

—

DOBLE(S) SENTIDO(S)



Copito de Nieve

PALABRA Y SILENCIO

*Francisco Javier Gómez Tarín
Agustín Rubio Alcover*

Como todos los años, las fechas navideñas hacen estragos. Los hay físicos, que aquejan a la salud por esos despropósitos culinarios que todavía tienen la marca de la granja familiar o, lo que es lo mismo, engordar a cualquier precio; otros son económicos, que también hacen daño, pero al bolsillo, y contribuyen a enriquecer a algunos comerciantes –infelizmente, los más cebados– dejando al resto a dos velas; los hay políticos, sobre todo en un año de elecciones en fecha infame que han dado a luz a un gobierno dicen que de tecnócratas que nos sacarán de la crisis (lo creemos a pie juntillas, ya que al frente de la economía hay ni

más ni menos que uno de los que fueron responsables para Europa de Lehman Brothers); los hay sociales, con el aumento del paro, cuyo límite permisible ya ha sido rebasado hace años y que, a la vista de las medidas adoptadas, seguirá aumentando hasta que, si existe algún dios nos oiga, la indignación acabe con lo indignante...

También se producen estragos culturales, como el inevitable discurso del rey (¡asómbrense!, en pleno siglo XXI todavía hay países regidos por monarquías... si no lo viéramos, no lo creeríamos) que acapara los canales televisivos para separarnos de la cómoda programación navideña –la verdad es que, en este caso, nos hace un favor– aunque sea para decir más bien poco y ya sabido. Pero desde el punto de vista cultural, que aquí nos atañe especialmente, el mayor de los problemas es la consabida

fórmula de estrenos navideños que tienen, además, vocación de permanecer en cartel durante meses. Su aparición en las carteleras desplaza las posibilidades de otros materiales más interesantes, aunque tampoco sean estos excesivamente frecuentes.

Lo cierto es que, ante esta avalancha de títulos festivos y/o conmemorativos, nos quedamos mudos, sin palabras, en silencio. Veán, si no, los direccionamientos a un *target* concreto, el infantil, de películas, bien navideñas o bien con niño o bien de animación: *Copito de Nieve* (*Floquet de Neu*, Andrés G. Schaer, 2010), *El Cascanueces 3D* (*The Nutcracker*, Andrei Konchalovsky, 2010), *El hombre cerilla* (*L'uomo fiammifero*, Chiarini Marco, 2009), *El Rey León 3D* (*The Lion King 3D*, Roger Allers y Rob Minkoff, 1994), *Alvin y las Ardillas 3* (*Alvin and the Chipmunks*,

Mike Mitchell, 2011), *Arthur Christmas: Operación Regalo 3D* (*Arthur Christmas*, Barry Cook y Sarah Smith, 2011), *Happy Feet 2* (George Miller, 2011), *Vicky el Vikingo y el Martillo de Thor* (*Wickie auf grosser Fahrt*, Christian Ditter, 2011), *El Gato con Botas* (*Puss in Boots*, Chris Miller, 2011), *Winx 3D: La Aventura Mágica* (*Winx Club 3D: Magic Adventure*, Iginio Straffi, 2010)... Las fechas indican bien a las claras cómo estos productos se piensan exclusivamente para el fin de año. Afortunadamente, salvo excepciones más o menos honrosas, son pocas las películas que permanecen en cartel algunas semanas adicionales. No obstante, en este caso la extravagante *Rare Exports, un cuento gamberro de Navidad* (*Rare Exports*, Jalmari Helander, 2010) fue una variante de aire fresco para una cartera anquilosada; la película, sin ser digna de mención por sus cualidades fílmicas, resulta insólita, cómica y provocadora, lo cual no viene nada mal, para variar, ya que nos presenta a un Santa Claus monstruoso y asesino al que hay que aniquilar antes de que acabe con todos los niños.

