran el paso a la otra orilla de un futuro mejor a través del Puente que su arte habría de levantar.

Entre la ciudad de Dresde y las estancias veraniegas en Moritzburg, la primera época del grupo duró hasta 1911, y se caracteriza por la presencia de la figura humana en el marco de una naturaleza idílica, así como por una pintura plena de jovial optimismo, exuberancia y sensualidad, por un derroche de fuerza y expresión. A través de pinceladas gruesas y una paleta reducida a fuertes colores contrastados, el cuadro era concebido por estos autores como la extensión del entusiasmo y la vitalidad interiores; también como la materialización de una imagen mental nacida en una síntesis de visión ajena al referente empírico y objetivo del mundo exterior, ajena a la realidad fenoménica inmediata.

Motivados por una necesidad imperiosa de no falsear el sentimiento real con representaciones grandilocuentes y artificiosas, la pintura que realizaban era concebida como un ejercicio de pasión y frenesí transmitido a través de la articulación de color, figura y tema. En el límite, como se puede ver en muchos de sus cuadros más significativos, las figuras desaparecen para dejar paso a la mancha pura de color, disolviéndose, de esta manera, la distinción cualitativa entre figura y fondo. La mancha se autonomiza, desplazándose, en el mismo movimiento, toda referencia a una posible construcción de los escenarios de la realidad a través del dibujo. Con el Expresionismo, como ya se anunciaba en algunas de las tendencias artísticas nacidas en el siglo XIX, se produce la distorsión radical, o más aún, la eliminación de la idea del cuadro como ventana visual.

La segunda época de *Die Brücke*, que finalizará con la disolución del grupo, se desarrolló en Berlín durante los años 1911 y 1913, en medio de una sociedad regida por el sistema cuartelero de Guillermo II que vivía una atmósfera de pre-guerra, y en

donde la máquina del progreso se impone sobre lo humano. Berlín concentraba la actividad cultural de la época, con la existencia de numerosas revistas que mezclaban el activismo político con el arte y la literatura, como por ejemplo *Der Sturm*, *Der Brenner* o la anarquista *Die Aktion*.

Ernst Ludwig Kirchner, pintor que, junto con Heckel, más ha investigado en la disonancia que provoca la yuxtaposición entre el rojo y el verde, estuvo representado por una pequeña pintura titulada *Interior* (1914), que reproduce una estancia hogareña a punto de derrumbarse. La forma en que, bajo diversas perspectivas, hacía visible la erosión de la casa –motivo recurrente de este pintor– encontró prolongación cinematográfica con el caligarismo iniciado por la famosa película que R. Wiene rodó en 1919.

Con la llegada a Berlín la iconografía de Kirchner se endurece, cristalizando en ese estilo anguloso y quebrado que caracteriza su obra. Las escenas callejeras se alternan con el autorretrato: ya sea como hombre enfermo o como soldado con la mano cortada. El artista se identifica con la escoria de la sociedad: con las rameras, los lisiados, los payasos, los feriantes o con el equilibrista circense, al que ya se aludía en las primeras páginas de *Así hablaba Zarathustra* con la brillante metáfora del volatinero que vive suspendido en la cuerda floja. La feria no es sino el espacio caótico donde lo monstruoso y lo fascinante se dan la mano. La noche aparece en las imágenes del Expresionismo como el ámbito donde caen los semblantes, como el lugar que revela esa dureza intrínseca de lo real.

De entre el gran número de interesantes obras que pudimos ver, cabe destacar la simplicidad estructural de *Potros*, óleo realizado en 1916 por Emil Nolde, o *Muñecas y Papagayos* (1912) del mismo autor, quien, como muchos otros artistas de esa época de confusión, llegó a simpatizar con el movimiento hitleriano que se convertiría en el yugo del pueblo alemán; las flores como rayos de *Dalias en un jarrón* (1912), de Karl Schmidt-Rottluff; algunas pinturas de Beckmann, de Klee o de otros componentes del grupo *Der Blaue Reiter* (*El Jinete Azul*) creado en Munich en 1911. Lovis Corinth nos desvela la presencia de la muerte apenas percibida entre las ramas pardas del óleo *Calavera con hojas de roble* (1921), como sugiriendo que la imagen de nuestro destino yace medio sepultada entre las manchas que dan forma a la hojarasca silvestre. *Los Siete Pecados Capitales* (1926), donde Otto Dix retrata al que habría de convertirse en führer, pocos años después, como un enano bizco montado sobre una vieja reclinada. Emparentado en algunos aspectos con la dureza de Cranach, Brueghel e incluso Durero, Otto Dix es, junto con Grosz, un ácido pintor dotado del carácter de un mortífero guasón.

