

APARIENCIAS FALACES

Por último, hay que recordar que cuando el cine empezó a popularizarse muchos lo consideraron un espectáculo inmoral porque los hombres y las mujeres se sentaban juntos y además a oscuras, pronto se empezó a escribir sobre la nefasta influencia sobre la moral y las costumbres del espectáculo cinematográfico y cómo incitaba a la juventud a ejecutar actos violentos. Hoy en día, superados aquellos absurdos comentarios, aún se siguen usando argumentos que relacionan la violencia ficticia del cine y los videojuegos sobre las mentes virginales de nuestros jóvenes y sobre los actos violentos que cometen algunos. Parece que lo más sencillo es achacarle el daño a factores externos y así fomentar la censura de los medios, que favorece a quienes quieren controlar los medios de masas. No es este el lugar para rebatir a estos malintencionados vigilantes de lo espiritual, que recuerdan más a inquisidores y cazadores de brujas que a ciudadanos tolerantes del siglo XXI, porque la falacia de este planteamiento ya es ampliamente demostrada por Jesús Palacios en su último y esclarecedor libro *Juegos mortales, katanas, mentiras y cintas de video*.

Se hablaba antes de cómo han sido interpretadas las guerras por el cine, casi siempre de forma interesada según quién financiaba las películas, así como de su contribución a la propaganda bélica. Lo cierto es que, a pesar de que se han mostrado los actos más violentos y de que incluso se haya disparado desde la pantalla hacia los espectadores, por ahora, ni el llamado séptimo arte, ni la televisión, ni los videojuegos han causado tantas víctimas mortales, ni han sido tan nefastos, como el más pequeño e insignificante de los conflictos bélicos.



HUMANIDADES

P PAZ EN LA GUERRA

JOSEP VILAGELIU

CÓMO DEJAR LA VIOLENCIA

Podríamos considerar que las películas pacifistas ocupan su lugar dentro del género bélico, un género tan antiguo como el cine, y que ha ido acompañando la historia del siglo XX, con sus múltiples conflictos bélicos, que han propiciado diversos y encontrados puntos de vista, desde la defensa a ultranza de la patria amenazada y la entronización de los héroes hasta la denuncia de los horrores y la inutilidad de cualquier guerra. Las películas que se declaran abiertamente pacifistas contienen múltiples batallas y escenas de violencia, con mayor crudeza incluso que lo habitual, para subrayar el sinsentido de esta misma guerra, buscando la reacción de rechazo del espectador, pero, al mismo tiempo, no pueden sustraerse a una especie de goce de la violencia que es consustancial a este género y a otros muchos, como en el cine de terror, donde el espectador espera escenas espeluznantes, en un encuentro terapéutico con sus miedos más recónditos.

La división entre cine bélico y cine pacifista, como en tantas clasificaciones maniqueas, no resiste el mínimo análisis. En la representación de la guerra, como en los momentos cruciales de nuestra vida, pueden darse momentos de gloria y sano heroísmo como de extrema e inútil crueldad y egoísmo. De la misma forma, en algunas de las más famosas películas bélicas podemos encontrar secuencias magníficas, rodadas con un gusto exquisito, donde los movimientos de masas y la composición de los planos, la utilización del color y los movimientos de la cámara, el esplendor de la música interpretada por una gran orquesta y el relampagueo fulgurante de las explosiones puede llegar a conmovernos, independientemente del sustrato ideológico que las sustenta. Pero también podemos encontrar cruentas escenas de batallas en películas de corte histórico e incluso romántico. La guerra jalona la historia de la humanidad, dejando un reguero de cadáveres. Las crónicas de la antigüedad están repletas de héroes universales. El amor en tiempos de guerra es otro tema universal, procedente de la literatura.

