

EL TIEMPO EN EL CINE

El tiempo es el más valorado y abstracto de los conceptos. Su indeterminación nos obliga a intentar en su transcurso el satisfacer nuestros anhelos, el evitar nuestras frustraciones y el escapar siempre que sea posible a la temida rutina. La rutina y nuestra existencia han sido analizadas recientemente por el cineasta Peter Weir en la magnífica *El show de Truman* (*The Truman Show*, 1998). Truman Burbank (Jim Carrey) vive atrapado sin saberlo en un mundo perfecto, previsible, tan absurdo y monótono para él, como envidiado por sus seguidores, ávidos por devorar imágenes de vidas ajenas. Nosotros, como los espectadores ficticios de *El Show de Truman*, queremos ver historias reales o falsas; queremos ver cine.

Cada película constituye un universo particular regido por un demiurgo (el director), que crea lo que ha existido y

lo que no, en base a un relato real o irreal que cobra vida en aquellos que más vidas viven (los actores). Es inevitable sentir placer ante un ejercicio voyeurístico tan fascinante, que permite saborear, sufrir y sentir en unas horas, hechos que en la ficción duran días, meses, años, o vidas. El cine usa así nuestro tiempo. Posibilita la facultad de identificar, de aislar nuestra realidad por unos momentos para vivir la irrealidad de una pantalla, pero ¿cómo usa el cine su propio tiempo? La respuesta es simple: como quiere. Mejor dicho: como quieren directores y guionistas.

Desde estas líneas, trataré de analizar el uso que del tiempo han hecho aquellas películas que por su perfección, sencillez u originalidad, me han sorprendido como espectador. Así como la obra de algunos directores que en su carrera se han distinguido por el llamativo uso que del tiempo narrativo han hecho.

***La delgada línea roja* (*The Thin Red Line*, Terrence Malick, 1998). Una oda maestra**

Es difícil encontrar en el cine contemporáneo una obra que nos recuerde que el cine es un arte. *La delgada línea roja* es una obra maestra sin paliativos, cuyo fondo y forma nada tienen que ver con el cine pirotécnico y banal de los 90. La película es una gigantesca oda metafórica sobre la naturaleza destructiva del hombre. No es una película política ni antimilitarista, ni siquiera bélica. Es un canto a la naturaleza y al ser humano en su estado original. Una melancólica y feroz crítica a la maldad innata del hombre, capaz de realizar los peores actos para después llorar sus consecuencias.

Terrence Malick se inclina por la poesía visual para elaborar su obra. La acción





comienza en el interior del barco del que los hombres bajarán para matar y perpetrar actos de los que jamás se sospecharon capaces. La acción, ya desde el principio se dilata, haciendo que sintamos la angustia de los más inexpertos y la indiferencia de los veteranos. El fragor de la batalla se convierte para el director en el mejor de los frescos para pintar su metáfora. La sinrazón de la guerra y su violencia hacen que Malick se regodee en su mensaje. Cada acto brutal viene acompañado del mejor de los paisajes; cada muerte, seguida de un hermoso plano de naturaleza virgen.

La inclinación por la poesía visual causa confusión en el espectador a lo largo de sus tres horas de metraje. Las acciones se entremezclan y los personajes desaparecen en voces en *off* y *flashbacks* de su descontaminado carácter anterior y de sus apacibles vidas previas. La complejidad narrativa, la reiteración en la composición y el lento avance de la acción, hacen que Malick nos haga sentir, vivir su desasosegante mensaje: la Naturaleza es inmortal; el hombre, ínfimo.

El Gran Lebowski (The Big Lebowski, Joel Coen, 1997): un anacronismo

El Gran Lebowski supone una peculiar aproximación al cine negro. El gusto de los Coen por presentar personajes estúpidos, atrapados por situaciones estúpidas, no respeta un género en el que la personalidad de Bogart, Bacall, E.G. Robinson, Cagney y un largo etcétera, marcó para siempre sus arquetipos.

