



RROMPIENDO MOLDES

JOSEP VILAGELIU

LOCALES FRONTERIZOS

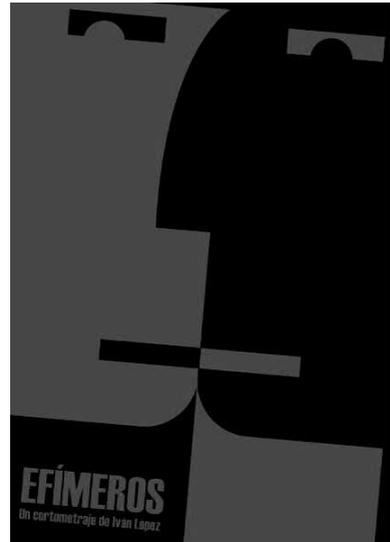
En el TEA, Amaury Santana, cineasta canario, nos ofrece un documental coproducido entre Portugal y la Junta de Extremadura. Los personajes principales son dos camioneros y sus familias. Por imperativos de la producción uno es portugués y el otro de Badajoz, pero podrían haber nacido en cualquier parte del mundo. Extremadura y Portugal, no obstante, comparten frontera, y sin embargo hay una extraña permeabilidad que permite un flujo de intercambios de todo tipo. Aunque Amaury se empeña en hacerle hablar en portugués, Nobre, el camionero que lleva un cargamento de naranjas a Holanda, le responde en un idioma inventado. José, en cambio, va en busca de unos tractores a Alemania, y por el camino no deja de hablar en castellano con los agentes de aduanas en la frontera con Francia o con los empleados de la factoría alemana donde debe cargar los tractores. Sin embargo, cada uno en su idioma, todos se entienden. Conocen sus rutinas, y la cámara de Amaury las recoge a una prudente distancia. Un pequeño equipo de tres personas acompaña a los camioneros en sendos viajes transnacionales. José, el más joven, habla hasta por los codos. Amaury deseaba captar su soledad, su silencio, y en cambio se tropieza con una voz inagotable que él en el montaje superpone a la monotonía de un paisaje que fluye incesante, a la intermitencia de las líneas pintadas en la calzada y que la cámara captura de modo obsesivo.

Como en una *road movie*, se suceden los días y las noches, paisajes nevados o brumosos se alternan con campiñas soleadas, punteados por el zumbido incesante de los coches que atraviesan el campo visual dejando tan sólo su estela. Pero es Nobre, el camionero experimentado, y su esposa, sola en la casa, quienes van apoderándose del relato. En un momento dado, Amaury está en la casa filmando a la mujer mientras se comunica con su marido en la distancia que impone su trabajo. Cuando cuelga el teléfono, ella se gira y Amaury no deja de filmar, al acecho de que algo importante,

a todas luces imprevisto, pueda suceder. Quizás haya intuido la emoción que embarga a la mujer que, sin embargo, parece fría en su cotidiano comunicarse para confirmar que todo va bien. Y no obstante, tras una pequeña vacilación, la mujer se derrumba: No se le puede preocupar, dice a cámara, siempre hay que decir que todo sigue bien, aunque no sea verdad.

Amaury ha estudiado cine en la Escuela Superior de Teatro y Cine de Lisboa, y seguramente allí le han dicho que todo se reduce a un tira y afloja con lo real, como si el cineasta pretendiera atrapar un pez con su sedal. El pez, fuera del agua, boquea y se ahoga. Sólo te queda el recuerdo del pez, entrevisto a través de los reflejos de la luz y del agua en movimiento. O, como me dice Amaury, “pretendí al principio, llevado por la impaciencia, arrebatar la vida metiendo mis manos en el agua, pero lo único que conseguí fue agitar su superficie”. Mirar directamente lo real puede dejarte ciego o convertirte en estatua de sal. Para vencer a la Gorgona no hay que mirarla directamente a los ojos, sino observarla a través de una superficie que la refleje. Amaury lo consiguió cuando dejó de preguntar y esperó pacientemente a que surgiera una verdad inadvertida, más allá de las directrices del guión.

