

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:
Zonas de sombra

Autor/es:
De Lucas, Gonzalo

Citar como:
De Lucas, G. (2000). Zonas de sombra. La madriguera. (27):75-75.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41866>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



ZONAS DE SOMBRA

Al límite
Martin Scorsese
 EE.UU., 1999.

Tras una primera visión de *Al límite* (*Bringing out the dead*), quisiera limitarme a reconocer ciertas zonas de sombra de un film cuya belleza enigmática y contradictoria provoca atendibles fisuras e interrogantes. En una época en la que la mayoría de directores —me refiero a aquellos que reciben el beneplácito crítico— prefieren resolver las secuencias según parámetros hermenéuticos de probado elogio crítico, son escasos los films en los que la materia sensitiva de las imágenes adquiere verdadero relieve: y aun cuando aparecen, la crítica, tal y como demostró Bordwell en *El significado del film*, prefiere marginar el problema por molesto e insidioso. Por ello es probable que *Al límite* sea elogiada —y lo será mucho— por su denuncia de la sociedad americana y la sanidad pública. Sucede, sin embargo, que un panfleto pudiera elogiarse por los mismos motivos, por lo que habrá que aceptar que el interés del film de Scorsese está en otro lugar: en concreto, en la superficie de las imágenes.

En una entrevista efectuada a Robert Bresson en 1975, Paul Schrader, preguntado por el cineasta francés acerca de *Taxi driver*, contestó que estaba satisfecho del resultado ya que entre la escritura austera de su guión y la filmación expresionista de Martin Scorsese había surgido una tensión que mantenía vivos ambos estilos¹. En *Al límite* esa tensión adquiere una dimensión más honda. Frank Pierce (Nicholas Cage), moderno

Caronte —bien es cierto que menos avaro y desabrido— transporta en su ambulancia a enfermos, borrachos o heridos, los residuos de las calles que Travis Brickle ansiaba limpiar. Frank duda entre la búsqueda de la gracia mediante la acción y la transformación —salvar a los pacientes, retrasar la muerte— o mediante la aceptación —escuchar y reconocer el orden divino—. Entre ambos polos surge una tensión localizada en el interior de los encuadres, en el lugar de las apariencias.

A partir de la imagen inicial —un primer plano de Frank— el film trabaja la erosión de la fisonomía de un rostro, mostrando como “las cosas (los cuerpos, los rostros, los gestos, las crisis, la sangre) se agregan al personaje”². Es un principio que enlaza en simetría con el plano inicial de los ojos de Travis en *Taxi Driver*, pero proponiendo una esencial variación: ya no se trata de una inmersión en el interior de una mirada, sino de un balanceo entre la expresión —la mirada proyectada en el mundo— y la impresión —la proyección del mundo en la mirada—. ¿Dónde podemos ubicar las imágenes de este film? Si el clasicismo trabajó un equilibrio de las formas, concretadas en un plano de igualdad, el recorrido de este film provocará un singular movimiento en bucle: yendo y viniendo de un lugar anterior al clasicismo, o de una estilización de tradición primitiva, hacia un lugar posterior, o un formalismo que fractura el tiempo con un calidoscopio de alteraciones temporales. En el primer caso, ejemplificado en la hermosa escena en la que Frank desconecta a un paciente de los aparatos que lo mantienen con vida, o en los numerosos planos de Frank que

muestran su aislada contemplación de un entorno ininteligible, se sugiere la capacidad del cine para aprehender las apariencias. En el segundo —a mi parecer el menos convincente—, ejemplificado en los viajes acelerados de las ambulancias o en las secuencias de las visiones del rostro espectral de Rose, se sugiere la capacidad para traspasarlas. Movimiento en bucle que a su vez tiene una proyección temporal al enfrentar un tiempo bloqueado —la rutina del trabajo— con los latigazos del tiempo —la agonía por el desvanecimiento de la



identidad: los viajes en la ambulancia—. Por tanto, la impresión del rostro, la estilización, o la abstracción del tiempo son motivos estéticos que remiten a la aceptación espiritual de las superficies.

Son estas unas pocas zonas de sombra. Aquí tan solo he alcanzado a atisbarlas. Como fuere, obsérvese en ellas las diversas variaciones sobre el tema de la muerte.

Gonzalo de Lucas

1. Schrader, Paul. Robert Bresson, Possibly in *Film Comment* 13, nº 5.

2. Higuinen, Ernest. Le sculpteur d'énergie in *Cahiers du Cinema*, nº 545.