

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:
Familia

Autor/es:
Lomillos, Miguel Ángel

Citar como:
Lomillos, MÁ. (1997). Familia. Banda aparte. (8):86-88.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42236>

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:



puerta de la casa abandonada y cuyos radios metálicos evocan plásticamente el habitáculo de la araña al igual que los cristales de las ventanas en el filme de Rice remitían a las celdas de la colmena: un acto de transgresión. El mismo con el que dejamos a Javi —mientras en las imágenes se inscriben los títulos de crédito— bailando con la niña que le gustaba a su hermano, al son de la música ejecutada por un padre terrible y que es, pese a todo, hermosa.

NOTAS

1. Y, entre todos ellos, el secreto de la relación sexual. La piedra y la llave preceden al avistamiento, sin amba-

ges, de la cópula entre la tía de Javi y su antiguo novio. Regalo inesperado para el niño en esa tarde de domingo iniciada bajo el signo de la frustración de la mirada: una niña que simula mostrar su sexo, en un fugaz abrir y cerrar de piernas, previo pago de tres pesetas.

2. Filme hecho, pues, de imágenes y sonidos atisbados, con una inteligente utilización de lo que se dice fuera de los límites del encuadre mismo, su proyección requiere unos cuidados técnicos que no siempre son adecuados ni satisfactorios. Asistí al estreno de **Secretos el corazón** el diecinueve de marzo en Madrid —cines **Renoir**— y la proyección fue absolutamente impecable. Un mes más tarde (dieciocho de abril), la sesión de noche de los cines **Babel** de Valencia martirizó a los espectadores con un persistente tamborileo de la banda sonora, debido a un mal ajuste del lector de sonido en el proyector, a lo largo de casi toda la película.

FAMILIA

(Fernando León de Aranoa, España, 1996) / Miguel Ángel Lomillos

Una foto sin revelar de la familia

Llama la atención que los enjutos títulos de los cineastas noveles españoles (**Familia**, **Tesis**, **Éxtasis**, **Fotos**, **Tierra**...) correspondan a filmes que proponen, cada uno a su manera, ejercicios estilísticos abiertos a una cierta abstracción o potenciación de lo metafórico que intentan superar el realismo más o menos chusco que caracteriza tradicionalmente a nuestro cine.

En el caso de León de Aranoa, guionista de las últimas películas de Antonio del Real, su primer trabajo sorprende por el consistente andamiaje de su arquitectura (algo inusitado por estos pagos), una pieza bien armada, lineal y simétrica, que avanza bajo una aplastante lógica escénica, y orquestada para hablar, bajo un prisma desplazado (la representación teatral incrustada en un espacio real), de los tics más característicos de la institución básica por excelencia, la familia. Así es, la historia se desarrolla durante un único día en un espacio cerrado —una mansión de un barrio rico de Madrid—, palco real donde un extraño señor contrata los servicios de un grupo de actores para que lo acompañe como una familia (como si de su propia familia se tratase) en el día de su cumpleaños.

En ese desplazamiento representacional, una familia falsa intentando reproducir un escenario verdadero, radica la gracia (y también la desgracia, a mi entender, por la traición operada sobre dicha estrategia) del planteamiento de **Familia**. Es decir, que partiendo de una propuesta interesante (la distancia que provoca este desdoblamiento, como es sabido, resulta muy propicia para reflexionar sobre

este inagotable tema), la película prefiere desaprovechar esta fértil vía para adentrarse, bajo un registro férreamente realista, en los apuros, zozobras y desaires que el extrañamiento de las situaciones provoca en este grupo de actores (que nunca consiguen, azotados por la necesidad del dinero y de querer hacer bien su trabajo, entender como un juego la propuesta de su mecenas). Con otras palabras, el filme substituye la distanciamiento (del planteamiento) por desubicación (de los personajes), la potencialidad subversiva de una estrategia genuinamente rupturista y moderna por el fuego fatuo de la peripecia argumental sabiamente administrada por los resortes del punto de vista (lo que obviamente redundará en favor del espectáculo y del entretenimiento), en fin, el valor corrosivo de la distancia re-flexiva (ironía, parodia, juego, fantasía, crítica...) por el retrato formalmente reflexivo —plano espejo— de un grupo voluntarioso de actores haciendo de familia en casa ajena (un grupo de actores, por cierto, nada demoníacos y muy modistos, muy de carne y hueso).

