

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

Título:
Que el arte es largo y, además, no importa

Autor/es:
De Lucas, Gonzalo

Citar como:
De Lucas, G. (2002). Que el arte es largo y, además, no importa. La madriguera. (47):70-71.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42062>

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:



QUE EL ARTE ES LARGO Y, ADEMÁS, NO IMPORTA

por Gonzalo de Lucas

e il naufragar m'è dolce in questo mare.

GIACOMO LEOPARDI. L'infinito

L'exercice d'un art requiert l'usage d'instruments obéissants qui suivent le dessein de l'artiste et n'y font pas obstacle. Mais en matière de films, l'instrument est vivant, il est rétif et tremble d'émotion. J'ai devant moi un objet qui respire, que je n'ai jamais vu et ne reverrai jamais.

JOSEF VON STERNBERG. Souvenirs d'un montreur d'ombres.

1. El tono menor de Josef von Sternberg

Con el transcurso de los años, las películas de Josef von Sternberg desvelan una de esas ideas que transforman toda la concepción que uno se ha forjado de un arte, esa clase de idea que se distingue por la brusca y franca violencia con que surge y por su raro fulgor —un hombre tiene tres o cuatro ideas a lo largo de una vida, decía un personaje de Eric Rohmer, aunque en Sternberg no se trate, en rigor, de la invención de una idea sino del sentimiento despertado por ésta—. Además del esplendor y del artificio iridiscente que alumbró a Marlene Dietrich, de la bellísima incidencia de la luz sobre el rostro de la actriz, hoy nos conmueven los planos de transición en que contemplamos a la mujer, esos gestos breves e inconscientes que traslucen el pasado, Marlene abriendo una puerta en *El expreso de Shanghai* justo antes de un estilizado primer plano, como si ese instante se hubiera rodado a la fuerza o con desidia o fuera una mera preparación para el posterior y memorable retrato artístico pero con el tiempo una espectral y vaga pátina lo hubiera transformado en la verdadera pintura.

Y tras este fulgor, que, al igual que una herida grave, deja una indeleble cicatriz porque es signo del final de una etapa o de un fin de viaje, se entiende que los "grandes efectos" que traslucen la crítica académica son añagazas de cineastas que saben que muchas veces conmueven más las huellas que los pasos, que una presencia sólo es comprensible cuando se ha sufrido una ausencia, y que por ello el arte es un tejido de enlaces soterrados y constelaciones efímeras.

2. Impresión de una naranja

Por motivos que no vienen al caso o que son enrevesados, un elevado número de funcionarios de la cultura mantiene el dogma de que un "buen guión" es el factor más relevante para realizar una "buena película". No es nuestra pretensión caer en el dislate de menospreciar la importancia del guión, pero no está de más recordar la evidencia de cuán absurdo es aislarlo de un mecanismo de producción que exige el buen ensamblaje de las distintas piezas que componen una película, de un sistema en el que el guión es sólo una parte —ni más ni menos importante

que la dirección o el montaje— que tiene cabal sentido a partir de su viva relación con las otras etapas de la producción, relación íntima que, en el caso particular del periodo clásico del cine de Hollywood o de las películas de Josef von Sternberg, era con frecuencia excelsa debido a la exacta armonía entre guión, dirección, fotografía, interpretación y montaje.

Es sabido, por tanto, que el guión requiere, como la semilla, que existan una serie de condiciones externas para poder transformarse, y que, al igual que ésta, por sí mismo no puede prometer un dulce porvenir; de ahí que sea pertinente desconfiar de cualquier sacralización del guión, sobre todo desde que éste se emplea como instrumento del control ideológico —tal y como afirmaba hace poco Philippe Garrel— ejercido por los productores, control que asegura una homogeneización de las películas, sujetas a un patrón común o a una misma receta. Desde esta perspectiva, parece erróneo comentar el guión de *La promesa de Shanghai* como una obra cristalizada o juzgarlo según los habituales esquemas de la crítica de arte. O dicho de otro modo: un guión jamás debe ser literatura, y, cuando lo es, resulta un guión fallido, ya que si la expresión artística se ha producido en el lenguaje verbal, ¿para qué hacen falta las imágenes?

La emoción suscitada al contemplar a Marlene Dietrich en los instantes de interludio o transición sugiere que el cine es arte de un contacto, de una experiencia en la que la esperanza de abrirse al mundo objetivo queda truncada por el reconocimiento de una subjetividad ocultada, de una convivencia o coexistencia en el tiempo, proceso que lleva al poeta a comprender, como escribe Valverde de Antonio Machado "que su misión tampoco puede ser la de testigo de una realidad externa, sino que ha de dedicarse a ir contando y cantando lo que el tiempo le va poniendo en las manos". Se produce entonces una intensificación o una insistencia que causa la transformación poética de la realidad, una reverberación del objeto, efecto que un guión sólo puede bosquejar, pues el cine necesita "estar allí" para que el motivo descrito tenga una honda significación. Tomemos al azar un ejemplo de *La promesa de Shanghai*. En la secuencia 24ª leemos que el muchacho protagonista, Dani, "pela con mucho cuidado una naranja". Y un poco más abajo: "La monda de la naranja va quedando entera sobre el plato del chaval, formando espirales, como una especie de serpentín. Sobre esta imagen, aún se oye la voz de Rosa...". Todo el problema de la puesta en escena cinematográfica puede glosarse a partir de esa naranja, de una fruta que podría filmarse como un elemento de fondo y sin relieve —tal y como se hace hoy día con los segundos términos—, un mero elemento decorativo; que podría mostrarse como una figura simbólica acorde con una búsqueda de conocimiento que conlleva un deshojamiento de las apariencias —en las se-