Las películas incluidas en la etiqueta “cine bélico” tienen que ser revisadas cada cierto tiempo. Deben ser analizadas en el contexto en que surgieron, pero al mismo tiempo en cada nueva proyección adquieren un nuevo sentido. Irak, a la estela de Vietnam, desestabiliza nuestra confianza en la Historia, y, a pesar de la distancia, actualiza otras experiencias traumáticas no tan lejanas en el tiempo. Al mismo tiempo, la espectacularización de la violencia, la reducción de cualquier conflicto entre buenos y malos sin paliativos y la trivialización de la historia que acomete el cine *mainstream* en las multisalas de todo el mundo no debería hacernos olvidar que existe otro cine, todavía hoy invisible en las salas comerciales, pero que discurre ineluctable por la web y emerge de vez en cuando en los festivales de cine. Imágenes que, más allá de un inocuo y loable pacifismo, nos plantean una mirada renovada sobre nosotros mismos y se interrogan sobre los límites de la representación, trasponiendo por el camino alguno de los tabús que el cine no había osado franquear y que hasta ahora constituían su razón de ser, en su búsqueda de la verdad. Uno de ellos es la narratividad.

CUANDO EL MUNDO SE AQUIETA

Algunos críticos han detectado en el cine actual un doble movimiento hacia adelante, de sentido contrario. Por una parte, el cine de entretenimiento ha experimentado una aceleración exorbitada, en un encadenamiento de situaciones sin fin cuyo exponente máximo es ahora mismo la tercera parte de la saga *Piratas del Caribe*¹. Contrariamente a este proceso, se está gestando un cine que se ha ido despojando de retóricas innecesarias, en una tendencia hacia el minimalismo, no solamente formal sino también narrativo. En ambos casos, el resultado es el adelgazamiento de la narratividad, pues a fin de cuentas *Piratas del Caribe* no acaba contando nada, alejándose de los parámetros de lo que se entendía por cine narrativo: aquí no encontramos una historia coherente, ni unos personajes de psicología bien delineada, carece de la más elemental cadena de causas y efectos y, por supuesto, prescinde de la clásica com-



posición en tres actos que figura en todos los manuales para la escritura del guión. Pues bien, *Piratas del Caribe*, como otras muchas producciones actuales, no sólo carece de una progresión dramática sino que basa su capacidad de persuasión en la intensidad del instante, en el fogonazo de ingenio, en el guiño postmoderno. Y si a la variedad de puntos de vista y planos distintos se le suma la velocidad y el frenesí del montaje, en un intento de abolir el tiempo, este otro cine del que hablamos se siente cada vez más fascinado, contrariamente, por la duración de los planos, por la quietud de la cámara.

El cine en la actualidad atiende más a la fisicidad de los actores, a la arquitectura del escenario, confiando más en la potencia de lo mostrado que en el encadenamiento lógico de las escenas, como si hubiera perdido la confianza en las historias y buscara una pureza originaria entre los pliegues de la apariencia.

Al mismo tiempo, estas dos maneras irreconciliables de entender el cine remiten a dos de las características del cine de los orígenes: uno tiende hacia el cine primitivo de “atracciones” y el otro se identifica con el cine mostrativo de los pioneros; uno prosigue la tradición del entretenimiento en las barracas de feria con su sucesión ininterrumpida de efectos sorprendentes de puesta en escena, el otro regresa a la idea de la cámara como testigo de “algo” que sucede delante del objetivo. Es como si nos encontrásemos, después de la anunciada muerte del cine, ante un renacimiento del mismo, volviendo sobre sus pasos para rehacer una escritura que se ha vuelto inservible en estos tiempos de incertidumbre ante un nuevo siglo que no comprendemos y que nos aterra, ir más allá de una manera de contar que quedó desafortunadamente fijada a los pocos años de su eclosión y que ni las vanguardias de principios del siglo XX ni los nuevos cines de la década de los setenta pudieron resquebrajar.

Si el cine bélico aspiraba a contarnos una historia ejemplar, en su pretensión de equipararse a las grandes epopeyas del pasado, un cine pacifista debería plantearse en términos opuestos, más allá de cuestiones morales: frente a cuanto más mejor, algunos cineastas se decantan por una mirada más cercana, más íntima sobre sus personajes; al ritmo endiablado de las escenas de acción oponen el sosiego de la contemplación; a la seducción por los sentidos oponen reflexión y conocimiento; a la construcción falaz, un regreso al realismo. Si el cine bélico enerva las emociones, un cine pacifista debería apaciguarlas. El nerviosismo de la cámara en *Salvar al soldado Ryan* (Steven Spielberg, 1998) contrasta con los controlados movimientos de una cámara que avanza, levemente suspendida en el aire, a veces a ras de suelo, acompañando a los soldados de *La delgada línea roja* (Terrence Malick, 1998); el sincopado montaje de la explosión de un autobús lleno de pasajeros, víctima de un acto terrorista, en el thriller *Estado de sitio* (Edward Zwick, 1998), difiere radicalmente de la explosión de otro autobús en *La soledad* (Jaime Rosales, 2006), tomada en un solo plano fijo, que se demora en unos minutos de silencio absoluto, este silencio y esta inmovilidad

que han descrito los supervivientes de una acción terrorista en la realidad, donde todo parece verse a cámara lenta.

