

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:
Tierra

Autor/es:
Lomillos, Miguel Ángel

Citar como:
Lomillos, MÁ. (1997). Tierra. Banda aparte. (6):67-73.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42207>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo 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:



TIERRA - JULIO MEDEM (Tierra - España, 1996)

EN TIERRA DE NADIE SE ENTIERRA LA NADA

Miguel Ángel Lomillos



Tierra (1996)

Tierra, tercer largometraje de Julio Medem, comienza con una secuencia de imágenes que pretende sugerir la expansión del espacio gaseoso que circunda la tierra, tal vez el viaje de aproximación a la misma: de las consabidas imágenes del universo (oscuridad y estrellas) se pasa a cielos y nubes, la tierra roja vista desde el aire, la lluvia mojando los campos de maíz y, finalmente, un rayo que parte la rama de un árbol solitario. Son imágenes estilizadas (nubes, tierra roja) y preciosistas (lluvia/maíz seco), cuando no efectistas (el rayo) que buscan tan ansiosamente la "poeticidad" que todo resulta demasiado bonito, amanerado y predeterminado (es decir, posmoderno). Sirven de introducción a la historia del protagonista, cuyo verbo fogoso traspasado por el mismo halo de "poeticidad" machacará durante dos largas horas los oídos de sus atentos (¿?) personajes interlocutores (ahí está una de las trampas del filme: todo se ordena en función de un personaje supuestamente "peculiar" mientras el resto del mundo baila a su sombra), pero sobre todo los del sufrido espectador.

¿Y cuál es la historia de este personaje cuya subjetividad dispersa y confusa parece estar relacionada con ese lindo aterrizaje visual a la tierra? Pues siendo serios, digamos que, ante la dificultad onerosa de explicar su historia -en ella conviven a partes iguales el marciano, el ángel y el vulgar terráqueo-, sería mejor atenerse a los datos concretos que sobre él se dicen -o para ser exactos, se autodice-. Veamos: fiel a la moda neoespiritualista, como no podía ser menos, el protagonista atiende al nom-

tickets

bre de Angel (habrá también una Angela y su hija homónima para más *inri*), se considera un "ser complejo y solitario", provisto de una "excitada imaginación", "mitad hombre mitad ángel", "medio vivo medio muerto", sus problemas de "desdoblamiento de personalidad" nos lo presentan a partir del "misterio" (*sic*) de una "voz que le habla desde el cosmos, un vasto océano sin luz ni olor", etc, etc.

Son citas amenas que gustosamente sacamos a relucir aquí –para evidenciar su relumbre poético– y que por otro lado nos recuerdan aquello tan sencillo que del dicho al hecho existe un trecho: el filme, muy actual en este sentido, trabaja sólo en el plano del "decir" –palabrería– y nunca del "hacer" –experiencia, vivencia–, de ahí que nadie con dos dedos de frente se crea que Angel sea un personaje complejo, imaginativo, angelical, semivivo, etc, etc.