También la fábrica de sueños pretende hacernos dormir mal con materiales que aparecen al calor de las buenas intenciones o la bondad universal de las traumáticas navidades blancas, cual es el caso de *Un lugar para soñar* (*We Bought a Zoo*, Cameron Crowe, 2011), *Noche de fin de año* (*New Year's Eve*, Garry Marshall, 2011) o *Maktub* (Paco Arango, 2011), si bien hay otros directamente orientados a generar pesadillas (ya se sabe: la buena respuesta habitual

para las películas de terror): *XP3D* (*Paranormal Spierience 3D*, Sergi Vizcaíno, 2011), *No tengas miedo a la oscuridad* (*Don't Be Afraid of the Dark*, Troy Nixey, 2010) o *Premonición* (*Afterwards*, Gilles Bourdos, 2008).

Y si nos han invadido los éxitos de taquilla previsible, como esos *Immortals* (Tarsem Singh, 2011) que prometen artísticidad y entregan artisterío, o *Misión: Imposible. Protocolo Fantasma* (*Mission: Impossible Ghost Protocol*, Brad Bird, 2011), no es menos cierto que han aparecido títulos relevantes y dignos de tener en cuenta, siquiera o precisamente para polemizar. Es el caso de *George Harrison: Living in the Material World* (Martin Scorsese, 2011), nueva entrega documental rigurosa sobre el mejor de los Beatles; y de *El Futuro* (*The Future*, Miranda July, 2011), que, con un tono minimalista, penetra en la cotidianidad de una joven pareja. El cine USA de todo signo –empezando por la película de la July y acabando en *El cambio* (*The Change-Up*, David Dobkin, 2011)– sigue a lo suyo; o sea, a que los peterpanes se saquen del ombligo las pelotillas elucubrando acerca de la paternidad responsable. Pero *The French Kissers* –todo un detalle, esto de que un film francés, originalmente titulado *Les beaux gosses* (Riad Sattouf, 2009), se estrene en estos lares traducido... al inglés: y es que parece como si la crítica que lo está encumbrando no se diera cuenta de que no es sino una relectura retrechera de *Porky's* (Bob Clark, 1982) en la *banlieu*, con todo lo que ello implica– da a aquellos dos sopas con onda en ese ejercicio de

consagración de la adolescencia.

A la espera de que los distribuidores se pongan las pilas, se nos agota la paciencia y vemos por nuestros medios films europeos o hechos por europeos a los que se les va pasando el arroz, como el durísimo alegato polaco *Lincz* (Krzysztof Lukaszewicz, 2010). Los ciclos dedicados a cinematografías nacionales que circulan por las filmotecas del territorio español pretenden divulgar y demuestran la vitalidad de la citada Polonia, de Rumanía y de los países escandinavos. De allí procede el fenómeno *Millenium: Los hombres que no amaban a las mujeres* (*The Girl with the Dragon Tattoo*, David Fincher, 2011), la trilogía de Stieg Larsson que ahora adapta un equipo de yanquis e ingleses haciéndose los suecos, y que abordaremos en profundidad en el próximo número; mientras la natural de ese país –oriunda de España, todo sea dicho– y primera intérprete de Lisbeth Salander, Noomi Rapace, hace las Américas/Británicas en esa secuela de *Sherlock Holmes* según Guy Ritchie (2009), ahora subtitulada *Juego de sombras* (*Sherlock Holmes: A Game of Shadows*, 2011) de la que a saber qué diría el espiritista Arthur Conan Doyle si se montara una sesión de ouija.