Esta deriva hacia el quietismo del cine contemporáneo podemos detectarla, sin ir muy lejos, en *Honor de caballería* (Albert Serra, 2005), cuyo punto de partida es la más famosa novela de Cervantes, una novela llena de secuencias inolvidables que han dado pie a multitud de adaptaciones cinematográficas. Lo que la hace diferente de las anteriores versiones, más que la decisión de su director de ubicar a los personajes en los paisajes de la región catalana del Ampurdà, es su propuesta radical de intentar dar respuesta a lo que en la novela apenas se cuenta sobre las andanzas de don Quijote y sus relaciones con su escudero, privilegiando los momentos débiles de la narración frente a los picos de la acción, poniendo en escena aquello que apenas se recuerda de la lectura de don Quijote, a saber, lo que ocurre durante las horas previas y posteriores a los instantes álgidos de la acción y que constituyen sus peripecias más jocosas. A Albert Serra parece que sólo le interesa lo que hacen Don Quijote y Sancho Panza para matar el tiempo, sus paseos por la arboleda, sus baños en el río, sus conversaciones anodinas o sus silencios contemplativos. Y lo resuelve mediante inacabables planos generales donde prima la naturaleza sobre los personajes, meras figuras en un paisaje, o con una banda sonora que prioriza el restallante sonido de las cigarras sobre las voces, a veces inaudibles, de los dos hombres, entretenidos en sus ritos cotidianos. Del libro sólo reconocemos, en una fila de hombres abocetados en el horizonte, la escena de los galeotes; o en medio de la placidez de la noche, la irrupción de unos hombres que se llevan a don Quijote, sin que se sepa muy bien quiénes son, rodado en un solo plano filmado en la oscuridad más impenetrable.

Ya en su anterior trabajo, *Crespià, the Film not de Village* (2003), inclasificable musical, mostraba su amor por los personajes, un grupo de amigos que viven en Crespià, un pueblecito de la comarca Pla de L'Estany, aprovechando la existencia y el éxito popular de multitud de grupos de música en la zona. Más que una película comercial al uso parece un film amateur rodado entre amigos (en realidad, no se ha estrenado nunca, y sólo se ha sabido de su existencia debido al reconocimiento de *Honor de caballería* en diversos festivales europeos). La cámara

simplemente filma a los personajes, dejando que se expresen con total libertad con una técnica casi documental. Los contemplamos en su vida diaria durante los siete días de una semana, charlando y filosofando, paseando o emborrachándose. Van a la casa de un amigo rico para pintar su garaje y se les hace de noche, al final lo dejan para otro día, pues prefieren dejar pasar el tiempo haciendo cosas más provechosas como estar juntos sin hacer nada. El film termina con la celebración de la Fiesta Mayor del pueblo, revelando una fisura generacional al coincidir la salida de la misa dominical con la llegada al pueblo de los jóvenes que salieron de juerga el día antes y la noticia de la muerte de uno de ellos en un accidente. No hay desarrollo dramático, sólo se emplea el montaje paralelo en la secuencia final como único recurso estilístico, y no pasaría de ser uno de estos documentales actuales que traspasan continuamente la frontera (artificial) entre el documental y la ficción sino fuera por estos números musicales extravagantes que jalonan lo cotidiano, tan parecidos a los vídeos que se cuelgan en YouTube, y que respiran improvisación y amor por el lado lúdico de la vida.