Como nos relataba Jesús G. Requena en una de las últimas sesiones de su seminario, al comentar una serie de pinturas de Egon Schiele que se exhiben actualmente en Barcelona, lo alarmante de este tipo de pinturas reside en la *escalofriante sintonía*, en el orden de la imagen, entre lo que los expresionistas realizaron en pintura y lo que los nazis ejecutaron años después en Auswitch o Dachau; lo sorprendente reside en la existencia de un punto de encuentro, de un punto de equivalencia entre ambos universos. Partiendo de intenciones radicalmente opuestas, el cuerpo, como la persona, sólo ha llegado a ser, en el universo de unos y otros, lugar de tortura y aniquilamiento.

La frialdad de la Nueva Objetividad que acompañó a la República de Weimar, y que marcó un particular regreso a lo concreto y a la verosimilitud realista de las cosas pintadas, estuvo representada por el retrato de *Irmgard Trommersdorf* realizado al óleo en 1927 por Alexander Kanoldt. Como muchos de los cuadros que se pintaron en dicho periodo –véanse, por ejemplo, los impresionantes retratos de Christian Schad–, y a diferencia de lo que sucedía en el Expresionismo, la tensión evocada en las imágenes ya no estaba sometida a un proceso de dispersión, sino, bien al contrario, de poderosa concentración.

De entre las propuestas del último arte alemán, ya consagrado universalmente, cabe destacar el neoexpresionismo de A. R. Penck y los salvajes leones verdes de *Coliseo* (1992); *Cuatro vasos de cerveza Kölsch* (1981), de Walter Dahn; o el gigante e hiperrealista *Melocotón VIII* (1995) de Karin Kneffel, cuadro brillante no sólo por el inmediato impacto visual de la fruta representada, sino también por la lograda reproducción de la textura aterciopelada de su piel rojiza.

Sigmar Polke, pintor perteneciente a la generación de la década de los años sesenta, presentó dos obras coloristas –*Sin título (Paisaje griego)* y *Sin título (Palmera)*, de 1969– que conjugaban el efecto cromático de las superposiciones con los puntos, las rayas y las formas abstractas. Este autor, vinculado de manera tangencial al universo del Pop Art, siempre se ha destacado por sostener una incansable búsqueda de nuevas formas expresivas que podríamos vincular, por la incorporación de toda clase de materiales prefabricados e incluso de telas decorativas, con ciertas estrategias expresivas dadaístas. El carácter experimental de su arte, que tanto influjo ha tenido sobre artistas norteamericanos de los años ochenta como Julian Schnabel o David Salle, se apoya en la mezcla de toda clase de procedimientos y formas visuales, en la combinación de lo trivial con lo artísticamente serio. En este sentido, las obras salidas de su laboratorio pictórico son tan camaleónicas como plásticamente arriesgadas. Polke demuestra ser un artista que juega como un alquimista con todas las posibles formas de escritura.

Gerhard Richter es, probablemente, uno de los artistas más interesantes de los últimos treinta años. Como la de Polke, su obra participa de un material de trabajo tomado, en principio, de la estética Pop, aunque se mantiene a una distancia considerable de la ortodoxia con que se identifica dicho estilo. De ahí que sea sólo por el lado más áspero –peculiaridad que lo aproxima tanto a Vostell como a Rauschenberg– que retoma algunos

de sus argumentos expresivos. En la obra de Richter, que alude a la incongruencia de las cosas tal como son, las imágenes de los medios audiovisuales comparten espacio con los bucólicos paisajes de su fría tierra alemana; los retratos de personajes famosos en blanco y negro con los inmensos cuadros a todo color de carácter expresionista; los temas de *vanitas* realizados en pequeño formato con las visiones del cielo, las nubes y sus singulares metamorfosis.