Al tiempo que tienen lugar estos apareamientos transnacionales, ni los ingleses químicamente puros y puristas ni los cineastas españoles se desvían de sus respectivos caminos previsible: el potencial equivalente español de los megaéxitos derivados de la novela negra, el sargento Bevilac-



Los hombres que no amaban a las mujeres

qua creado por Lorenzo Silva, languidece en una serie de telefilms que TVE vergonzantemente emite en madrugadas laborables; y la *Route Irish* de Ken Loach (2010) lo (des)acredita como el auténtico conejito de Duracell del viej(un) cine comprometido. Claro que cuando alguien se sale de la senda trillada, casi sería preferible que no hubiera hecho el esfuerzo, porque se descuelga con reivindicaciones tan acordes con el *re-repliegue moral* que se nos come como *La dama de hierro* (*The Iron Lady*, Phyllida Lloyd, 2011): vibrante y cinematográficamente irreprochable: pero uno no puede sentir un retortijón ante una ope-

ración cinematográfica que pretende y logra que se le remuevan las tripas, de emoción, ante los seniles padecimientos de la bicha.

El fenómeno de la temporada es sin duda *The Artist* (Michel Hazanavicius, 2011): un *succes d'estime*, que dirían los franceses; o un *sleeper*, en palabrejas de los americanófilos; pero es que, como presunto film galo, colonizado por el imaginario hollywoodiense, su acción se desarrolla en la meca del cine durante los años dorados del *studio system*, con varios rostros estadounidenses conocidos de relumbrón, y concebido, diseñado y ejecutado para la taquilla internacional para competir en igualdad

de condiciones con el *blockbuster* estándar, es obvio que tanto dan unos términos como los otros. *The Artist* homenajea al cine de la época no sonora hecho con gran delicadeza y sin palabras, aunque con una rica banda sonora que, en uno de los momentos esenciales, no duda en usar la de Bernard Herrmann para *De entre los muertos* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958) y establecer un plus de significación que vincula la figura del doble recreado, cual fantasma, invirtiendo la función de Pigmalión de hombre a mujer (en este sentido, el plano en que el cuerpo del protagonista se refleja sobre el escaparate de un estable-

cimiento en el que hay expuesto un *smoking* y su cabeza se sitúa a la altura del cuello del traje para ocupar fantasmagóricamente el lugar que le corresponde, es ejemplar). Así pues, el film supone, finalmente, la cuadratura del círculo: respeto por parte del público e incluso relativo éxito, valoración positiva por parte de la crítica y, lo más importante, una película contracorriente (banco y

negro, sin diálogos) que es capaz de dejar huella. Lo cual demuestra que el cine de acción no es el único que puede ser del agrado de los espectadores y que estos responden ante los productos de calidad si se les da la oportunidad –lo que no es nada habitual, por cierto–. Así pues, frente a la acción desahogada y los efectos especiales, hay otro cine que merece ser tenido en cuenta y valorado debi-

damente, sea un cine de la palabra o sea un cine del silencio. El primer caso lo representa *El topo* (*Tinker, Tailor, Soldier, Spy*, Tomas Alfredson, 2011); el segundo, *El Havre* (*Le Havre*, Aki Kaurismäki, 2011) En ambos, la acción deja paso al diálogo y al silencio, respectivamente, porque nos encontramos ante ficciones que desmontan las falsas apariencias de la realidad.



The Artist

EL TOPO: DE QUELONIOS Y HOMBRES

Agustín Rubio Alcover

Corren tiempos extraños, confusos –a todo esto, abro un inciso, y me pregunto yo: eso que llaman hibridaciones, ¿no será una gran mixtificación?–, en los que, en efecto, los espectros recorren el mundo, aunque no queda claro de quién son y qué pretenden: a la revolución cubana le están creciendo unos ambiguos zombies, con *Juan de los Muertos* (Alejandro Brugués, 2011); y la fantasía heroica de *El señor de los anillos* (*The Lord of the Rings*, Peter Jackson, 2001-2003) está escorándose hacia pesadillas cavernarias que barruntan una vuelta a la pestilencia oscurantista del Medievo –véase al respecto la cavernaria y cuasigore *Black Death* (Christopher Smith, 2010), que marida trazas de la *best-serie* del año, *Juego de tronos* (*Game of Thrones*), actor protagonista incluido, con convenciones del *extreme*–; y a muchos les come el coco si *The Artist* es futurista o retardatario, cuando precisamente la gracia está en su radical ambivalencia retroevolucionista, acerca de la disyuntiva entre el pasado y el presente, los valores (ético-morales y políticos, pero también cinematográficos) pretéritos y los de los tiempos que están por venir.