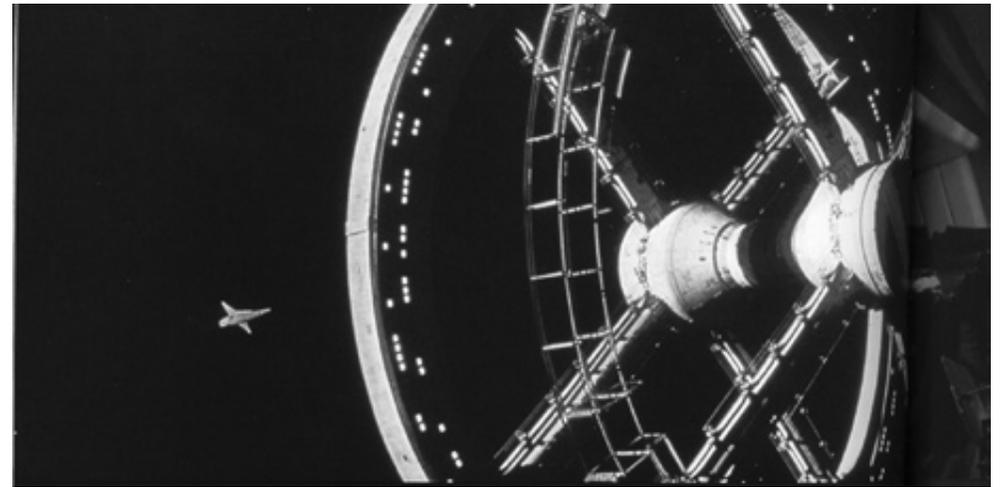
El cine de Albert Serra se nutre de la filosofía de Epicuro, en su descripción de una vida feliz en armonía con lo natural, un hedonismo que se manifiesta en las relaciones de amistad de sus entrañables personajes, en sus conversaciones o en su estar dentro del plano, que recuerda a esta comunidad de amigos que se reunían en el "jardín" en la antigua Grecia, en su desconfianza por las instituciones y el poder y rechazando la moral tradicional. La película se abre de manera significativa con la presencia de una gran máquina segadora en un campo de trigo, que empieza a culebrear por los sembrados mientras el grupo de amigos baila a su alrededor despreocupadamente. Albert Serra transgrede el lenguaje del cine, rompiendo con la noción de género en *Crespià* y apostando por el quietismo como forma de representar la realidad en *Honor de caballería*, donde tanto el director como los actores/personajes ejercitan la serenidad de ánimo (ataraxía) con el fin de alcanzar un estado de felicidad, invitando al espectador a sumarse a esta actividad de la contemplación ilimitada, cuya epifanía se halla en una escena nocturna en la que el director espera a que la luna se oculte detrás de la arboleda antes de cortar el plano.

HAZ EL AMOR Y NO LA GUERRA

El amor y el sexo, como la violencia y la guerra, constituyen los ejes centrales del desarrollo argumental de muchas historias. Como en la representación de escenas bélicas, también la puesta en imagen de escenas de sexo admite dos formulaciones contrapuestas: el placer paroxístico y enervante asociado en muchas ocasiones a la violencia y a la muerte, como en tantos thrillers y películas de psicópatas y asesinos en serie, y el placer sensual e íntimo que se nutre de los pequeños detalles y se demora en la contemplación de los cuerpos.

En *9 songs* (2004), Michael Winterbottom alterna nueve actuaciones en directo con nueve escenas de sexo explícito sin ninguna coartada argumental que lo justifique, simplemente el deseo de mostrar gozosamente unos cuerpos que se aman, seleccionando y aislando aquellos momentos de una pareja que en una película convencional se sugieren, elidiendo el resto de su historia sentimental. Es en la contemplación de estos cuerpos entrelazados, en su más pura carnalidad, cuando podemos tener acceso a las diversas etapas del desarrollo de la relación, que quedan reducidas a escenas de escaso valor argumental pero que pueden leerse como índices de la evolución de la pareja, sin que se nos ofrezcan más datos sobre la misma: más allá de las actividades amorosas a las que se entregan, detectamos su presencia en los conciertos (les gusta la música).