Hace un año presentó un cortometraje en el Foro Canario del Festival Internacional de Cine de Las Palmas. Lo había rodado antes de empezar el montaje del documental, cuya producción le ha llevado casi cuatro años. En este corto ya no hay personajes. Se limita a fotografiar escenas nocturnas, la manera cómo unas luces modifican la visión de un entorno conocido, reduciéndolo a un conjunto más o menos organizado de líneas y sombras. Tampoco hay narración, sino una simple sucesión de fotografías estáticas. ¿Es esto todavía cine? O quizás es que Amaury ha



tenido que recular hasta los orígenes del cine para buscarle un sentido, cuando no era más que una manera de mostrar una realidad sin manipular. O más lejos aún, cuando en los orígenes del mundo se hizo la luz y las sombras adquirieron su estatus estético. Amaury filma estos espacios a la espera de que suceda algo, un acontecimiento súbito que perturbe el equilibrio del plano, que lo desestabilice, algo que no llega a suceder.

En el documental, la cámara en mano de Amaury, al acecho como un cazador furtivo, se inmoviliza sobre un fragmento del decorado, dejando que los personajes entren o salgan a su antojo en el espacio restringido del encuadre. A veces, incluso, el plano es un espacio vacío, como cuando filma el paisaje desde la ventanilla del camión, elidiendo la presencia del conductor. Amaury desubica sus voces, como si la narración que ellos van componiendo de sí mismos, mientras vamos viendo este paisaje en movimiento, perteneciera a otras personas. Amaury filma sus rostros cuando no hablan y nos deja escuchar lo que dicen cuando no les filma. Esta forma de rodar se impone a otros momentos, los menos, en que la cámara sigue al personaje, como si no pudiese despegarse de él. A la salida de una misa, la cámara, que ha estado escrutando rostros desplazándose por las filas de los bancos de la iglesia, de improviso se aleja y la mujer del camionero se queda sola en medio del pasillo, sin saber qué hacer, mientras los demás se marchan, justo en el centro del encuadre.

El cortometraje, que se erige en tierra de nadie, se llama de forma escueta *Luces*. El documental es observacional. Lo titula *Vidas sobre ruedas*, pero de lo que habla es de la distancia emocional. Los títulos son un mal necesario.

También en el TEA, que se ha convertido en un punto de referencia para los cineastas canarios, Benjamín Santana y Bernardo Rodríguez, ambos realizadores de televisión, presentan su último trabajo, que también han colgado en la red. Va sobre otro tipo de soledades, aunque su título, *En mi soledad*, no es demasiado explícito, y lo presentan como documental, aunque yo, al verlo, entiendo que se trata de otro trabajo fronterizo, pues se plantea de cara al espectador como un documental ambiguo, que oculta más que muestra, y va manteniendo un suspense más propio de las ficciones.

Una mujer, en la que reconocemos a la actriz Rita Rodríguez, camina por la cuneta de una carretera con muchas curvas que bordea un profundo barranco, mientras va ascendiendo a las cumbres cercanas. No sabemos nada de ella, sólo entrevemos que la guía un propósito, pues su caminar es firme, directo a un objetivo sin determinar. Esta línea principal es interrumpida por las declaraciones a cámara de otras mujeres cuyas edades son parecidas a la de la actriz, y que muestran sin tapujos las íntimas heridas emocionales de circunstancias no especificadas. Rita, que ha obtenido un premio en la última edición de Canarias Rueda por este trabajo, llega finalmente a su destino y la cámara nos muestra un rincón en la carretera donde una pequeña cruz indica la muerte de alguien y las mujeres depositan sus flores.

Esta mezcla, que reúne en un mismo artefacto visual a actores y a personas de a pie, la encontramos también en otro documental fronterizo que se pretende comprometido con la realidad. Es el último trabajo de Iván López, *Efimeros*, que también hemos podido ver en el TEA. *Dueños de una esperanza* ganó en 2007 el concurso de cortometrajes de CajaCanarias, y su largo documental sobre los cayucos, *Clandestinos: Fronteras en el mar*, fue seleccionado en el Festival Internacional de Documentales Santiago Álvarez, en Santiago de Cuba. Son documentales más convencionales, que confían más en la fuerza de sus temas que en la forma de abordarlos. Ahora, con *Efimeros*, se atreve a conmovernos a través del artificio. La sinopsis nos informa que *Efimeros* es un cortometraje que narra la breve historia de amor entre un obrero republicano y la joven esposa de un comerciante falangista, con el telón de fondo de los fusilamientos cometidos en Tenerife durante la guerra civil.