A lo mejor no está de más decir que, si alguien había hecho un cine acreedor al calificativo de mudo contemporáneo, ese es sin

duda Aki Kaurismäki, quien acaba de entregar *El Havre*: un ejercicio rel(a)icario con su característica emotividad a palo seco, que demanda para hoy los códigos de actuación –solidaria– e iconográficos –con policías de opereta– universales e inmarchitables y los finales felices, milagrosos incluso, sin necesidad de más intervención divina que la del demiurgo. [Que el estreno haya coincidido con el ciclo que en España se le está dedicando al cómico de la *Nouvelle Vague* Pierre Étaix, quien interpreta en la pieza de Kaurismäki un papel secundario pero precioso, confirma por la vía de los hechos cómo se está trenzando eso de que un cierto cine vuelve por sus fueros.] En *El Havre*, los personajes, por momentos, se muestran sorprendentemente locuaces y elocuentes; como por los codos, en este caso de manera previsible, hablan por no callar –incluso para recordarse los unos a los otros que por la boca muere el pez– las criaturas de *El topo*.

Mencionábamos más arriba el ciclo rumano que está girando por el país: en *12:08 al este de Bucarest* (*A fost sau n-a fost*, Corneliu Porumboiu, 2006), la trama gira en torno a una discusión horaria: en qué minuto, antes o después de la huida de Ceacescu, el pueblo se concentró en la plaza; el debate trasciende lo nominal, claro, porque de cuál de las dos cosas sucediera antes o después depende que hubiera o no una revolución. A vueltas –nunca mejor dicho– con esta misma cuestión han de leerse las peleas entre los personajes de esta anacrónica *El topo*, que se interroga sobre quién la ganó; el