En el documental *Amsterdam global village* (Johan van der Keuken, 1996), durante las cuatro horas de metraje la ciudad de Ámsterdam se constituye en centro de un movimiento alternativamente centrífugo y centrípeta alrededor del mundo, que nos lleva, de la mano de sus personajes, hasta Chechenia y Bolivia, o desde el presente a los tiempos oscuros de los campos de exterminio. Las calles y los canales de Ámsterdam, la multiplicidad de formas y colores de las fachadas de las casas, recorridos por una cámara en continuo movimiento, son como pinceladas de un extenso tapiz o notas de un estribillo que va rimando las diversas secuencias. Al otro lado de estas ventanas en las que se reflejan las luces del atardecer, en el interior de las casas, es donde viven las personas, donde sufren o aman. Ya les hemos visto contar sus peripecias vitales, casi siempre historias de violencia. Aunque viven en Ámsterdam, son ciudadanos del mundo, pues pertenecen a razas y pueblos del mundo. Casi al final del film, entraremos en una de estas casas y nos asomamos al ritual del amor y del sexo gozoso, al abrazo de una mujer y de un hombre, a las caricias entre dos hombres y entre dos mujeres, fundidos en un mismo movimiento de cámara que los envuelve, en la continuidad del montaje de los planos que los iguala.



MÁS ALLÁ DE LA INGRAVIDEZ

Si el cine de ciencia ficción va asociado a un gran despliegue de medios digitales, capaces de recrear cualquier mundo imaginario, donde los vuelos intergalácticos son casi instantáneos, la revisión de *2001, una odisea del espacio* (Stanley Kubrick, 1968) depara algunas sorpresas. Más allá de escenas memorables, que han quedado adheridas en nuestro imaginario a Richard Strauss, Johann Strauss o a György Ligeti, ajenos cuando compusieron sus obras al hecho de que su música se asociaría a una de las obras maestras del cine, lo que ahora destaca en *2001* son detalles de la puesta en escena que el posterior desarrollo del género ha abandonado, como el ingravido bolígrafo o la bandeja de la comida que flotan en el aire de la cabina de la nave o el absoluto silencio y la relatividad de los desplazamientos que dominan la experiencia en el espacio exterior, donde no existen los conceptos de arriba o abajo, o derecha o izquierda que orientan nuestra mirada, más allá del encuadre cinematográfico. Tampoco existe un objetivo claro que oriente el desarrollo argumental, estructurado en grandes bloques de final abrupto separados por intrigantes elipsis, que hacen avanzar el relato a saltos hacia lo desconocido, abarcando un gran lapso de tiempo de la evolución humana (desde nuestros antepasados los monos hasta el advenimiento del nuevo hombre que la película celebra) y en un periplo espacial también considerable (desde la Tierra hasta un satélite de Júpiter). Frente a la estética de la velocidad del montaje, Kubrick detiene el tiempo y deja que los encuadres adquieran relevancia, mostrando sin pudor las rotundas simetrías del decorado, haciendo de cada corte de plano una experiencia sensorial. Oponiéndose al vértigo del relato, se abisma en la contemplación. Esta ralentización deliberada del avance de los acontecimientos, acorde a la abolición del tiempo en los viajes interplanetarios,

se manifiesta incluso en escenas cotidianas, como la protocolaria conversación entre el doctor Heywood Floyd y unos científicos rusos en la estación orbital, resuelta mediante un único punto de vista en plano general de la sala VIP, de un impoluto blanco, con insertos del doctor ofreciendo unas lacónicas explicaciones en relación a un posible brote infeccioso en la base estadounidense de Clavius, que preocupan a sus interlocutores. Sin haber sido resueltas sus dudas, los rusos se despiden amigablemente. No hay, hasta muy avanzado el metraje, ningún atisbo de conflicto, y éste no estalla sino en la colisión de dos estructuras lógicas en el interior de un cerebro artificial, el de la computadora Hal que dirige el funcionamiento de la nave. Kubrick evita las referencias a la guerra fría, que hacía temblar al mundo en el momento en que se rodó la película, vaticinando que, en el futuro inmediato, norteamericanos y soviéticos iban a superar sus desavenencias para colaborar en las labores de conquista del espacio.