El corto se plantea, desde su origen, como una narración que, en todo caso, documenta un momento especialmente cruento de nuestra historia más reciente. Para ello recurre a la puesta en escena, con actores que representan esta historia de amor, y la confronta con las declaraciones a cámara de personas que fueron testigos o conocieron de primera mano otras historias que se desarrollaron en este contexto. La gestualidad de los actores, los chillones colores de una bandera republicana que tras el golpe militar acaba convirtiéndose en un trapo de cocina, el estremecimiento de la cámara al intentar capturar las íntimas emociones de los amantes que saben que no volverán a verse, se contraponen al estatismo de los personajes entrevistados, que tratan de refrendar con sus palabras la verdad de lo que se cuenta en imágenes, a pesar de que sabemos que los acontecimientos que la imagen nos muestra son claramente ficticios.

Sin embargo, Iván López introduce un falso narrador. En el film se mezclan los testimonios verdaderos con los falsos, una estrategia narrativa que explora el imaginario colectivo de la guerra asociado a la memoria histórica. La historia de amor entronca con el imaginario colectivo, y el falso narrador proporciona la suficiente pátina de verosimilitud. Los testimonios verdaderos la sitúan en el contexto de la brutal represión que siguió al golpe de estado.

Hay una dualidad hombre-mujer en las tres instancias narrativas, dos voces que se alternan para re-equilibrar un relato que ha sido en gran medida masculino, y que el miedo ha mantenido hasta ahora silenciado. El testimonio de un hombre encerrado por unos meses en la prisión de Fyffess, unos almacenes de empaquetado de plátanos utilizados como campo de concentración, se alterna con el testimonio de la hija de una mujer que fue condenada por sedición. Por otro lado, este relato se mezcla con el de los dos narradores de la historia de amor, también un hombre y una mujer, y que corresponden al propio protagonista de la historia y a una amiga de su amada. La puesta en escena también refuerza esta dualidad, en la textura y cromatismo de los



escenarios, donde los colores calientes o fríos subrayan los distintos estratos sociales de la pareja protagonista, el mundo pequeño burgués de ella y el espacio proletario donde vive él, y que se manifiesta en la secuencia inicial, donde unos planos de la mujer lavándose adquieren una potente carga erótica que desencadena el deseo de encontrarse y escapar juntos.

Esta arriesgada estrategia narrativa, más propia del *fake* o falso documental, distancia al espectador de lo narrado, alejándolo de la anécdota para convertir el relato en sintomático, en un suceso que podía haber sido verdad y que sintetiza a la perfección la situación de muchas personas, atrapadas en una situación de violencia, que fueron denunciadas por amigos y conocidos, sometidos o no a tortura, como resultado de posturas radicales e intransigentes y del miedo que el nuevo régimen político entronizó en las zonas rurales de Canarias durante aquellos primeros años.

LEJANOS FRONTERIZOS

Tras un prólogo donde vemos cómo unos monjes rapan a un niño, ante la mirada emocionada de varios personajes, *Nanayomachi*, la última película de Naomi Kawase, se me presenta como un film desconcertante. Naomi Kawase estuvo en el Festival de Cine Internacional de Las Palmas de Gran Canaria hace un par de años, donde habían programado toda su obra, desde los primeros ensayos con una cámara de 8mm.,

hasta la premiada *El bosque del luto*, que le ha dado fama internacional. Recuerdo haberme cruzado con ella un par de veces, en el camino entre los multicines y el Gabinete Literario, sede del festival. El propio festival editó un libro que analiza su obra, y que su editor, José Manuel López, tituló con acierto *El cine en el umbral*. Un cine, pues, en los límites, que transita sin fisuras del documento y la autobiografía a un universo ficcional poblado de personajes enfrentados a la ausencia. En medio, Naomi Kawase practica el cine ensayo a modo de cuaderno de apuntes, o en forma de un intercambio de correspondencia filmada con su colega Hirokazu Kore-eda.