Si el relato moderno, en la novela y en el cine, está ya cansado de presentar a personajes escindidos y atormentados, cuyos flujos de conciencia semejan un dialogismo vertiginoso, una pluralidad de voces que ponen en entredicho el supuesto centramiento del sujeto (Foucault, Blanchot, Bajtin), hete aquí al joven Medem queriéndonos vender la moto de la complejidad del sujeto y de la riqueza imaginativa con un torpísimo ejercicio narrativo donde las dos voces/mitades del personaje principal no pasan de ser un mero recitado, lineal y plano, de frases dispersas, sin ningún aliento existencial, ni mucho menos dramático o trágico. Simplemente "juegan" a ser dos personas diferentes, tanto en la imagen (en rocambolascas y previsibles escenas de "dobles" para deleite del espectador tonto que ríe la gracia) como en el sonido (la voz en *off* del supuesto ángel pertrechado de narrador en primera persona y que habla a *su* personaje). Esta voz en *off* (ángel o conciencia, tanto da) adopta mayormente un mero valor sintáctico –introducir las diferentes secuencias a lo largo del filme–, porque lo que es a nivel semántico la cosa es de sonrojar. Sirva como ejemplo una de las secuencias iniciales donde la voz en *off*, tras describir las características amplias y abiertas del paisaje, que la imagen se encarga de *señalar* por sí misma, remacha su alocución de manera rimbombante: "Mi infancia hubiera sido extensa y horizontal si me hubieran criado en un lugar así" (este tipo de metáforas planas y burdas dominan insidiosamente todo el filme). Pero la *boutade* llega a lo grotesco cuando las dos voces se complementan, ahora sí de manera "horizontal", a propósito de cualquier tema (insisto, como un mero recitado exterior, sin ninguna articulación dialéctica) y roza el ridículo cuando la voz en *off* increpa al personaje a hacer las cosas bien o a no mentir, en un tono siempre edificante, sentencioso, seriamente trascendental. Algunos ejemplos: "Tranquilo, Angel, si Mari te da miedo, olvídale hasta que no puedas respirar" (*sic*); más adelante: "Mari no es tu amor humano", y por seguir con el mismo matiz grueso, el miedo que le inspira a Angel la sensual Mari: "El peligro del miedo es que puede llevar a cabo lo temido. Así que no la mires, vuélvele la espalda".(Sin comentarios). Respecto a la preocupación de este Angel conciencioso por el mero acatamiento objetivo a la "verdad" (como si la mentira fuese recriminable sólo por el hecho de ser mentira), la cosa provoca escenas que pueden considerarse de lo más estúpidas en la historia del cine español (y perdón por el pleonasma).

Echar por tierra

El joven Angel (Carmelo Gómez) llega a estos parajes de vides y tierra roja con el propósito de fumigarlos. Se podría decir que la fumigación es el pretexto para el traje

de astronauta o tal vez éste se deba a que el individuo, en propiedad, descendió de las alturas. Pero no, se trata de un trabajo muy serio (la Fumigación), el protagonista Angel se lo tomará muy a pecho, no en balde verá esta ocupación como una misión personal-trascendental para tocar por fin tierra firme y bajarse de las nubes donde anda frecuentemente –suponemos– con su excitada imaginación (ya en la primera escena que aparece, montado en su jeep, se dice a sí mismo, zarandeándose, como si fuese a realizar la prueba más difícil de su vida: "Animo, yo estoy aquí para algo"(i). Así que el aparatoso ejército de fumigadores/astronautas –una cuadrilla de gitanos que contrata Angel– desenfundarán sus gases mortales contra la plaga de cochinilla que, aunque le da un particular "sabor a tierra" (ii) al vino que a todo el mundo parece gustar, todos en el lugar se empeñan en eliminar la dichosa cochinilla (iii)... Etc, etc.

Sirva mi relato del inicio del filme para reseñar lo rocambolescamente artificial de la trama, los problemas de metaforización, las asociaciones puramente formales y lineales como recurso gratuito de fantasía y, sobre todo, lo confuso y desnaturalizado del parco tejido simbólico. Si desean recorrer gráficamente el "artefacto", síganme: Universo - Tierra - Angel - Descenso - Fumigar - Traje de astronauta - Cochinilla - "Sabor a tierra" - Ejército de astronautas/fumigadores...

Bien, sintetizemos la enumeración de este bazar de las cosas heteróclitas, pues todo el mundo sabe que J.M. gusta de meter a saco detalles y chorraditas aquí y allá en sus películas (*alter ego* de Angel, imaginación excitada que no rica, son dos términos muy diferentes). La historia de **Tierra** se resume, por un lado, a la historia de una Fumigación (presentada como trascendental y tal, pero ciertamente a un certero grado cero de simbología: su cochinilla, su "sabor a tierra" y su misión de fumigación no nos dice nada) y, por otro lado, ya en la curva final del filme, la precipitada historia de una elección entre dos mujeres, sintomáticamente arquetípicas, de ahí el recado final de la historia: la mujer-esposa, abnegada y virtuosa (Angela - Enma Suarez) y la mujer-hembra sensual y cachonda (Mari - Silke Hornillos). En una palabra, el filme combina, sin fundirlos, primero uno y luego otro, atmosfera *new wave* con gas para el ángel fumigador (una hora y treinta minutos) y puro y duro melodrama lleno de didactismo (media hora final).