Además de Kubrick, otros directores han intentado regresar a la inocencia de la primera mirada sobre las cosas (sobre la imagen del mundo), que experimentaron los primeros espectadores de cine, y que en *2001* se transfería a la conmoción ante el incomprendible monolito, de simios y astronautas, un desconcierto que también sintieron los espectadores del film, que esperaban una explicación racional. No hay que ir tan lejos para la narración del estupor del hombre ante lo inconcebible. Crónica de los primeros días del encuentro entre dos miradas, las de una y otra orilla de mundos opuestos, Terrence Malick describe visualmente en *El nuevo mundo* (2005) esos primeros instantes de asombro compartido, de gestos temerosos, instalados en un tiempo que fluye sobre una naturaleza ajena a la presencia del hombre. El espacio sonoro, saturado de miríadas de sonidos naturales, sugiere la existencia de la vida que bulle más allá de un espacio visual definido por la línea



que separa agua, cielo y tierra, cruzada por el puñado de colonos ingleses que arriban a la ribera de un rincón ignoto de la selva, en busca de agua y medios de subsistencia, y la de un pequeño grupo de nativos que presencian, sin sospecharlo, el fin de sus días en el paraíso. Malick inscribe este relato, desde las primeras imágenes, en el territorio del mito fundacional. Es como si los colonos irrumpieran en un recinto sagrado. John Smith, encarcelado en la nave, obtiene su primera visión del nuevo mundo a través de una pequeña mirilla rectangular que constriñe su percepción de las nuevas tierras, metáfora de aquella primera y engañosa visión que tuvieron los colonos, en su busca de una nueva ruta comercial y, posteriormente, cegados por la promesa de grandes riquezas escondidas en la selva. Ante la extensión de un paisaje sin fin que se desplegaba ante sus ojos, y que perciben como amenazante, su primer gesto es rodearse de una empalizada. Los nativos, en cambio, viven en armonía con una naturaleza que resulta incomprendible para la mente racionalista de los recién llegados. Una primera secuencia nos muestra deslizándose bajo el agua, o perfilándose apenas sus siluetas al borde del río, vistos desde el fondo. Son imágenes de gran belleza, saturadas de misterio.

El film se abre sobre la imagen de un paisaje primigenio, todavía no hollado por hombre alguno. Los títulos de crédito, sobre mapas de la época, roturan este paisaje y le dan un nombre y un sentido, coadyuvando a la conquista de un territorio que se ofrecía, a los primeros colonos, como la promesa de un tiempo venturoso y la posibilidad de fundar una nueva sociedad sin yugos ni cadenas. Pero los golpes de la hachas hendiendo el corazón de los árboles o el de las azadas roturando la tierra en su empresa civilizadora, rompen el equilibrio iniciático, anuncian tiempos de violencia y muerte.

Malick ya había explorado esta naturaleza indiferente, extraña en su hiriente belleza, en su film anterior *La delgada línea roja* (1998), de clara adscripción al cine bélico, pero apartándose de sus antecesoras en la representación de las gestas de la segunda guerra mundial. Los hombres viven y mueren violentamente en un entorno paradisíaco, donde la vida natural sigue su curso ajena a la contienda. La cámara de Malick se entretiene en observar lo que ocurre alrededor de los soldados mientras avanzan por la selva en busca del enemigo, deteniéndose en fotografiar cómo la luz se filtra entre el follaje, a los animales retozando, el suave curvarse de la alta hierba por los efectos del viento, la cambiante coloración del cielo, en medio de un silencio ensordecedor.

FALSAS APARIENCIAS / LO QUE LA QUIETUD ESCONDE

Hay un cine actual que se ensimisma. La nueva estética del plano fijo va consolidándose, dejando obras de gran belleza por el camino. Nobuhiro Suwa rueda en Francia *Un couple parfait* (2006), un título paradójico para un film sobre una pareja en crisis, y decide en un momento dado que va a inmovilizar la cámara ante los actores, estableciendo una puesta en escena que privilegia el espacio fuera de campo. La dialéctica de las salidas y entradas de los personajes en la escena va a guiar al espectador en su trayecto sentimental, marcando los diversos grados de sus soledades compartidas. Es una decisión estética, pues en sus dos películas anteriores rodadas en Japón era la cámara la que se movía alrededor de los personajes. Hay un momento en que la pareja, que se ha alojado en un hotel, habla desde una habitación a la otra. Él se ha tendido en la cama, en primer término, y al acostarse desaparece del campo visual; ella está en la habitación del fondo, sentada en su cama; está angustiada, no sabe qué hacer con su vida, acaba de decidir romper la relación; de pronto, en un gesto fortuito, empuja la puerta y ésta se cierra; sólo vemos esto, una puerta cerrada; sigue un silencio incómodo, que la voz de ella, al otro lado de la puerta, rompe para seguir el hilo de la conversación que había dejado suspendida. Suwa confiesa que no estaba previsto que la actriz cerrase la puerta, pero dejó que la cámara siguiese rodando, esperando no sabía qué. Es un momento sobrecogedor. Al desaparecer los personajes del plano, se escenifica de manera gráfica su propia separación.