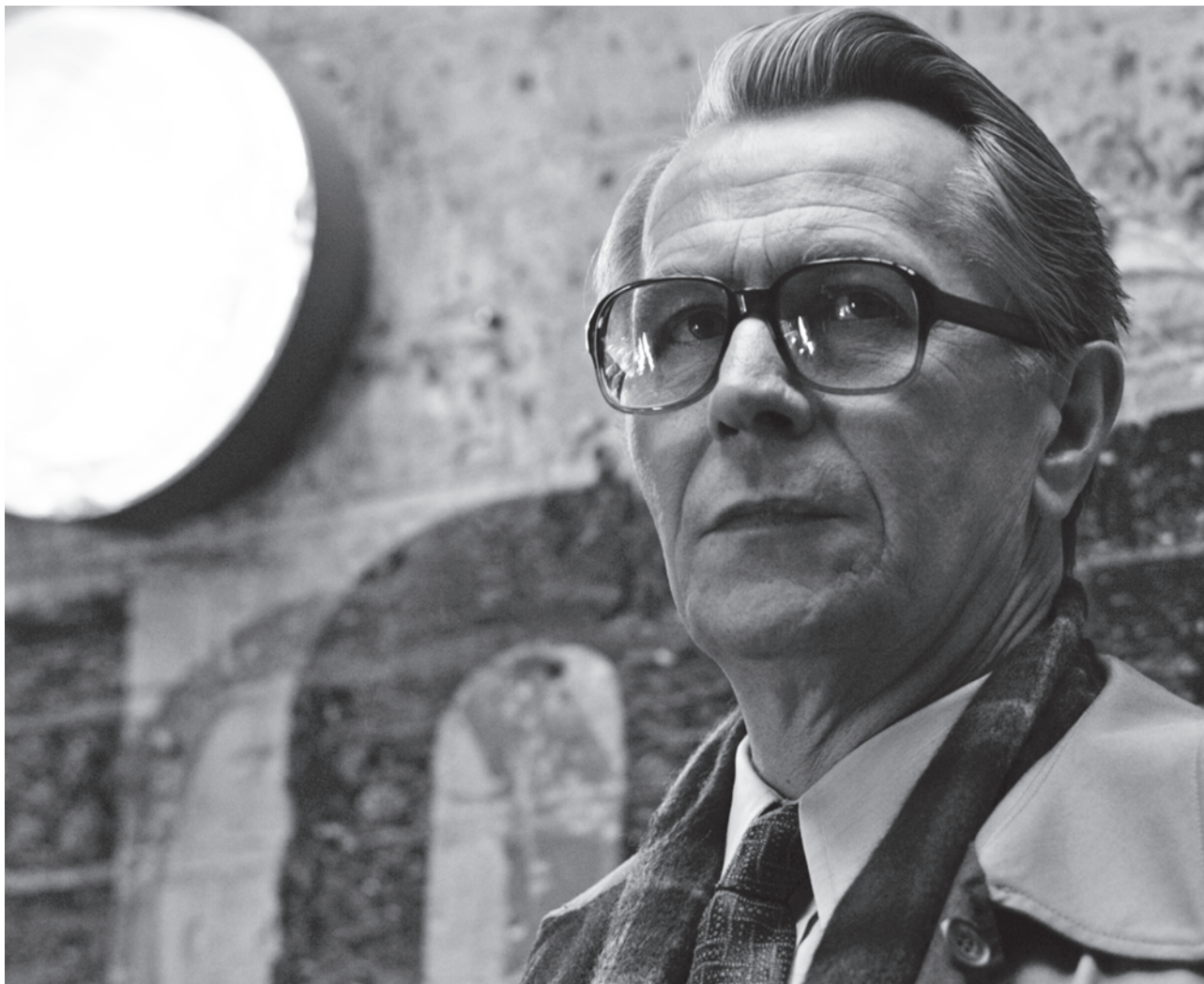
acierto de principios y de estética de las tomas de partido, y la justicia y la bondad del orden postsoviético; si el final de la Historia tuvo de veras lugar, si es posible reiniciarla de manera distinta a la de la farsa que según el sarcasmo de Marx invariablemente sucedía, y si en caso de que exista esa opción es deseable que ocurra...

Porque lo que está aquí es la Guerra Fría rediviva y coleante; y en esta nueva glaciación un cineasta surgido del otro lado del Telón de Acero, director a la sazón de la estruendosamente celebrada *Déjame entrar* (*Låt den rätte komma in*, 2008), ha liderado una inesperada resurrección del John Le Carré de antes de la caída del Muro. *El topo* se apunta al subgénero que abrió la cada vez más visionaria *Munich* (2005) –seguramente, la última auténtica gran película de Steven Spielberg–, y que apenas hace unos meses tuvo formidable continuidad en *La deuda* (*The Debt*, John Madden, 2010). En su poética, los talones de Aquiles son sentimentales –la incondicional debilidad de George Smiley por su esposa infiel, Anne–, físicos –el correlato material de lo anterior: siempre, el maldito sexo por el eterno femenino, en una obra palmariaamente misógina y, si ello sirve como descargo, misantrópica– y fetichistas –el desplazamiento del afecto hacia el *criptomacguffin*: el mechero que regaló la mujer al marido y por el que el villano conoce el punto débil del héroe. Si querer es una cortina de humo, un factor distorsionante porque traba la capacidad de análisis psicológico de quien está implicado, y por eso ama y odia; también puede,

por la ley de las compensaciones, servir para revertir las situaciones: para resolver intelectualmente el embrollo y como cebo. El plantel de varones, con el único atributo de un caparazón, o contra que castra, está a cuál más eminente: Colin Firth, Toby Jones, John Hurt, Ciarán Hinds, Mark Strong; mas solamente por el primerísimo primer plano sostenido en que Gary Oldman evoca su único encuentro con su archiene-