En *El Gran Lebowski*, los hermanos Coen construyen un *film noir* de componentes anacrónicos. La acción transcurre en Los Ángeles de los 90, llevada a cabo por personajes que viven colgados en los 60, atrapados en una trama detectivesca propia de los años 40, de Chandler o Hammett. La tergiversación de las reglas del género llega más lejos que en *Fargo* (*Fargo*, Joel Coen, 1995). Como ejemplo, baste señalar una *set piece* que constituye un hallazgo visual y una espléndida digresión narrativa: el villano droga al detective y en vez de utilizar la tradicional alucinación en forma de *collage*,

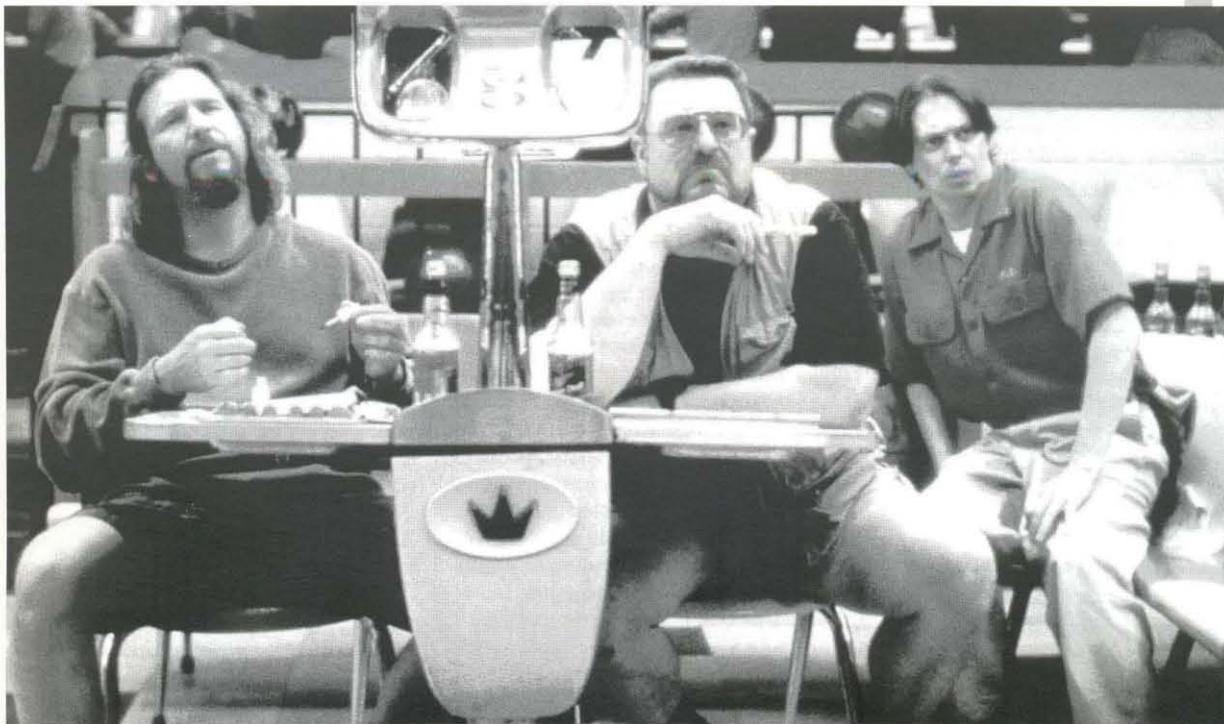
los Coen lo convierten en un número musical que cita coreografías de Busby Berkeley. La utilización de *set pieces* ha sido una constante en su cine, pero siempre habían sido utilizadas para hacer avanzar la acción, nunca, como en este caso, para evadirse de ella.

La mezcla de elementos de distintas épocas hacen de éste un film temporalmente indefinido e indefinible. Por todo ello, son los hermanos Coen de los pocos cineastas actuales que tienen un estilo propio y una particular personalidad narrativa basada en su fascinante capacidad para observar seres obtusos y tramas opacas, que alteran el tiempo narrativo convencional de los marcos genéricos en el que se mueven.

Reservoir Dogs y Pulp Fiction. Pertinencia e impertinencia del desorden

Quentin Tarantino es uno de los directores más polémicos de los últimos años.





Su cine, aplaudido exageradamente por unos y vilipendiado de forma impune por otros, se basa en el retrato costumbrista de personajes marginales dotados con un particular don para las expresiones y diálogos chuscos. *Reservoir Dogs* (Quentin Tarantino, 1991) y *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) son, hasta la fecha, sus dos obras más aplaudidas, y que aquí nos interesan por su particular uso del tiempo y su estructura narrativa.

Reservoir Dogs es una soberbia película. Su estructura (tras una breve introducción en tiempo real) está formada mediante capítulos titulados con el seudónimo de sus personajes, que sirven para explicar magistral y desordenadamente el carácter y la personalidad de cada uno de los "perros encerrados". Este uso del tiempo otorga interés a la historia, y no supone carga alguna para el espectador, quien sigue con expectación la alambicada trama y descubre poco a poco el porqué de la situación creada y su fatal desenlace.