Como en los films de Antonioni, a los que tanto debe este cine del vacío, detrás de los ritos cotidianos, de anodina apariencia, anidan agazapadas oscuras tragedias, que pueden o no estallar. *La aventura* (1960) radiografiaba la progresiva pérdida del sentido de la búsqueda de una mujer, desaparecida al principio del film durante una despreocupada excursión a un islote, hasta llegar a un punto en que incluso el espectador se olvidaba, identificado con el protagonista, de la existencia de la pobre chica o de su posible muerte. En *Blow Up* (1966), la ampliación progresiva de unas fotografías revelaban un posible crimen, que nunca llegaba a desvelarse.

Mientras que en *Un couple parfait* el final de la relación acecha durante todo el film, en *La soledad* (Jaime Rosales, 2006), la muerte incomprensible de un niño quiebra la existencia de una mujer que ha decidido irse a vivir a la gran ciudad con su pequeño hijo, buscando su independencia. La inmovilidad de la cámara contrasta con el drama de la mujer que se ha quedado sola, mostrando sus idas y venidas por la casa. La tragedia llega de puntillas, sin que nos demos cuenta, sin aspavientos, como el ataque cardíaco que le sobreviene a otro de los personajes del film, afanándose en los quehaceres domésticos de la casa, tender la ropa o hacer la cama, en la más estricta soledad. También los soldados de *La delgada línea roja* morían mientras a su alrededor continuaba la vida, rodeados de una belleza inhumana, ajena al sufrimiento.

Los travellings no son nunca inocentes. En el documental de Alain Resnais *Nuit et brouillard* (1955) sobre los campos de exterminio, los plácidos movimientos de cámara por los verdes prados en los alrededores de Auschwitz, rodados en 1955 en color, no pueden hacernos olvidar que diez años antes albergaron uno de los infiernos más terroríficos de la humanidad. Resnais hace coexistir, mediante un paralelismo visual, estas escenas a color con otras similares en blanco y negro, pertenecientes a las rodadas por los propios soldados en el momento de descubrir los campos, relacionando un mismo lugar en dos tiempos alejados apenas diez años. Mediante la colisión de los planos, las escenas en color con las que se abre el film van adquiriendo una lúgubre coloración, impregnándose de sentido. Se consigue así un efecto deseado de rechazo, al mismo tiempo que el espectador va adquiriendo conciencia de su responsabilidad para que no vuelvan a ocurrir hechos cuyas consecuencias contempla sin paliativos, pues las escenas en color anclan los acontecimientos históricos en el presente. La existencia de este documental, como la existencia de unos campos que no se han demolido, se constituyen en memoria permanente.

Este procedimiento de hacer coincidir dos momentos distintos sobre un mismo espacio es la base de muchas películas de terror, pues son los fantasmas del pasado quienes todavía permanecen sobre un territorio mancillado, que se ha transformado por la presión devoradora de la especulación en una urbanización immaculada. Una familia ejemplar, engañada por la publicidad, vivirá feliz en su inocencia en los mismos lugares donde se perpetró algún crimen ignominioso. Sus paseos por las zonas ajardinadas de la urbanización, sus desayunos en familia, los juegos de los niños, los arrobamientos del amor a puerta cerrada, acompañados por travellings suntuosos y una fotografía luminosa, esconden una realidad terrible, que se asoma a veces en forma de pesadilla, infiltrándose insidiosa-



mente en cada uno de los integrantes de la familia, para estallar al final de un modo abrupto haciendo emerger traumas reprimidos en cada uno de ellos, evidenciando la falaz armonía familiar.