migo Karla y se duele retrospectivamente de la corrupción esencial de los dos bandos, o por su promesa al espía enamorado de que hará “todo lo que esté en su mano” para conseguir de él lo que quiere sabiendo que es un caso perdido, el protagonista merecería distinguirse como el paradigma interpretativo de esta propuesta de cine cínico que pudiera parecer inconclusa, erróneamente: el sensacional *mon-*

taje-secuencia que sirve como colofón, a los acordes de *La mer* —hablando de transnacionalidades: una impertinente *chanson* como fondo de un tapiz de imágenes en la lluviosa Inglaterra—ajusta cuentas y pone a cada cuál en su sitio, a base de venganzas y cambios en la poltrona que bosquejan una visión implacable del mundo en que llevamos más de dos décadas instalados, y que ahora toca a su fin.



El Topo

*Le Havre*

LE HAVRE: HIELO QUE QUEMA

Francisco Javier Gómez Tarín

No puedo por menos que confesar mi debilidad por el cine de Aki Kaurismäki. Discúlpeame, pues, si mis valoraciones llegan a parecer excesivas ante una película que para muchos ha supuesto una ruptura con su trayectoria previa. Si así fuera –cosa que no suscribo–, deberíamos en cualquier caso celebrar su condición de francotirador en un mundo e industria en que tal actividad no abunda ni se reconoce.

Dos son las cuestiones que decididamente parecen cancelarse con *Le Havre*: la ausencia de música extradiegética y la visión pesimista del mundo y la existencia. Efectivamente, en *Le Havre* hay música y la hay en abundancia, tanto diegética como extradiegética; por otro lado, la historia parece resolverse de forma positiva, tanto es así que se da incluso una curación inexplicable. ¿Estamos

ante un cuento de hadas, como algunos han dicho, y todo va bien en el mejor de los mundos? No, tampoco lo creo, si bien considero que esa lectura edulcorada puede hacerse y es el clavo al que se han aferrado los detractores del filme.

El cine de Kaurismäki es un cine de silencios, un cine contenido cuyo sentido profundo hay que buscarlo trascendiendo la imagen para acceder a la suma entre lo que se dice y lo que no se dice, entre lo que se muestra y lo que no se muestra (un claro referente lo tendríamos en Bresson). Lo que se juega en su cine es la desdramatización y la anulación de todo elemento accesorio, incluso entendido físicamente, por el vaciamiento de los espacios y de los encuadres. Esta austeridad se contagia de los lugares en que la acción transcurre, en plena marginalidad o en los ambientes más populares, y contagia también, por su parte, a las formas expresivas con que el relato se lleva a cabo. Kaurismäki establece una relación biunívoca entre los significantes y los significados con la

que construye en última instancia el sentido. En otras palabras, huye de cualquier tipo de barroquismo y/o arropamiento de cuantos elementos intervienen en la trama ficcional que desarrolla hasta eliminar de ella cualquier materia contaminante; sus películas se nos muestran *desnudas*: personajes conscientemente marginales, que no poseen nada ni nada quieren poseer; habitaciones vacías de mobiliario, que se ven nítidas y limpias cuando son ordenadas; diálogos solamente si son imprescindibles o ausencia de ellos; acciones desprovistas de movimiento... de lo mínimo hacia la nada.

Es importante comprender que esta mirada proyectada por Kaurismäki, la lectura que hace del mundo, se formaliza mediante planos esencialmente fijos (hay alguna que otra panorámica y *travelling*, pero de carácter descriptivo) en los que lo esencial toma cuerpo huyendo habitualmente del contraplano; la mirada de la cámara es la mirada de Kaurismäki marcada como tal. Este procedimiento enunciativo, auxiliado por una rei-

vindicación extrema del fuera de campo, permite que la desolación de los espacios y de la planificación misma transmitan al espectador el contexto y la interioridad de los personajes en cada situación planteada.

