

LA MIRADA INOCENTE



Detrás del aparente compromiso ético expuesto en el Dogma 95, impulsado por el cineasta danés Lars von Trier, y secundado entusiásticamente por los demás firmantes del manifiesto, asociando sus últimas producciones al nuevo ideario, se encuentra una de las certezas más crueles con la que los cineastas finiseculares se han enfrentado: la de que, irremediabilmente, cien años de cine han desgastado de tal forma al nuevo medio, han sido contadas las mismas historias de todos los modos posibles y se han sucedido todas las disgresiones, desviaciones e incluso revoluciones que podían esperarse, que cualquier nuevo manifiesto nace ya como una repetición de algo ya experimentado, o incluso peor, como un reclamo de la atención hacia una forma de hacer cine que se sabe condenada, un sello que unifique a un cierto grupo de cineastas como trampolín para su mejor acceso a los mercados europeos, como una mixtificación que no puede engañar a nadie.

Una idea romántica que puede resultarnos simpática a pesar de todo, como las diez películas de hierro que Gonzalo Suárez juró que iba a realizar en los setenta, todo un ideario personal que se rompió en mil pedazos al enfrentarse al batacazo económico de la taquilla de sus dos primeras incursiones en su personalísima manera de entender el cine. Gonzalo Suárez tuvo que doblegarse y hacer películas para el mercado hasta que ya en los noventa, después de un arduo camino errático, consiguió algunos éxitos de público y crítica.

MONOGRÁFICO
"DOGMA 95"

Un somero repaso al contenido del manifiesto, nos pone en contacto con formas de hacer cine que nos remiten a los movimientos renovadores de los años 50, 60 y 70 en Europa: el neorrealismo obligado por las circunstancias de la guerra, que necesariamente generaba un cine de calle, que tenía que inventariar una realidad surgida de la guerra, y los nuevos cines nacionales (el free cinema, la nouvelle vague, el nuevo cine español, el novo cinema brasileño...), proponiendo una nueva forma de entender el cine frente a un caduco clasicismo de sus coetáneos, una renovación tanto estilística como temática, que tuvo el valor de acrecentar el repertorio de lo decible, incluyendo los momentos débiles de la acción que el cine clásico desechaba, cierta categoría de personajes marginales y la forma de presentarlos, algunos temas considerados tabú o poco cinematográficos. Los nuevos realizadores, tras varios años de vapulear al cine oficializado en las páginas de varias revistas de crítica cinematográfica, conectaron de inmediato con una nueva generación de espectadores y convocaron una cierta sensación de unidad, a pesar de la disparidad de filmes y cineastas.

Pero Dogma 95 se inscribe en otras coordenadas, surge, como otros tantos movimientos, de la constatación del estado actual del cine: inmerso en la espectacularidad, perdido en una carrera tecnológica sin sentido, sometido a la cosmética, el cine ha entrado en coma: sus imágenes sólo son ilusión, las películas comida rápida destinada al olvido. Frente a este estado de cosas, el manifiesto Dogma 95 se configura como un decálogo, diez reglas que se constituyen como el voto de castidad, una forma de hacer cine austera, casi monacal, con indicaciones expresas de lo que debe hacerse y de lo que está terminantemente prohibido. Sólo respetando estas reglas podrá salvarse el cine de su estado cataléptico. Sólo infringiéndose esta penitencia, el cineasta logrará salvarse, de la misma forma que la protagonista de *Rompiendo las olas* creía que prostituyendo su cuerpo podía devolverle la vida a su marido en coma.

La primera regla es ya una declaración de principios propia del cine pobre: nada de construir decorados: si en un momento dado hay que construir algún accesorio, el director deberá marcharse y buscar otro escenario natural que contenga todo lo necesario para la acción. Sólo vale el sonido directo, o sea que nada de música enlatada: se oirá música únicamente si hay músicos tocando, o suena una música cuyo origen reconozcamos, en una radio

o en cualquier otro medio, siempre que esté dentro del decorado. Lo mismo vale para el sonido.

En cuanto a la forma de rodar, sólo se permite la cámara en mano, utilizar película de color en el formato de 35 mm. e iluminación natural. Prohibido el trípode, el dolly y por supuesto la grúa, prohibido usar filtros, efectos ópticos y formatos panorámicos, las luces especiales son inaceptables. Si no hay suficiente luz, habrá que marcharse a otro lugar.