A veces, no es necesario recurrir a explicaciones sobrenaturales para hacernos descubrir que no vivimos en el mejor de los mundos. En *Ausentes* (Daniel Calparsoro, 2006) se pone en escena dos planos de una misma realidad, o más bien dos miradas sobre un determinado espacio: la del personaje interpretado por Ariadna Gil, una alta ejecutiva con problemas mentales, y la del resto de los felices habitantes de una urbanización que la cámara de Calparsoro convierte en inquietante al vaciarla de gente, metáfora de la incomunicación y la falsedad tan habituales en estos lugares repletos de gente en verano.

Las huellas (terribles) de lo real emergen de improviso en el paisaje, como los agujeros de bala de la guerra civil que los personajes del último film de Marc Recha (*Dies d'agost*, 2006) encuentran en sus paseos por el campo. También en el cine contemplativo, que se deja llevar por los meandros de lo aleatorio, discurrendo por senderos poco transitados, puede surgir de improviso un destello de lo verdadero, la piedra más buscada. Es ahí cuando la duración del plano socava la opaca apariencia de las cosas, y que aquel frenesí del montaje en los films más beligerantes oscurecía todavía más.

La violencia, de la que habíamos querido alejarnos al principio de este artículo, en busca de la quietud de un cine sosegado, nos encuentra de nuevo, de la misma forma como el personaje de la muerte en *El séptimo sello* (Ingmar Bergman, 1957) sorprendía a los comensales en plena celebración hedonista. La muerte, la más insondable de las violencias, acecha en cada plano, como si en la duración del mismo, al vaciarse de la acción que le es propia, anidara la semilla de su propia destrucción, anticipando un final abrupto. Sensualidad y violencia se hallan inextricablemente unidos en el abrazo de los dos amantes de *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959), donde la explosión nuclear precede a la eclosión del amor en un hotel anónimo. Durante el abrazo amoroso, el sudor perla la piel desnuda en un recuerdo macabro de las altas temperaturas que abrasaron otras pieles, otras historias. Cine bélico y cine pacifista son géneros reversibles. Los buenos narradores saben, y con ellos el espectador, que narrar consiste en dosificar los momentos de calma y los momentos álgidos, la plenitud y el vacío, a pesar de que, como dije al principio, el cine actual se empeña en desbordarse por los extremos.

NOTA

¹ Ver para más detalles en la crítica a "Piratas del mar Caribe 3" firmada por Gonzalo de Pedro, *Cahiers du Cinema* nº 2, p. 41.

E ESPACIO ATLÁNTICO

JUAN-MANUEL GARCÍA RAMOS

Por la mitología, la historia y la literatura y la cultura en general, Canarias pertenece a una comarca cultural no estrictamente española, sino atlántica.

En ese sentido, los canarios se han preguntado cómo podrían definirse mejor desde el punto de vista cultural. ¿Acaso con su mirada puesta en el interior, o viéndose proyectados en el exterior que han sido (nosotros y los otros) capaces de generar con sus sueños, con sus viajes, con su espíritu comercial o su capacidad innata de relacionarse con otros pueblos?

Según el ex rector de la Universidad de Azores, el profesor e investigador Antonio Machado Pires, los archipiélagos de Azores, de Madeira, de Cabo Verde y de Canarias son una mezcla incierta de vulnerabilidad y dependencia. Un espacio anímico donde la geografía puede tanto como la historia, nos dice Machado Pires citando a su paisano Vitorino Nemesio.

La geografía los aísla, pero les abre las puertas de infinitas conexiones y entendimientos. La geografía también los marca: volcanismo, oceanidad, permeabilización cultural, emigración y dependencia económica y política.

Si pensamos en las raíces lingüísticas líbico-bereberes de la lengua hablada por los aborígenes canarios, si pensamos en las conexiones de los antiguos pobladores de la Cueva Pintada de Gáldar, en Gran Canaria, con las culturas cicládicas y de la Grecia arcaica —comprobadas a través de las venus, los esquematismos geométricos y los vasos troncocónicos con asas cuadrangulares de los restos de cerámica descubiertos, a través de los dibujos en espigas y en zig-zag, en damero o en triángulo, de los sellos de arcilla o pintaderas hallados en ese yacimiento del norte de Gran Canaria—, si pensamos además en nuestra disposición desde el siglo XV para incorporarnos a la cultura europea —mediante periodos como la