Tomemos como ejemplo la secuencia en la que el personaje del inspector de policía es amonestado por su lentitud en las investigaciones por parte del comisario: se trata de un plano fijo, totalmente estático, en el que vemos solamente una puerta, por la que entra el inspector, y una silla; cuando entra mira hacia la posición que se supone ocupa el comisario pero a este no le vemos en ningún momento, solamente le oímos. Un plano así informa plenamente de la acción desarrollada, con una desnudez absoluta de medios, pero, al mismo tiempo, nos permite entender que el inspector no está interesado en la solución del caso porque se ha hecho solidario de un mundo que está fuera del espacio de la comisaría, un mundo más real (en realidad, como veremos, más que real) del que le separa, entre otras, esa puerta por la que ha accedido al despacho. Algo similar acontece al inicio del filme cuando el asesinato de un personaje en fuera de campo es presenciado por la mirada del protagonista y se niega explícitamente el contraplano.

Yasuhiro Ozu edificó un sistema significativo en el que tenía una importancia capital el campo vacío mantenido, que no es otra cosa que aquel que permanece cuando los personajes han salido de cuadro o todavía no han penetrado en él. Kaurismäki lo utiliza

con una perspectiva diferente porque mantiene a los personajes en el seno del encuadre pero les priva de acción, les inmoviliza; frente al campo vacío de Ozu podríamos contraponer el *campo estático* de Kaurismäki. Unos y otros cumplen la función de romper la transparencia enunciativa e interpelar al espectador para establecer una mirada crítica también por parte de este, a quien se da el tiempo, así, de reflexionar.

Todo lo anterior nos lleva a defender la importancia de relacionar las formas con los contenidos para llegar al sentido. El despojamiento formal va a la par del de la representación y así el universo diegético que se nos plantea no es tanto real como hiperreal: una serie de personajes de una zona depauperada se solidarizan para dar cobijo y protección, incluso para ayudar a huir hacia Inglaterra, a un inmigrante procedente de África a quien busca la policía. Esa solidaridad, esa humanidad a ultranza, salpica incluso al inspector de policía. Se trata de un mundo que está al margen de las convenciones sociales y que es activo en torno al limpiabotas, antiguo escritor, Marcel Marx, casado con una extranjera desahuciada. La aparición de Idrissa, el jovencito africano, revela el nivel de solidaridad del grupo social.

El entorno, sórdido como siempre en los filmes de Kaurismäki, se ilumina en esta ocasión por la utilización de la banda sonora musical, que arropa con fuerzas tanto el desarrollo de la trama como la textura del contexto en que se mueven los personajes. El vínculo solidario, el amor y la ternura que

transmiten son vehiculados por la austeridad máxima de un cine desprovisto de lo accesorio para quedarse con lo esencial. Pero todo esto, con ser importante, no es suficiente: la apuesta de Kaurismäki en tiempos en que la crisis ha hecho mella tanto en los países ricos como en los pobres (más que la crisis deberíamos hablar de los tiburones de los mercados financieros con la consiguiente aquiescencia de los lacayos asentados en los gobiernos e instituciones de los países que, dicen, quieren recuperar su estabilidad y el bienestar anterior) es ideológica y política porque nos presenta un microcosmos capaz de valerse por sí mismo, incluso en la miseria, al margen de cuanto le rodea que, como se puede comprobar al ver el filme, apenas tiene entidad; de hecho, aparece como una ficción externa.

Ese microcosmos derrocha, como hemos dicho más arriba, humanidad (algo de que tan carentes estamos en nuestros días) y esa humanidad les libera y les salva de su cotidianidad. Por ello, ni el viaje del niño hacia Inglaterra ni el milagro de la curación son creíbles, pero son necesarios para que ese universo tome cuerpo, coherencia interna. No se trata de un reflejo de la realidad, sino la realidad misma deseada al margen de la sociedad occidental basada en el consumo y la exuberancia; de ahí, también, el despojamiento extremo del film y la utilización de la banda sonora como elemento de cohesión. Otro mundo es posible, parece decirnos Kaurismäki, basta con no aceptar las condiciones de existencia impuestas por aquel en que vivimos.