Y es desde esa justa distancia, por su calidad de testimonio de la experiencia de un hombre o de documento de un trabajo, y no como pieza de museo, que las palabras de este guión son legibles: desde ahí, al hablarnos de qué es lo que importa a los seres humanos, las palabras proyectan una limpia equivalencia entre el capitán Blay y un cineasta que ha ensoñado restaurar su reminiscencia del cine vivido en la infancia.

4. Aniki-Bobó³

Al fin, el amor, también el amor por el pasado, distancia siempre insalvable, se eleva por encima de la lógica debido a su inmediata irradiación sobre los sentidos, encarnándose en una separación en la que, como *il primo amore* de Leopardi, "suavísimas y difusas corrientes" serpentean por los huesos del enamorado, dulces imágenes, ramas de ideas, voces amadas. ¿Hubiera sido

cuencias previas se descubrió la dualidad entre el "Hombre Invisible" y la verdadera identidad de éste cuando se quita los vendajes y adopta la personalidad del capitán Blay--; o que podría, como los álamos, chopos, acacias u olivos solitarios de Antonio Machado, ser huella de un momento compartido –un niño, una naranja, un cineasta– que develara el "borroso laberinto de espejos" en que vive el hombre, de forma que la naranja mondada –bien sabemos que "lo importante no es pintar un árbol sino estar junto al árbol"– evocara las palabras de Zulueta a propósito del ejemplo de don Francisco Giner: "sirve para formarnos una concepción del mundo y para mondar una naranja. Pongamos en ello un poco de alma, y lo mismo da la naranja que el cosmos".

3. La promesa de Shanghai

Así no habría que olvidar que aun el hombre más simple acaso es más complejo que la obra de arte más alambicada, y que los anhelos que van a la deriva tienen más pliegues y reversos que cualquier balance de cifras. Pero si la naturaleza humana está destinada a efectuar incesantes tentativas, adivinaciones y esbozos, la moral burguesa sólo premia los hechos cuantificables y olvida que el ejemplo quijotesco del capitán Blay –tradición que el guión traza con melancolía– no consiste en haber triunfado en su empeño de cerrar la fábrica Dolç, sino en lograr transformar una chimenea en ideal, ejemplo del que se deduce que *La promesa de Shanghai* no debe necesariamente considerarse un fracaso –excepto, cabría insistir, desde una concepción mercantilista de la actividad humana– sino una experiencia de búsqueda y conquista tan valiosa al menos como la de una película ultimada: tiene el exquisito valor de las cosas imaginadas, el valor de una ficción recreada a partir de un par de postales exóticas, un abanico y un *chipao*.

do esa naranja como las campanadas que Carlitos escucha y luego imita junto a su amada Tereshina, un amanecer en el que recorrió diversos tejados hasta llegar frente a la ventana de la niña, quien tenía el rostro brillante por la aurora, con el deseo de regalarle una muñeca? Unas campanadas que sólo son campanadas, instantes vividos, ni metáfora ni símbolo del paso del tiempo, sólo tañer, cántico:

*Conmigo irás mientras proyecte sombra
mi cuerpo y quede a mi sandalia arena.⁴*

Notas:

1. Ecos de la poesía de Antonio Machado –no en vano uno de sus proverbios (V, CLXI) es citado al inicio del guión– resuenan en los ensueños lejanos de *La promesa de Shanghai*, resonancias que vagan entre los motivos de la ilusión, la sombra o el recuerdo, o entre imágenes de rosas blancas, fuentes, hojas de sauce movidas por el viento, etc. Aunque los posibles ejemplos son muy variados, únicamente citaremos dos: "Al otro lado de los cristales empañados, surge ahora una figura levemente iluminada (...) Vemos entonces cómo una mano limpia el vaho que cubre los cristales para dar paso al rostro, pálido y remoto, de Susanita" (Victor Erice, *La promesa de Shanghai*, Madrid, Areté, 2001, p. 43) / "Ante el cristal que levemente empaña / su figurilla plácida y risueña" (Antonio Machado, *Poesías completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984, p. 83); "Justo en este preciso momento, del vecino comedor llega la primera campanada de las seis que marcan la hora en que Susana, cada tarde, los ojos cerrados, vuela con el pensamiento hasta la ciudad legendaria. Se produce una pausa que parece anunciar algo" (*La promesa de Shanghai*, op.cit., p. 312) / "En la tristeza del hogar golpea el tictac del reloj. Todos callamos" (*Poesías completas*, op.cit., p. 76).

2. *La promesa de Shanghai*, op.cit., p. 74.

3. Película de Manoel de Oliveira rodada en 1942. En una de las secuencias del guión, el protagonista coge un programa del film.

4. Antonio Machado, *Poesías completas*, op.cit., p. 94.