En verdad, el didactismo, a un nivel muy primario, impregna todo el filme. En la primera parte, en las enfadosas alocuciones del protagonista/narrador, proferidas a machamartillo en tono de arenga y dirigidas en realidad contra sí mismo. Se comprende que esta parte debiera constituir el proceso de aprendizaje o iniciación del problemático fumigador, pero bajo esas coordenadas estafalarias y con la manía ya apuntada de agregar mil y un elementos dispares, la cosa resulta de un esperpento inusitado y pueril. Se caracteriza esta parte por el enfrentamiento de Angel con Patricio (Karra Elejalde), especie de Agamenón moderno (me refiero al quebrantahuesos del tebeo y no al personaje de Esquilo), que es el dueño y señor de las dos mujeres –marido de una, amante de la otra– y rival del Angel en sus deseos terrenales más íntimos. Esta rivalidad, por cierto, entre macarra y tío majo, es típica de Medem, de una manera obsesiva, como si para seducir a la hembra fuese necesario hinchar los cojones y exhibirse a la manera de los gorilas. De otra manera no se explica el comportamiento de Angel en la escena de la caza colectiva de los jabalíes (ni más ni menos que 40 gitanos provistos de una escopeta cada uno, típico barbarismo visual medemiano que además de gracioso rima muy bien –de ahí sale la parida– con

tickets

la escena anterior de la fumigación colectiva), donde para impresionar a la calientapollas de Mari el miedoso Angel oficia con el papel de más animal entre los animales.

Resumiendo, lo que impide a Angel "realizarse" así en la tierra como en el cielo es este individuo brutote pero de alma cándida, obsesionado tanto por los jabalíes (trasunto de Tierra y Sexualidad) como Angel por el cosmos (trasunto de Cielos en forma de cifras, porcentajes, macros y micros), y tal vez debido a esta dicotomía básica –suponemos–, el rayo salvador, que viene de arriba y ataca a los de abajo, fulminará a este patán y abusón de Patricio, dejando el camino expedito al Angel, ahora sí, fieramente humano. Hemos esperado casi hora y media para que el muchacho resuelva sus indecisiones (Mari ó Angela) y ahora, una vez desaparecido el obstáculo, la película hace amago de nuevo comienzo –claro indicio del fiasco general–, pues *de facto* muestra por segunda vez un plano de Angel conduciendo su todoterreno que es idéntico al del inicio de la película.

En la segunda parte este didactismo de pacotilla, revestido no obstante de suma trascendencia, se muestra reductor en las varias esencias del perfume melodramático: *a.* -en la capacidad innata de las mujeres para el Amor y la Pasión (al final Angel no escoge, es escogido -frustrados nos quedamos los que esperamos despiertos durante hora y media); *b.* -en el tópico de la fuga y del lugar idílico (el Mar, reluciendo con un verde tropical de postal de agencia de turismo); *c.* -en la inversión de los estereotipos como mensaje/discurso –evidentemente retrógrado– para poner la guinda final a los designios inextricables del Amor. O sea, que Mari se angeliza y Angela se marianiza, dicho en terminología medemiana: -la mujer sexual busca regenerarse a través del "amor puro" y evitando el acto sexual (el conservadurismo lírico de la idea se compensa con la espectacularización morbosa de la escena: cuerpos separados, caricias reprimidas, uno masturbándose y la otra, que antes alardeaba de furor uterino, volviéndose loca ahora al no ser penetrada)¹; -la esposa fiel, buena y abnegada, recién estrenada su viudedad, folla dos veces como recompensa (al hermano de Mari y, luego, a Angel). El siempre problemático trío (que finalmente es cuarteto, recordemos las dos mitades de Angel) se resuelve satisfactoriamente: el ángel de Angel, tal como era su deseo, se queda con su homónima –destino más que sellado– y deja por fin de incordiar al cuerpo de Angel que, en consonancia con su deseo más escondido, se queda con la terrenal –sexuada– Mari que ahora también es *aérea* –angelical–, y ambos parten hacia el verdoso y abierto mar. (En fin, toda la película dando la lata con el planetario recado "Vivamos aquí y ahora en la tierra" y va la parejita y se escapa a los bordes de la misma, lejos de los espacios mundanos del globo). El último plano de la película, un cielo atiborrado de pájaros (son tantos que diremos en plural sus significados ocultos: Libertades, Felicidades) no llega a coronar el *happy end* porque la dicha de una significa la desdicha de la otra: se trata de un ángel cachondo que le gusta meter mano a Angela pero, a final de cuentas, no tiene falo.