La característica esencial de muchas de sus pinturas es la utilización de imágenes fotográficas desenfocadas, borrosas y, en ocasiones, irreconocibles. Mediante este recurso de apariencia banal, y apoyado en una gran habilidad para seleccionar los motivos iconográficos, el artista logra un efecto inquietante que dota a sus cuadros del espesor de la trascendencia. Sus pinturas ensayan una honda reflexión sobre el fondo anunciado en las diversas manifestaciones de la figura, sobre el vacío implícito en sus gélidas representaciones. Si sus borrosos paisajes nos sitúan en escenarios distantes y lejanos, tan reales como inaccesibles, los brochazos que dan forma a muchos de sus cuadros expresionistas transmiten, por el contrario, el calor de la materia pictórica de un modo inmediato. Especial mención merecen la inmensa *Panorámica de Madrid* (1968), realizada, a vista de pájaro, con manchas en blanco y negro; así como el tríptico monócromo de carácter abstracto titulado *Alpes II* (1968-69), donde la mancha pura irrumpe borrando el paisaje.

En este tipo de obras, en las que se hace evidente una particular obsesión por el mundo de la imagen, las huellas fotográficas han sido trasladadas al lienzo, jugando de esta manera entre las dos bandas de la pintura y la fotografía; realizando sobre una lo específico de la otra. El duplicado fotográfico, la distorsión plástica con respecto al referente y la visión parcial, hacen del suyo un arte de parábolas, un arte que conjuga dos términos en apariencia irreconciliables. Podemos decir que la indagación estética de Richter, apoyada en un fuerte soporte conceptual, trata de hacer, por vía sensible, más claro lo inexplicable, más próximo lo lejano.

Manuel Canga

Entre febrero y marzo de 1998

«FOTOSÍNTESIS» (A propósito de Pedro Morales)

Hay un tiempo de la pintura, de rumiar sus nutrientes o de libar sus zumos, la savia que la baña en toda su extensión de cinta de Moebius. Hay una experiencia de ese tiempo. Y hay un cuerpo por esa experiencia conformado, una vida, una naturaleza no siempre coincidente con las otras (que ahora son más a imagen de la velocidad triunfante, como más discontinuas, es decir, artificiales).

Son tiempo, experiencia, naturaleza no inhallados, no inhallables para nuestras miradas (que habitan el exceso de la percepción); pero sí de difícil acomodo, precarios.

La verdad que Pedro Morales, con intuición poética y honda sabiduría pictórica, nos da a ver es que, contrariamente a lo enunciado por las pueriles falacias que circulan y aturden nuestros cabales, no es el tiempo de la pintura el pesado, el macizo cadáver compacto que haya recibido en herencia un supuesto tiempo de la evanescencia que pugna por librarse de una carga que lo condenaría al vuelo torpe. No: es este tiempo nuevo el que, con su pesantez, estorba la liviandad del otro. De modo que lo que hace Pedro Morales se antoja heroico hoy: internarse en el tiempo de la pintura, allegarse a unos centros casi ocultos, abrevar de esos limos y germinar criaturas o frutos transparentes; cristales. Ha alcanzado el ritmo vegetal de la pintura, ha morado sus líquidas mansiones y está comenzando a trabajar con la cadencia del mundo que dice la pintura, el mundo que la nombra.

Si se ha descrito, para la fotografía, el «efecto escotóforo», vale decir, el fenómeno por el que la luz oscurece, Pedro Morales, la pintura, testimonian no de una acción mecánica como ésa, sino de una acción orgánica: llámesele fotosíntesis.

¿Es ¿eficaz?, ¿honesto? referir sus perlas o resinas con signos gastados y engastados en retóricas sumisas a otros soplos, con sombras de palabras?