Con relación a lo que se cuenta, deben ceñirse a acciones que ocurran aquí y ahora, ir a lo esencial y dejarse de acciones superficiales. Privilegiar el instante y no preocuparse demasiado del conjunto. Prohibidas las películas que puedan adscribirse a un género determinado.

Finalmente, y siguiendo una máxima de la manera de ser danesa que propugna el trabajo colectivo frente a la individualidad, la décima regla dice claramente que el nombre del director no debe acreditarse.

Dogma 95 expide un certificado. Si un director se adscribe al manifiesto, deberá jurar que se abstendrá de desarrollar sus gustos personales, negando su autoría como artista que crea una obra propia; en cambio, procurará captar el instante y extraer en todo momento la verdad de sus personajes en el trabajo con los actores y con el encuadre. Por ejemplo, Lars von Trier, cuando presenta *Los idiotas*, hace un acto de contrición, confesando sus pecadillos: ha tenido que utilizar un doble en una escena de sexo explícito o utilizar un foco de más. A pesar de ello, cree humildemente que su película se acoge al Dogma 95 y firma la demanda para que le expidan el Certificado.

Algo de ironía se cuela por las rendijas del Dogma, adivinamos su sentido del juego: obligaciones y deberes, propias de un movimiento fundamentalista, pero que pueden saltarse simplemente confesando las faltas. En *Los idiotas* hay una música que acompaña algunas escenas, que es la música del filme y no la de un radiocasete, y que von Trier ni siquiera declara en su relación de pecadillos. Su *vow the chastity* es también provocación, una novedosa forma de presentación que choca con lo políticamente correcto.

Lars von Trier, que ha realizado seguramente dos de las películas más barrocas de los últimos años (*El elemento del crimen* y *Europa*), se convierte a un nuevo naturalismo y exige y se exige una vuelta a la cámara en mano, al sonido directo y al cine sin estudios, decorados o maquillaje. Asustado qui-

zás por su descubrimiento en *Epidemic* de que el cine contamina, no sólo a quienes lo ven sino también a los que lo hacen, dejando en todos ellos el virus de la emoción, poseído quizás por el convencimiento religioso de la protagonista de *Rompiendo las olas*, von Trier emprende la búsqueda de un cine verdadero más allá de estética, deconstruyendo en vez de construir, sabedor de que la verdad aparecerá allí donde no se la busca directamente. En su apócrifo misticismo, su vocación de cineasta convertido le lleva a considerar su realidad circundante bajo el prisma de una nueva mirada, capaz de revelarla.

Ya Víctor Erice, en *El color del membrillo*, reflexionaba sobre la imposibilidad del arte para capturar la vida. El pintor Antonio López fracasaba en su intento de fijar un membrillo en el lienzo, capturar su esencia mientras la fruta maduraba mediante un complejo sistema de marcas capaz de reconstruir fidedignamente su apariencia. Ambos procesos, el simple ciclo vital del membrillo y el más estético de su plasmación pictórica, coincidían en el tiempo, pero la vida no se pliega a las exigencias técnicas de ningún artista: la rama, bajo el peso de la fruta, se inclinaba más allá del encuadre que trataba de aprisionarla; fatalmente, el membrillo, como un mal actor, acababa por desprenderse de la posición asignada y regresaba a la tierra para culminar su propio ciclo.

Erice, en sus reflexiones, vuelve los ojos hacia el origen del cine, cuando Lumière se entregaba a registrar la llegada del tren o la salida de los empleados de la fábrica. Una tarea inmediatamente contradicha por Méliès al descubrir la capacidad de sugestión del nuevo medio para engañar al ojo con inocentes trucos ópticos importados del teatro de variedades.