Entre la fumigación y el tonteo con las dos gachís ocurre, entre otras cosas más o menos impresentables, todo esto: el corderito descarriado, los cuatro corderos y el pastor calcinados por el rayo (los primeros "caen" fulminados de pie y situados ordenadamente en los 4 puntos cardinales; en medio yace el pastor agujereado en el ombligo por el rayo - *tot disseny + special effects*), el primer ejército de fumigadores/astronautas, el segundo ejército de cazadores de jabalíes, "cordero calcinado, recalentado y salpicado al ajillo", tractores último modelo con sonido digital 100

watios y nevera (a pesar de ser "la leche", debemos aclarar que este tractor no va a la moda; pachanga music *dixit*: "Tengo un tractor amarillo, que es lo que se lleva ahora"), elogio y ostentación de la técnica en pleno campo español (un aparato óptico para ver o sondear los bichos de la tierra que en realidad sirve de prismáticos-vídeo-infografía, motos y bólidos de carreras, escafandras de astronautas, etc), disparos de perdigones que vuelan a ralenti por encima de las cabezas, cuchillos que vuelan como cohetes, padres viudos tristísimos necesitados de imaginación *new wave* para la terapia mental-amorosa, gitanos que acaban conformándose con no cobrar su trabajo apiadados por la "soledad existencial" del jefe, algunos *flash-backs* tan espurios como el motivo o asunto que los anima, jueguitos de palabras, nombres, menuencias y otras ripiosidades...

"La muerte no es nada"

Con esta rimbombante frase ("La muerte no es nada") se da inicio a la película, o sea, a las alocuciones de la voz en *off* del personaje narrador –frase que se repetirá machaconamente durante todo su desarrollo a modo de concepto-sentencia. No podemos negar que la frasecita se aviene perfectamente al espíritu de la época, pero si las películas americanas nos trivializan, a base de toneladas de disparos y de sangre, la muerte –o lo que de ella nos queda–, no entendemos como este cineasta con marchamo de *auteur* talentoso y original que concurre a los prestigiosos festivales europeos, se atreve a "nadificar" nuestro inescrutable destino. Puestos a comparar, me quedo con el rumboso estribillo de la canción del verano ("Sólo se vive una vez..."), al menos sus autores no se gaban de "penetración erudito-filosófica" (pronúnciese como le diría er Maki ar Popi).

Pues eso, planeta Medem: la muerte no es nada, la vida lo es todo. Ahí está exprimido el limón y medio limón de jugos poético-filosóficos. No sorprende que el cineasta reitere en sus declaraciones que "Tierra es un filme antimístico" (lo mismo podría decir, sin tanto temor a la crítica, el hijo de Julio Iglesias de su canción, la que ensalza aquello de "nuestro amor es como una experiencia religiosa").