Aunque subyace un planteamiento o punto de partida típicamente buñuelesco (pero prefiero imaginar que para el genial sordo todo lo que es la película no hubiera pasado de un rápido apunte visual), el filme se encamina por la sucesión de Puntos de Vista que buscan seducir y sorprender al espectador, mantenerlo en vilo gracias a los sucesivos saberes operados, un recurso bien característico del cine actual al estilo de Tarantino, Manchevski, Kieslowski (verdaderos maestros en la inocua per-

mutación o rotación de los P. de V. dentro de una estructura posclásica lineal y que la crítica no tan gacetillera encuentra como el no-va-más del cine de *auteur*). En **Familia**, éste es el recorrido: primero, saber desconocido (pequeña broma en la presentación de los actores al inicio del filme como si se tratase de una familia normal con sus problemillas), después el P. de V. se identifica con estos actores (se trata de sentir con igual desconcierto las imprevisibles *boutades* del maestro de ceremonias), un nuevo saber desconocido se instala con la entrada de un nuevo personaje (¿compinche o también rata de laboratorio?) y finalmente resolución de la función, aplausos del maestro de ceremonias, todos amigos y despedida final.

Familia propone un juego escénico no para desenmascarar el edificio familiar, sino para reproducir, en virtud del reseñado desplazamiento, los gestos, manías y obsesiones más características del rictus familiar. A nadie le espanta hoy día que un padre le pregunte a su hija sobre la marcha de las relaciones con su novio, o que a la hora de la siesta se casque un polvete a su mujer, o incluso que tenga un pique con el cuñado a cuenta de una posible insinuación con la mujer de éste. Son hechos cotidianos en cualquier familia (al menos en las familias de las películas, que son todas iguales, ambas). Pero si el que habla con tal descarada vehemencia a su hija no es su padre (“¿...y se la chupas a tu novio?”), si el marido no es más que un extraño y el cuñado en realidad no es más que el verdadero marido de la supuesta mujer, entonces ya tenemos montada la barraca (el divertimento) para las situaciones típicas de comedia. Sin embargo, el toque de comedia tampoco llega a funcionar del todo en la película, pues parte de una propuesta abiertamente teatral que se vive como demasiado real (más que risa lo que provoca en algunos momentos al espectador es el mismo apuro o extrañamiento).

La misma extraña e ineficaz ambigüedad que caracteriza al personaje central se refleja en todo el filme. El estatuto del solitario dueño de la mansión oscila entre la indefinición de su juego (se quiere simplemente divertir como dice al final —“*Me lo he pasado muy bien*”— o esconde algún tipo de trauma afectivo) y el sacar provecho de su papel superior (no por representar el papel del paterfamilias, sino porque es el que paga la función). El espectador, ciertamente, no sabe cómo ubicar este personaje: resulta pieza fundamental en el juego de los desdoblamientos (es el que lleva la sartén por el mango, encarna propiamente la figura del Narrador), pero su indefinición, su absoluta falta

de motivación o finalidad redonda en contra de la propuesta crítica que supuestamente trae consigo el filme. En realidad este personaje sería el verdadero Actor, un fingidor del que nada sabemos, ni siquiera el efecto que le produce la representación que él mismo dirige (personaje sin psicología pero que la veterana interpretación de J.L. Gallardo le dota de una imagen algo así como “el solitario de aspecto feroz pero en el fondo entrañable”), en contraposición a las pobres almas en pena que le rodean (dos paletas diferentes en la construcción de los personajes que impide la circulación del sentido crítico). No nos sorprende nada, por tanto, que la coletilla final del filme, absolutamente innecesaria, se rebaje a un intento frustrado por definirle o trazarle motivaciones psicológicas, y la cosa se quede en agua de borrajas.

Lo curioso del filme es que el juego escénico parte como una especie de análisis o reflexión de la Familia, así en mayúscula, y que se espera que la misma reciba algún que otro duro rapapolvos (insisto que se echa en falta la vía distante del cinismo y la mordacidad) y lo que nos queda, al menos a mí, es el regusto retrógado y dulzón por la familia de toda la vida, como aquella que por Navidad vuelve a casa.

Entonces, si se nos burla cualquier análisis sobre la Familia, ¿qué es lo que queda más allá de la tramoya montada? Que la Familia es un montón de normas, papeles, funciones, remisiones, vueltas de tuerca sobre espirales arquetípicas... en definitiva, una Representación, es algo que, a estas alturas del campeonato, ya sabemos de sobra. Es decir, más allá del juego escénico, ciertamente ameno pero fatuo, de reconocer la familia como un conjunto de convenciones, poco o nada más se nos dice. En realidad, más que a la Familia o lo familiar el filme apunta, en tono de comedia aviesa, hacia su contrario, el miedo a lo desconocido, el miedo a entrar en el terreno resbaladizo de lo no familiar (que en ningún caso se refiere al término “sinistro”, según el famoso texto de Freud). Pero como se sabe un juego, lo desconocido o extraño también pierde su fuerza, máxime porque los personajes al final acaban conociéndose y todo resulta muy familiar y amistoso.