Han tenido que pasar muchos años para entender que este pequeño fragmento de la realidad, al pasar por el objetivo de la cámara, se convierte en una secuencia cinematográfica, que mantiene con la realidad un cierto parecido, pero que pertenece al ámbito de la estética. Sobre el ojo de la cámara se superpone el ojo del cameraman y sobre el ojo del cineasta se superpone el ojo del espectador. Sobre ambos revolotean miles de encuadres, toda la historia de la pintura, de la fotografía y finalmente del cine. Cuando Lumière rodó su segunda película tenía en la mente el resultado de su primera filmación, el estupor que provocó en aquellos espectadores totalmente vírgenes, una impresión que no había previsto en absoluto. Probablemente Lumière se sintió tentado de repetir la experien-

cia, obtener los mismos resultados. El cine acababa de perder su inocencia.

Pero la historia del cine es también la de una búsqueda de esta inocencia perdida. Sabedor que la verdad no está simplemente delante del objetivo, el cineasta comprometido ha intentado siempre capturarla mediante engaños, utilizando espejos para poder esconderse detrás de todo un arsenal de recursos estilísticos que el cine ha ido adquiriendo película a película, hasta conformar un lenguaje capaz de alcanzar la esencia de esta realidad tan esquiva.

Robert Flaherty en *Hombres de Arán* o Roberto Rosellini en *Strómboli*, por citar solamente a dos exponentes de esta categoría de hombres de cine comprometidos con su entorno, fueron capaces de construir dos bellísimas historias, que funcionan como portales a través de los cuales se nos ha dado la posibilidad de emocionarnos ante la lucha del hombre con la Naturaleza. El acercamiento con la cámara de estos cineastas a una realidad ajena a ellos, su mirada limpia de prejuicios, dejándose llevar por el sentir de aquello que contemplaban, como el pincel en la pintura japonesa, les llevó intuitivamente al descubrimiento de una forma de hacer cine que todavía asombra al espectador actual, como una suerte de revelación.

Pero cuando los cineastas actuales se lamentan por la pérdida inocencia, vislumbran en sus sueños imágenes de cámaras de cine que, insufladas de vida propia, toman la realidad por su cuenta, independientemente del ojo del cineasta: En *El sol del membrillo*, la cámara recoge mágicamente el momento de la caída de la fruta. Wim Wenders, en *Lisboa*, se imagina que varias cámaras de vídeo escondidas en los buzones, funcionando las 24 horas del día, pueden llegar a capturar la vida misma, sin que ésta se dé cuenta; e incluso el cineasta de la ficción (una ficción que procuraba no serlo) llevaba una cámara colgada a la espalda, con el propósito de que la intención del operador no pudiese inmiscuirse en el encuadramiento necesariamente limitador de lo real. En cambio, en *Arrebato*, Ivan Zulueta nos proponía una visión más perversa de la cámara de cine, que vampirizaba al cineasta cuando dormía, absorbiendo sus pensamientos. Wenders vampiriza también él a los admirados directores que, ellos sí, tenían una visión personal, una mirada genuina, que caracterizaba su cine. En *Tokyo-Gâ*, emprende un viaje a Tokio para reencontrar el rastro de Yasujiro Ozu, el director japonés de la contemplación, un maestro. En *Más allá de las nubes* exhuma al director objeto de su



admiración, Michelangelo Antonioni, y le produce una película de episodios quince años después de haber rodado su última película. Wenders se encarga de rodar unas escenas que cosen las historias contadas por Antonioni, a partir de las reflexiones de (otro) director que busca personajes y escenarios para una película. Otra reflexión sobre la resistencia de la realidad a ser revelada, la opacidad de lo real, escondida detrás de la apariencia de las cosas, como esta niebla que atraviesa el coche del protagonista, al internarse en las callejuelas de una ciudad en su búsqueda itinerante.

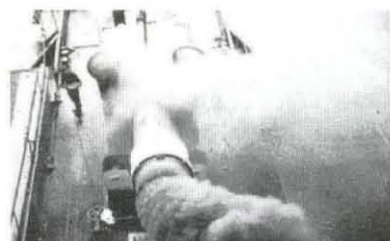
La espesa niebla que también pone en escena otro explorador de lo decible, el griego Theo Angelopoulos en *La mirada de Ulises*, la niebla que oculta a los sitiados en Sarajevo y les permite unos momentos de respiro, una orquesta improvisada o la representación de Romeo y Julieta entre jirones de bruma, pero que también permite la eclosión del horror más puro, el que sólo podemos adivinar por el chirrido de los neumáticos, las voces asustadas