Las inquietudes de Angel se resumen a ese nihilismo de berzotas, la muerte significa regresar al limbo que podría representar la imagen primera del filme (el Universo con sus estrellitas en medio de la oscuridad), o dicho con las palabras que Angel sermonea a la familia de Angela: "...retroceder 20.000 millones de años, cuando alguien muere va a ese tiempo original de la creación y nada más". **Tierra** no sólo refuerza sus impecables posicionamientos filosóficos a base de estos tajantes y vitalistas "y nada más", incluso se atreve, en el colmo de los colmos, a figurativizar en plan *dramatis personae* este Paradigma del Vitalismo, no sabemos si para enfatizar una vez más la trascendencia del Argumento o para ilustrarlo elocuentemente a los espectadores más brutos. La cosa se escenifica en la "chamuscada" muerte de Patricio, cuyo cuerpo transcendido o resucitado en el techo del tractor se dispone a contestar las insidiosas preguntas proferidas por Angel en medio de la concurrencia impávida (no por escuchar sino por hacer oídos sordos): "¿Verdad que morir no es nada?" y el bueno de Patricio pone cara de circunstancia (o sea, de gilipollas) "Pues sí, no es nada, me siento muy bien".

Eso sí, la muerte es la nada más inane, pero su asunción o representación psicossocial (y no su aspecto físico, más o menos patibulario, pues significaría menguar el

tickets

repertorio visual), debe ser escamoteada como un bicho apestoso: el cuerpo muerto de Patricio no debe ser visto por su hija y el convencional rito del entierro en el cementerio no debe ser visto de cerca, sólo de lejos y a través del artefacto óptico de Angel. O sea, que al final descubrimos —es un decir—, en medio de este revoltijo confuso de pensamiento *light*, el miedo no asumido de Angel por la muerte y lo desconocido, siendo no obstante el que más pregona que la muerte es una nadería y que no le importa morir. De cualquier manera esta es una cuestión que el filme no se plantea, sólo de refilón y debemos suponer, por tanto, que el miedo no asumido a la muerte afecta tanto a las instancias enunciativas —personajes y narradores— como a las de carne y hueso —los inventores del mamotreto—. Lo que sí se plantea el filme, y de una manera hartó grandilocuente, es el desenlace de la Fumigación, el fin de la elevada misión de Angel (que es simultáneo, y no resulta tan *curiosa* esta coincidencia, a la muerte a rayos de Patricio), la satisfacción heroica por el trabajo bien hecho y reconocido, mostrando al protagonista en lo alto de un escarpado terreno (en un empalagoso contrapicado) y concluyendo su alocución "reflexiva" sobre la misión con esta frase: "El vino ha trascendido".

En fin, esta mezcolanza entre valores ultramundanos, casposa racionalidad laica, nihilismo inocuo, carnalidad, imaginario-atuendos-demasiado-urbanos-juveniles-rockeros-etc (¡y en pleno terruño español!) con "creencias" y actitudes espiritualistas o trascendentalistas de la peor especie (usadas en el filme como envoltorio para alardear de imaginación y poesía, o de algo que se les parezca) produce un resultado estrafalario, espurio, infumable. Si con estos ingredientes, ciertamente estridentes, se buscaba un "cocktel visual explosivo", el tiro le ha salido por la culata a este joven —demasiado joven— cineasta. Ciertamente demasiada juventud la que derrocha este director: el vuelo era demasiado alto y la moto demasiado grande. Seguramente ni el *fashionable* fascinante Antonio Banderas (el papel de Angel estaba hecho o inspirado en él) hubiera salvado la papeleta.

La cinefilia por el terraplén

Hay una escena, casi al final de **Tierra**, que ilustra perfectamente el mecanismo de apropiación y ensamblaje (de citas) de que está hecho el estilo Medem. En el pintoresco bar de **Tierra** (especie de antro terroso y cavernícola, pero muy democrático con todos los estilos musicales, tanto autonómicos como allende las fronteras), Angel & Angela están situados al lado de la barra, por primera vez se enfrentan con el fin de resolver su conjurado futuro sentimental. Están nerviosillos, son momentos de indefinición, y el dueño del bar, solícito y perspicaz, aprovecha para poner en el pinchadiscos la canción "Tierra" de Caetano Veloso. Entonces, nada más escuchar los primeros sonos, los tres se lanzan miradas y sonrisas de compenetración para celebrar el "momento mágico" como diciendo: "Os dais cuenta, esta canción tiene que ver con nosotros".