Los cuadros que en esta ocasión adornan las páginas de *Trama y Fondo* proceden, salvo «Caja negra», de la colección que presentó Pedro Morales en su segunda exposición individual tenida en Egam esta misma temporada. Pudieron en ella apreciarse dos grupos de pinturas bien diferenciados. En el de los formatos mayores se trataba de complejas composiciones que, si bien no obedecían a la secuencialidad aparente de su disposición en la sala, sí que formaban de consuno un ciclo. Contaban las edades del mundo (a vueltas con la épica geológica y cósmica de *Tierra prometida*, pero sumando, tras habitar las distintas *estancias* de la primera individual en Egam, la carne de la Historia, el drama, los indicios del Hombre). En los formatos más pequeños, por su parte, se trataban, de forma más abstracta y autónoma, si bien obedeciendo a varios *aires de familia*, los objetos que cifran los temas recurrentes del pintor, limitándose cada uno de estos cuadros a un solo motivo, para cuya puesta en escena se sacrificaba toda anécdota.

Son algunos de estos segundos, más aptos para su reproducción en estas páginas, los que damos a conocer al lector, con la seguridad de que, si gusta de la otrora más sutil de las artes, sabrá gozarlos.

Francisco Baena

Asociación Cultural Trama y Fondo

El pasado 22 de diciembre de 1997 se celebró, en el Colegio Mayor Chaminade de Madrid, la primera

Asamblea General Extraordinaria de la Asociación Cultural Trama y Fondo, asociación que tiene como objetivo realizar todo tipo de actividades relacionadas con la Teoría del Texto y que, hasta el momento, ha llevado a cabo las siguientes:

Edición de la revista *Trama y Fondo (lectura y teoría del Texto)*, cuyo número 4 tiene el lector en sus manos, y dedicada, como sabe, a la práctica del análisis textual (en cualquiera de sus ámbitos: literario, cinematográfico, televisivo, pictórico, etc.) y a la reflexión teórica y metodológica sobre la Teoría del Texto. *Trama y Fondo* se financia exclusivamente con las aportaciones de los socios, de sus lectores y suscriptores, careciendo por tanto de cualquier tipo de ayuda o subvención de carácter oficial, ni proveniente de ninguna institución.

Debates: con la presentación de cada uno de los números de la revista se han organizado debates públicos sobre los temas de los editoriales, debates en los que han participado diversos profesionales de las más variadas tendencias, provenientes de disciplinas tales como el psicoanálisis, la semiótica o la filosofía.

Cursos: se está desarrollando en la actualidad, en colaboración con la Diputación Provincial de Granada, el «Seminario de Historia del cine y análisis fílmico», cuyo primer ejercicio versa sobre el periodo que va del cine primitivo a las primeras vanguardias. Este primer curso, que consta de conferencias y proyección de películas, comenzó el pasado 4 de marzo y será clausurado el 28 de mayo.

En la Asamblea del pasado 22 de diciembre se planteó proseguir y ampliar las actividades hasta ahora desarrolladas (edición de la revista, organización de debates y cursos), así como convocar un Congreso de Teoría del Texto con carácter anual, cuya primera edición se celebrará en el curso 1998/99.

La Asociación Cultural Trama y Fondo está abierta a la incorporación como miembros de todos aquellos que estén interesados en trabajar en torno a la teoría del Texto. Para ponerse en contacto con la misma, pueden dirigirse al Apartado de Correos 202, 28901 Getafe (Madrid), o bien llamar al teléfono 909-233322.

Meditación de Sísifo

una piedra es el tiempo
dando vueltas sin fin sobre sí mismo

una piedra es el tiempo
que ya no pasa

una piedra es el tiempo
perdido para siempre en su propio laberinto

una piedra es el tiempo ensimismado...

Sísifo jugando a las canicas

Sísifo, astuto
y depravado, jugador de canicas
campeón olímpico de la especialidad
(les ganó a todos los dioses, incluida la Muerte)

fue objeto de una venganza
digna de sí (la eternidad
es redonda, los dioses son malvados):

jugar consigo mismo a las canicas
(en un plano inclinado
con una bola sólo...)
y perder siempre