de niños y el claveteo de unas botas, los gritos, la percusión de las armas, los cuerpos cayendo, hundiéndose en las aguas gélidas. También en *La mirada de Ulises* nos encontramos con un director de cine que busca las latas de la primera película de la historia del cine griego, una película de los hermanos Manakis que nunca llegó a revelarse y que permanece encerrada en unas latas depositadas en alguna filmoteca. Cuando se halle esta película, cuando el líquido revelador actúe sobre los productos químicos de la superficie del filme, entonces, y sólo entonces, emergiendo de la espesa niebla, quizás esta mirada inocente sobre la realidad de una quimérica Grecia perdida en el recuerdo pueda permitir la comprensión de tantos años de barbarie, desentrañando el origen de la cruenta guerra de los Balcanes. En el origen del cine estaría el origen de la Historia, porque el cine ha proporcionado una nueva mirada y se ha constituido en espejo en el que la propia Historia se mira.

Una vez expedido el certificado de defunción de

esta mirada en el corazón del imperio, habrá que buscar una nueva mirada en la periferia. Procedente de las profundas llanuras de Irán, las películas de Abbas Kiarostami (*El sabor de las cerezas*, *El viento nos llevará*) inundan los festivales con el regocijo de la Verdad reencontrada. Los largos planos de este realizador tan alejado de las convenciones del cine occidental dejan al espectador anonadado. ¿Qué se le está pidiendo? ¿Qué hay que ver en estos paisajes donde los personajes no tienen un objetivo determinado, una finalidad narrativa, una historia que los explique? La cámara simplemente está allí, testigo inmisericorde. El espectador lo único que puede hacer es mirar. El espectador, como un invidente tras una operación de ojos, debe reaprender a mirar, dejar que la mirada se pasee plácenteramente por la pantalla con total libertad. Después, muy despacito, irá aprehendiendo cada uno de los elementos visuales allí colocados, sin que el descodificador automático implantado por miles de horas de basura audiovisual en nuestro cerebro pueda reducir toda la película a un puñado de tópicos cinéfilos. Kiarostami se encarga de despistar a nuestro sistema de descodificación, impidiendo que los planos vayan seguidos de los correspondientes contraplanos (los personajes miran fuera de cuadro y nunca sabremos qué miran), procurando que los personajes no tengan una historia más allá de lo que cuentan las imágenes, sin pasado y abocados a la nada más allá de la proyección, evitando incluso una localización definida que pueda distraernos de lo esencial: mirar. Desahuciados así de cualquier indicador, sin ningún referente donde poder agarrarnos, Kiarostami el funambulista nos invita a una difícil travesía sin red. Y así, en el acto mismo de mirar, comprendemos.

Y sin embargo, en el centro mismo del mundo, Jim Jarmusch el desarraigado (*Extraños en el paraíso*, *Fuera de la ley*) nos invita a una operación de signo contrario. Sus últimas películas están tan sobrecargadas de referentes culturales, que sus imágenes dejan de representar un fragmento de realidad para convertirse en signos, en pura abstracción. En *Ghost dog, el camino del samurai*, se despliega un intrincado sistema de referentes que nos llevan continuamente fuera de la propia película: desde la transposición en imágenes del ideario del grupo de rapp cuya música puntea y estructura el desarrollo del filme hasta una nueva interpretación del mito de los samurais, que pasa por Akira Kurosawa y por la versión francesa de Jean Pierre Melville (*Le samurai* o *El silencio de un hombre*) con



el rostro de Alain Delon y que es adoptada por los gangsters negros de Harlem vía rapp con lo que se cierra el círculo, más las referencias bibliográficas en forma de libros que los personajes se van prestando unos a otros o de textos que rompen la continuidad del propio texto cinematográfico, como ya hiciera Jean Luc Godard en la versión más rompedora de la nouvelle vague. El camino de Jarmusch está tan plagado de obstáculos como desnudo lo es el de Kiarostami, pero ambos reclaman del espectador una atención especial, un esfuerzo que los obligue a mirar.