Como puede percibirse, la cosa es de un oportunismo barato: nada hay en la canción brasileña que tenga algo que ver con la película o con el momento aducido, ni el espectador —aunque por un casual conozca la canción— saca nada claro de la escena. O sea, o las conexiones están en la cabeza del cineasta (que, obviamente, no ha sabido materializar) o motivado por la coincidencia del título, que guay, aprovechó la coyuntura. A sabiendas de que Caetano Veloso es un músico que hoy día mola mucho

en ciertos círculos (Radio 3, TV2, Radio Futura, Almodovar), la cita se da con falsa modestia –porque en el fondo se va de enteradillo– y con falso misterio –la sobreactuación de los actores delata la cita no en relación con las vidas de sus personajes, sino con el filme llamado **Tierra**–.

A nivel cinematográfico, resulta vergonzoso para el cinéfilo captar las pésimas imitaciones de aquellos maestros que, para usar la expresión de Susan Sontag, realizan un "estilo espiritual". De Tarkovski, por ejemplo, intenta mimetizar su palpitación misteriosa a base de burdas miradas y gestos que presienten un "algo indiscernible" (ya en la primera escena del filme, con la "averiguación" por parte de Angel del caso del pastor y los corderos calcinados) y, sobre todo, de sus famosos planos-secuencias donde el movimiento de la cámara hace desaparecer al personaje –lo deja *off screen*– para luego volver a aparecer en otro lugar del espacio (recurso utilizado varias veces en **Tierra** de modo convencional, como mera aplicación técnica).

Del Kieslovski parisino, su cineasta más admirado (espejo en el que gusta mirarse), copia hasta la saciedad el juego de las coincidencias azarosas, el gusto por los planos de detalle insospechados, el toque visual de atmosfera misteriosa y fascinante, y, en concreto, la explícita imitación de ciertas escenas (el *tour* de cables telefónicos, por ejemplo, vulgar plagio del inicio de **Rouge**).

En verdad no es difícil adivinar en los filmes de Medem una afectación griposa –*influenza*– de los cineastas contemporáneos esteticistas (y salvando las distancias, obviamente): el regusto por los elementos heteróclitos y fantásticos, catalogados de hiperrealistas (D. Lynch, Cronenberg), el aire de bisoñez y la voluntad obsesiva de querer fascinar o impresionar con la imagen guay y el toque *frisson* (los posmodernos franceses como Luc Besson, Leos Carax, Jean-Jacques Beineix); la consideración del juego ficcional como artificio y cierto regodeo con la abstracción y la dilatación temporal (los hermanos Cohen,...) y, sobre todo, el toque resultón y cañí, aunque ciertamente más comedido y seco, en las chispas de Pasión y Deseo (Almodovar y acólitos hispanos).

Para terminar, nada mejor que una sana recomendación para quitarnos ese polvo cósmico fumigado en nuestros ojos: rever ese auténtico poema cinematográfico del cine ruso, **La tierra** (*Zemlya*, 1930) de Dovjenko.



Tierra (1996)

NOTA

1. Cuando se da por terminado este "polvo sin sexo", sostienen el siguiente diálogo: -"¿Te has corrido?" (Mari), -"No" (Angel), -"Que maravilla, yo tampoco. Es la primera vez que no llego". Unos instantes más tarde, Mari premia la (anti) solicitud de Angel: "Eres el hombre más bueno que conozco. Un auténtico ángel". (Para éstos y otros odiosos amantes de las comparaciones, les remito a "Crónica de un amor imposible", el primer episodio de **Más allá de las nubes** de Antonioni)