Hay, desde luego, un protagonista en *Nanayo*, una mujer joven que la cámara sigue en su deambular por una gran ciudad. Una cámara que se hace presente en su moverse inestable, como la cámara de un reportero que filma sucesos sobre los que apenas tiene control, una cámara que rueda en presente, que sigue a la chica a una cierta distancia, sin que yo llegue a saber qué hace, por qué está allí, qué busca. La veo acercarse a un hombre agazapado detrás de una ventanilla, les veo hablar y no entenderse, como si ella intentara comunicarse en un idioma del que poco sabe. Los caracteres inscritos en un cartel me indican que el film transcurre en Tailandia, y deduzco que ella, la joven japonesa, acaba de llegar a este país por primera vez. Para un espectador occidental, son pocos los rasgos identificativos. Sin embargo, la imagen de un tren que atraviesa la estrecha calle ocupada por un mercadillo es lo suficiente potente para recordarme que una escena rodada en el mismo lugar estuvo rondando por la red, en forma de un vídeo colgado en Youtube, y que alguien me envió. En efecto, la joven protagonista curiosa entre el abigarramiento de puestos de ropa, y alguien por señas le avisa del peligro. Los puestos se repliegan para dejar espacio a la locomotora, y la cámara se mantiene al acecho del extraño, aunque cotidiano acontecimiento, mientras una de las vendedoras mira hacia la cámara.

Es la primera vez que Naomi Kawase traspasa sus fronteras para rodar fuera de su entorno. Debido al éxito de su último film y al reconocimiento de su obra fuera de su país, se ha rodeado de un equipo internacional. En los últimos años, algunos de los directores orientales más interesantes han rodado fuera de sus países. El taiwanés Hou Hsiau-hsien, invitado por el Museo de Orsay para rodar una película en su veinte aniversario, se había desplazado hasta París para rodar *El vuelo del globo rojo*, buscando en la estela de *El Globo rojo* de Albert Lamorisse, un pequeño film rodado en 1956 sobre la infancia y la imaginación, los ecos de una leyenda china. Tsai Ming-liang también vuela a Francia en busca de las raíces de la *nouvelle vague*, pero sólo halla rescoldos en la rigidez del rostro de Jean Pierre Léaud, el actor fetiche de Truffaut, rodado en un cementerio parisino. Wong Kar-wai rueda una particular *road movie* en Estados Unidos, buscando en las luces de neón y las cristalerías de los bares de carretera el equivalente iconográfico de su colorista estética made in China. Son, en todos los casos, transvases culturales, como si los cineastas fueran extrañamente



conscientes de que las corrientes migratorias han cambiado el mapa emocional. Intuyen que deben salir al mundo. Su instinto de cineastas les lleva a la búsqueda de aquello que han encontrado en falta en sus universos conocidos.

Naomi Kawase, sin embargo, no se marcha tan lejos. Y lo que al final captura con su cámara, a falta de respuestas, no es más que el vacío, dejándome con una sensación de extrañeza, de algo inconcluso. Sé que algo ha ocurrido entre dos fogonazos, pero no sé muy bien qué es. Una historia sin principio ni final, instantes de la vida de varios personajes en fuga. De su protagonista, un trasunto de ella misma, nada sabremos de los motivos que la han conducido hasta aquí. La mención de su país le causa desazón. Es un personaje que me recuerda a la protagonista de *El rayo verde* romeriano, una mujer que llora sin una razón aparente, como si la tristeza se hubiera adueñado de su alma. Encuentra en los alrededores de un templo budista a un viajero francés que se busca a sí mismo, y que se ha instalado en una casa de masajes regentado por una mujer. Conviven con ella su hijo de corta edad, fruto de una relación anterior, y un taxista que ha sufrido violencia en algún momento de su vida, en un confuso conflicto bélico. Todos parecen vivir con sus recuerdos, la mujer buscando un nuevo padre para su hijo, el taxista intentando acercarse de nuevo a su hija, a la que ha rechazado por ser prostituta. Son personajes heridos, y Kawase los filma en su cotidiana intimidad, en su intento de comunicarse más allá de los diversos idio-

mas que les separan, en su deambular por las calles de una población cercana como si fueran una familia.