Este despojamiento de lo superfluo que anima a ambos cineastas, este ascetismo de las imágenes que fueron el sello de otros cineastas como el recientemente fallecido realizador francés Robert Bresson o el danés Carl Theodor Dreyer (a recordar sendas versiones de *Juana de Arco*, en las antípodas del ampuloso Luc Besson) constituye precisamente la esencia misma del Dogma 95.

Sin necesidad de un manifiesto, ya *Los idiotas* se configura como una declaración de intenciones. Lars von Trier pone en cuestión una pequeña fábula moral, inventándose un grupo de desalmados que harían las delicias de Buñuel, que se hacen pasar por idiotas para reírse de la cretinez de la clase media danesa. Imaginémosnos la escena: un pobre idiota al que han llevado a un restaurante para celebrar su cumpleaños: al pobrecito se le cae la baba, pero se le está permitido, por su minusvalía, dejarse llevar por sus fantasías, como increpar a los demás comensales o sentarse en el regazo de una chica guapa para que lo mime, actitudes claramente opuestas a lo que es correcto hacer en un sitio público. El propio espectador, educado en estas mismas convenciones sociales, se sentirá profundamente incómodo, aliviado finalmente al enterarse de que se trata de un engaño. A partir de ahí, se desarrolla todo un catálogo de las limitaciones que nuestro sistema de vida nos impone. Los idiotas re ríen, y nosotros con ellos, de nosotros mismos.

Pero los idiotas son también un grupo de actores, liderados por von Trier, que simulan que son unas personas que simulan ser idiotas. Y ocurre que los idiotas de la ficción, llevando cada vez más lejos el engaño, acabarán encarándose con los idiotas de verdad, lo que hace realmente von Trier al contratar a verdaderas personas con minusvalía psíquica, representándose a sí mismos, para que se encarguen de desenmascarar el simulacro. La ficción, es decir, el mismo cine, al tratar de suplantar la realidad mediante una simulación, es así

puesta en cuestión, afirmando la imposibilidad del arte para sustituir la vida. ¿Cómo entonces los firmantes del Dogma 95 pretenden resolver esta contradicción, que ha perseguido a tantos cineastas durante décadas? Si seguimos la reflexión en voz alta de Lars von Trier, superpuesta a la simple anécdota que nos cuenta *Los idiotas*, nos encontramos con que sólo una persona, ajena en un principio a la comuna, va a ser capaz de llevar hasta sus últimas consecuencias la asunción del idiota que "todos llevamos dentro", como dice uno de los personajes del filme. Todos los demás fracasarán en su intento de ser verdaderos.

Recordemos el manifiesto. Los diez mandamientos se resumen en uno: amar la verdad por encima de todo, extraer lo más verdadero del trabajo con los actores y encuadrar estrictamente aquello que tenga más sentido para nosotros, como hacía Luis Buñuel en Méjico, al desplazar el objetivo de la cámara 180 grados para que, en vez de tomar un paisaje maravilloso, se limitase a ser testigo de algo verdaderamente importante que ocurría detrás de nosotros y que, seguramente, se nos iba a escapar (*Los olvidados*). Pero sin decirlo, Lars von Trier también está hablando de la emoción, la indescriptible emoción de estar contemplando un plano hermoso porque es verdadero, como el rostro de Ingrid Bergman al final de *Strómboli*, encarándose también ella a la serena belleza del mundo recién descubierto, después de una noche aterradora en la misma boca del volcán. Un plano hermoso sería entonces un fragmento de la belleza del mundo, arrancado por el cineasta en un instante fulgurante de fe.

En *Rompiendo las olas*, más de tres horas de cámara en mano persiguiendo los momentos de verdad en la actriz protagonista consiguen, a pesar del artificio, algunos instantes de indescriptible emoción, en una historia disparatada. En *Los idiotas*, el artificio reconvertido en reflexión, la comedia se descubre drama. La única mujer ajena al colectivo, que se une a ellos y los acompaña como espectadora, acaba asumiendo su contradicción y actúa frente a su propia familia, de la que ha estado huyendo, manifestando ante ellos su yo más profundo y verdadero, proyectando sobre ellos como en un espejo la indigna cretinez de la sociedad que trata de someterla. ¿No es esto igualmente lo que ha pretendido hacer Lars von Trier con nosotros, espectadores también, frente a la asoladora idiotiez del cine que padecemos?