El desorden narrativo en *Pulp Fiction* tiene, a mi entender, otra razón de ser. Se compone de tres episodios aleatorios en una trama cuyo desorden responde al intento del autor por dar interés a una historia que en realidad no lo tiene. Tarantino crea un transcurrir de los hechos plano y autocomplaciente, de excesivo metra-

je, en el que la alteración de su orden responde al intento de dar consistencia a una narración, que, de estar estructurada de manera convencional, no lo tendría.

La originalidad de Tarantino resulta del carácter de sus personajes y de la naturalidad con la que ejercen el oficio de la violencia. Su desorden narrativo no puede entenderse como marca de estilo, pues, si bien benefició a *Reservoir Dogs*, ocultó defectos en *Pulp Fiction*. La última obra de Tarantino, *Jackie Brown* (1997), no precisa de tales alteraciones, pues la madurez del relato y del director se bastan para dar empaque al que por ahora es su canto de cisne y la demostración de que su peculiaridad como cineasta deriva de la peculiaridad de los individuos que conforman sus films.

Desmontando a Harry (Deconstructing Harry, Woody Allen, 1997). Muerte social.

En un artículo sobre el tiempo en el cine, dejar de hablar de un director-guionista como Woody Allen, de ácrata construcción fílmica y obsesiva fijación por el transcurso del tiempo vital, constituiría un imperdonable descuido. En *Desmontando*



a *Harry*, no reflexiona sobre la muerte física, sino sobre la muerte de las relaciones humanas. Transcurre en tres mundos: el que rodea al escritor Harry-Allen en su realidad neoyorquina, el de la ficción de esa realidad, y el que pertenece a los miedos personales del novelista. Su estructura fílmica se asienta sobre dos bloques intercalados. El primero (la realidad) muestra la neurosis de su personaje ante la enfermedad, la religión, las relaciones humanas, obsesiones del escritor protagonista (y de Allen), quien, desbordado por el presente, se refugia en la fantasía (segundo bloque narrativo).

La irregularidad narrativa de la película sirve para que el espectador sienta el desconcierto y el nerviosismo del protagonista ante su mundo (que es el nuestro), cuya amarga (y cómica) existencia, unida a su irónica y crítica fantasía, nos revela la postura vital de Allen ante nuestro tiempo: la ficción es y será su única realidad.

Los amantes del Círculo Polar (Julio Medem, 1998). El círculo del azar

El universo de Medem alcanzó en *Los amantes del Círculo Polar* su más precisa y magistral plasmación. El círculo amoroso-vital de Otto (Fele Martínez) y Ana (Najwa Nimri), supone un hito en la cinematografía española, poco dada en los últimos (y fecundos) años al riesgo en la estructura. La historia circula entre la magia y el azar que une y separa a sus protagonistas, obligándoles a buscar un fatal y

definitivo encuentro en el Círculo Polar Ártico. Un relato de *amour fou* dominado por el misterio, y narrado desde una perspectiva bifocal —Otto y Ana, en voces en *off*—, que va tejiendo un relato discontinuo, compuesto por mágicas simetrías.

El discurrir de su *tempo* da lugar a un film denso, narrativamente complejo. El punto de vista de los narradores, el azar que los rige y, sobre todo, la sucesión de círculos temporales y estéticos, hacen de su estructura un ejercicio manierista único. La disposición general del relato es de por sí una enorme esfera, con protagonistas de nombres capicúas, abocados a un final fatal con el sol del Círculo Polar Ártico como testigo único. Julio Medem nos enseña el círculo como la más perfecta de las figuras: sin fin ni principio.

Las obras aquí descritas suponen una muestra de la manipulación del tiempo que el cine es capaz de hacer en los marcos de su fantasía. El transcurso del tiempo provoca el final de todo, menos del arte. El cine, pese a todo, aún es arte y, como tal, no morirá en el futuro, ni cambiará su pasado. Bogart seguirá quedándose sin Bergman, Leigh seguirá siglo tras siglo importando un "bledo" a Gable, mientras Janet es apuñalada por enésima vez mientras se ducha. Perdurarán eternamente, seguirán en la mente de los que somos y de los que serán, vivirán para siempre encerrados en la misma irrealidad, recitando los mismos diálogos y adoptando las mismas poses y gestos. La inmortalidad también tiene su precio (por suerte).