La mayoría de los films de Naomi Kawase nos hablan de la ausencia. En *Shara* (2003), quizás su película más extraña y bella, desaparece uno de los gemelos de una familia, mientras corretean por las calles bajo un calor sofocante. En *Susaku* (1997), es el padre de una familia rural japonesa quien desaparece sin dejar rastro, al internarse en un túnel inconcluso que iba a facilitar el acceso al pueblo y devolverle el bienestar. Naomi rehace en clave melodramática su propia historia, el divorcio de sus padres siendo niña que la llevó a la pérdida de contacto con la figura paterna. Una historia que ya contó en *Embracing* (1992) de forma directa, filmándose a sí misma en el momento de llamar a su padre tras años de no saber nada el uno del otro.

Es un cine muy físico. Lo advertimos en los cuerpos y en los rostros de los actores, en la minuciosa descripción de los objetos y de los espacios, en los gemidos de placer durante las sesiones de masaje, en las risas, las lágrimas y los gritos de rabia y frustración y en los cánticos durante las fiestas comunales. Y sin embargo, tras cada presencia se agazapa un vacío. Hay un pasado que desconocemos, la ausencia de un padre que sobrevuela la narración y que nunca se nombra, y esos otros espacios que los personajes dejaron atrás y que nunca veremos. De alguna manera, la casa de masajes está desconectada del mundo, a pesar de que siempre hay personas cerca de donde viven, en la carretera o entre los árboles, gente que no llegaremos a conocer. Incluso el templo budista nos es siempre vedado, más allá de la arboleda que rodea la casa y la aísla, como un microcosmos cerrado.

Si Hou Hsiau-hsien lograba mostrar su globo, entrevisto al otro lado de ventanas y cristaleras, siempre huidizo, como una sencilla metáfora de lo inasible de nuestros sueños, y Wong Kar-wai colocaba a sus personajes precisamente detrás de los cristales de las cafeterías y los filmaba a través de los letreros pintados, a sabiendas de que es imposible alcanzar la pureza de un cine que ya fue y que ellos persiguen, Naomi Kawase, a pesar de que filma a sus personajes de frente, sólo consigue capturar el misterio de un instante revelador. Es casi al final del film cuando las emociones estallan. Mientras, la cámara ha estado atenta a las más íntimas variaciones en la expresión de los rostros, documentando el fulgor de la piel durante el ritual del masaje, capturando el estremecimiento de las ramas de los árboles bajo la brisa, o la turbiedad del aire durante la lluvia. Una cámara que documenta el contacto de la piel sobre otra piel, que filma el agua de la lluvia y el barro de los arrozales. La materia es omnipresente en el cine de Naomi Kawase y, sin embargo, la cámara captura otras cosas, otras presencias. Al final, tras el estallido final, después de las lágrimas, sólo queda la inmersión en la colectividad, la desaparición del yo en el ritual de la fiesta, el baile y los cánticos que poco a poco van alejándose, mientras la cámara recorre el río, remontando la corriente, en una inmersión en la naturaleza donde ya el hombre no tiene cabida.

Nanayo se extiende desde este documental inicial sobre una joven japonesa que ha viajado a Tailandia hasta el largo plano secuencia que cierra el film remontando el río, entre la capacidad terapéutica del masaje sobre los cuerpos y los rituales religiosos que cada mañana los budistas ejecutan al otro lado de la muralla arbórea, de la vorágine de la ciudad a la armonía del mundo natural, de la angustiosa experiencia de la individualidad a la problemática fusión en la colectividad.

EN EL BOSQUE

Leo en la revista *Cahiers de Cinema* correspondiente a junio una entrevista al director japonés Nobuhiro Suwa, que ha presentado en Cannes su último film, rodado en estrecha colaboración con el actor Hippolyte Girardot, tanto en la fase de escritura del guión como durante la realización del film. Suwa ya había rodado en París su anterior film, *Un couple parfait*, y ya entonces confesaba que no entender el idioma no suponía un obstáculo para rodar en francés o en cualquier otro idioma. Cineasta de la gestualidad y de las emociones, antes que de la palabra, observar a los actores hablando un idioma desconocido le permite descubrir la verdad del sustrato emocional de cada escena. Algo parecido comentaba Hou Hsiau-hsien en el rodaje de *El vuelo del globo rojo* al dirigir a Juliette Binoche. Una dificultad añadida cuando se trata de que los actores improvisen y el cineasta pretenda respetar la unidad temporal y espacial en largos planos secuencia. Es curioso que los orientales deseen rodar en francés cuando casi todos los europeos se ven en la necesidad de hacerlo en inglés para una mejor distribución internacional. Aunque también está ocurriendo lo contrario. En un cine cada vez más transnacional, que cuenta historias multiétnicas en zonas muy alejadas del planeta, la dificultad de la comunicación se hace patente en la coexistencia de lenguas distintas. Es lo que ocurría en el último film de Naomi Kawase, en las secuencias donde cada uno de los personajes contaba su historia en su propio idioma, en francés, japonés y tailandés, y sin embargo se entendían porque las emociones que les embargaban eran las mismas.