Un análisis interesante sería dilucidar o demarcar la influencia del “toque Querejeta” en este filme que, sin embargo, presenta con convicción el aire novedoso y fresco del debut interesante, como si de una producción independiente típica de los 90 se tratara. De cualquier manera, a mi modesto entender, **Familia** transpira en sus carnes la inevitable (y pesada) marca de la casa: la elec-

ción de la actriz francesa (su impersonalidad no cuaja en el conjunto), las escenas rodadas en exteriores son totalmente convencionales respecto a las de interior (factor a tener en cuenta en el dispositivo tradicional del productor), el inefable tufillo de aburguesamiento blando en los conceptos, texturas y actitudes, el amago de crítica y de envoltorio de "idea avanzada" que esconde el producto bienpensante, de brillo sociológico y de *qualité*, las tópicas conexiones con el entramado teatral (cortinas rojas, planos frontales de la familia, aplauso final, etc) que remiten a una corriente demasiado explicitada antaño en los habituales del productor,... en fin, la aventura del riesgo entendida como un salto de apariencia intrépida pero en el fondo remilgado, con la red siempre extendida.

En otro orden de cosas, resulta un acierto el uso de la música hipnótica de Stephane Grapelli y Django Reinhardt y su chispeante sonido de cuerdas. Esta música se adapta como un guante al juego de repeticiones y desdoblamientos del enredo y, a su vez, el carácter teatral de éste revela o exprime toda la capacidad irónica o distanciadora que esta música porta consigo. El único problema radica en el

desproporcionado uso que se hace de ella, que en determinados trechos del filme llega a la saturación, sobre todo al final, como si las imágenes tuviesen miedo a caminar solas (una vez más se aplica una técnica o estrategia eficaz, pero mal utilizada).

Sin embargo, retomo el matiz positivo del inicio del artículo para resaltar, en líneas generales, la buena construcción del filme (uno casi desearía que fuese menos sólido y artificioso y más mordaz y crítico aun con desequilibrios). No cabe duda de que León de Aranoa conoce y aplica con buen criterio los recursos cinematográficos, especialmente en los cambios y transiciones del relato y, sobre todo, la asignación de pequeños detalles identificativos a cada personaje (el juego de la forma de las nubes, el champán y el coche, la mujer que desea ser madre, la hija resposdona, la peripecia del abridor de plata, el pequeñajo y la TV, etc, etc). A destacar, también y sobre todo, la frescura y consistencia del trabajo actoral, pues cada vez se hace más difícil de ver en el cine español que los actores se muevan en el mismo registro o diapason (yo, como buen mitómano, me amparo con la Muñoz, ¡qué estilazo!).

ROMANCE EN NUEVA YORK

(Un diván a New York. Chantal Akerman. Fr-Bélgica-Alemania, 1996) / Ceferino Cifuentes

Hotel Monterrey (1972), el primer trabajo de Chantal Akerman en EE.UU. prescindía de una historia, era un filme desnudo de argumento, provocadoramente anti-narrativo; en él se sucedían, monótonamente, planos en los que los clientes del hotel entraban y salían del ascensor conforme éste se detenía en los pisos; pasillos vacíos que tan sólo veían rota su *cadencia* por alguna persona que entraba o salía de una habitación, etc. Era un trabajo sobre el tiempo y el espacio, pero "si lo analizas hay también una narración, porque la película empieza en el hall del hotel, abajo de noche, y termina arriba al amanecer. O sea que, finalmente, hay la narración de pasar de la noche al día."

La segunda película que rodó en EE.UU. fue **Noticias de casa** (*New from Home*, 1976). Se trataba de un peculiar "road movie" donde la cámara deambulaba morosamente por las calles de Nueva York sin encontrar dónde ubicar cómodamente su mirada; como si ante la imposibilidad de hilvanar una narración, a la *directora/protagonista* del filme tan sólo le quedase como única opción dejar que la cámara filmase todo lo que encontrará a su

paso, con la misma *inocencia* y *curiosidad* que los hermanos Lumière filmaron la llegada de un tren a una ciudad. La banda sonora salpicaba el trayecto con una voz en *off* en donde la propia Akerman leía las cartas que su madre le enviaba; ésta le contaba hechos cotidianos concernientes a la familia, recomendándole dejar el proyecto de película que tenía en Norteamérica para volver a casa. En el último plano del filme, la cámara se alejaba lentamente de la isla de Manhattan durante quince minutos, hasta convertir los rascacielos en una imagen abstracta e irreconocible. Era la constatación de un fracaso: la inevitable vuelta al hogar.

"...hay un momento en el que ves un pasillo, rojo y amarillo, lo miras fijamente y al cabo de un momento ya no se ve el pasillo, sólo ves rojo y amarillo y de nuevo el pasillo; luego pasaba alguien y sentías algo, ¡uf!, ya no era abstracto, había un mínimo de efecto. Y esto es cierto: cuando te quedas durante un buen rato mirando un sitio tranquilo y de pronto algo o alguien se mueve (...) su impacto es diez veces más fuerte que si procedes al modo del cine dominante. (...) ¿Qué es lo