Pero no he visto todavía *Yuki & Nina*, un film que explora de nuevo el proceso de separación de una pareja, tal como lo ha venido haciendo en sus películas anteriores. La novedad está en que la pareja es mixta, él es francés y ella japonesa. En esta ocasión, el microcosmos se amplía, abarcando a las hijas de cada uno de ellos. Es la amenaza de la separación de las dos niñas la que constituye el eje del film, tal como se subraya en la sinopsis. Una deberá irse al Japón con su madre japonesa y la otra tendrá que quedarse en París con su padre francés. Pero lo que me interesa de su argumento es la utilización metafórica del bosque en la parte final del film, cuando una de las niñas lo atraviesa en Francia y los dos mundos acaban uniéndose en un giro fantástico que no casa con el estilo realista de Suwa.

A Suwa lo descubrí en *Un couple parfait*. Y muy poco después me hice con un pack que sacó Intermedio, con casi toda su filmografía. Una obra escasa todavía,

pero imprescindible en el panorama actual del cine. Un cine que bebe sus fuentes en la modernidad europea. Una filiación que no esconde, pues la única película que no se ha editado todavía en España es *H History* (2001) un remake imposible de *Hiroshima mon amour* (1959), la película de Resnais que debía ser un documental sobre el aniversario de la bomba y acabó convirtiéndose en una fecunda hibridación de diversos materiales, tanto ficcionales como documentales. Es esa mirada documental sobre la pareja, que cineastas de la modernidad como Antonioni, Rossellini y el propio Resnais hicieron suya, la que subyace también en Nobuhiro Suwa. Como Hou Hsiao-hsien, como Tsai Ming-liang, también Suwa viaja a Europa al encuentro de aquellos lugares que dieron lugar a uno de los más interesantes estremecimientos cinematográficos.

Tal como hace Naomi Kawase con sus personajes, Suwa utiliza la cámara para observar las dificultades de comunicación de parejas en crisis, casi siempre encerradas entre cuatro paredes, filmando los cuerpos como un documentalista a la espera del momento revelador, a partir de guiones que son sólo bocetos. Cineasta impresionista, atento a la superficie del lienzo, a la espera de que tras las rápidas pinceladas de sus tomas emerja un instante de verdad. Suwa filma en presente, cincelando a sus personajes, improvisando sobre el escenario. La mirada de la cámara parece autónoma respecto a los actores que filma, manteniéndolos dentro del encuadre, o dejando que entren y salgan a su antojo, como si no supiera muy bien qué va a pasar a continuación. En otras ocasiones, la cámara encuadra un espacio vacío, permitiendo a los personajes un rato de intimidad. Atento a las superficies, Suwa rasga el lienzo mediante veladuras y fotogramas en negro, alejándonos de manera drástica de lo narrado.

Naomi Kawase le dedicó todo un film al bosque, en su premiada *El bosque del luto*, documentando el postrer viaje de retirada de un hombre mayor, que decide ir a despedirse de su mujer, muerta treinta años atrás, antes de que acontezca su propia desaparición. El bosque ha sido siempre un espacio muy querido por los cineastas, profusamente filmado en todo tipo de películas. Pertenece más bien al mundo de los sueños, como el propio cine. El bosque como umbral, entre la vida y la muerte, entre la vigilia y el sueño, donde todo es posible. Suwa, cineasta de interiores, reconoce que durante el rodaje una tormenta destruyó las localizaciones previas al rodaje y tuvieron que improvisar, se perdieron en el bosque y la cámara registró todo este proceso de pérdida. El cine actual es el reflejo de la situación de estos cineastas en tránsito entre oriente y occidente, en un estado de pérdida y de la falta de certidumbres sobre qué es el cine, cuál es el rumbo que hay que tomar.