

Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:

Montxo Armendáriz: Visualizar la marginación

Autor/es:

Pérez Perucha, Julio

Citar como:

Pérez Perucha, J. (1995). Montxo Armendáriz: Visualizar la marginación. *Vértigo. Revista de cine.* (11):58-61.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/43028>

Copyright: Todos los derechos reservados.

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:



Montxo

Visualizar la marginación

Armendáriz

Julio Pérez Perucha

La breve pero enjundiosa obra de Montxo Armendáriz destaca briosamente en el conjunto del cine español de la última década por un conjunto de razones cuya singularidad voy a tratar de resumir en éste modesto exordio a su ya inminente cuarto largometraje.*

En primer lugar, llama poderosamente la atención la materia referencial que estructura sus tres largometrajes. Se trata de conjuntos humanos —en donde los protagonistas de la narración funcionan como sus representaciones emblemáticas— que se definen por una actividad laboral cuyo retroceso histórico (es decir, económico) sitúa de manera progresiva e irremediable a quienes la ejercen en los márgenes del sistema productivo y social. Definidos por su trabajo, lo que interesa de los personajes de Armendáriz es cómo manejan las precarias situaciones que padecen y los efectos que éstas provocan en su cotidianidad; mirada, pues, situada a ras de suelo, único lugar desde el que hacer productiva la solidaridad. Además, convencido Armendáriz de que es cosa sabida hasta por los alcornocos, el cineasta no se entretiene en discursarnos sobre el origen y lógica interna de las situaciones de explotación que padecen sus personajes ni nos sermonea sobre la necesidad de transformar la realidad que da lugar a tales situaciones y cuya morfología nos es definida, por otra parte, con precisión; respetuoso con el espectador y solidario con los protagonistas de sus ficciones, las películas del navarro se sitúan en los antípodas de la enfatización constituyendo, de paso, un sustancioso repertorio de actividades económicas paulatinamente marginales por muy ancladas que estén en la tradición productiva de nuestro territorio.

En segundo lugar, nutriéndose las películas de Montxo Armendáriz de estructuras genéricamente adscribibles a las diversas variantes del drama (del melodrama romántico al docudrama) puesto que edifican el itinerario y circuns-

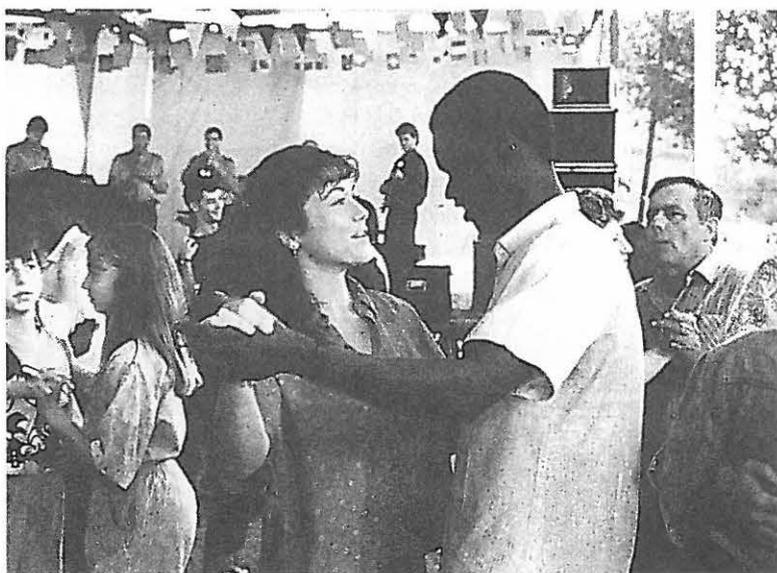
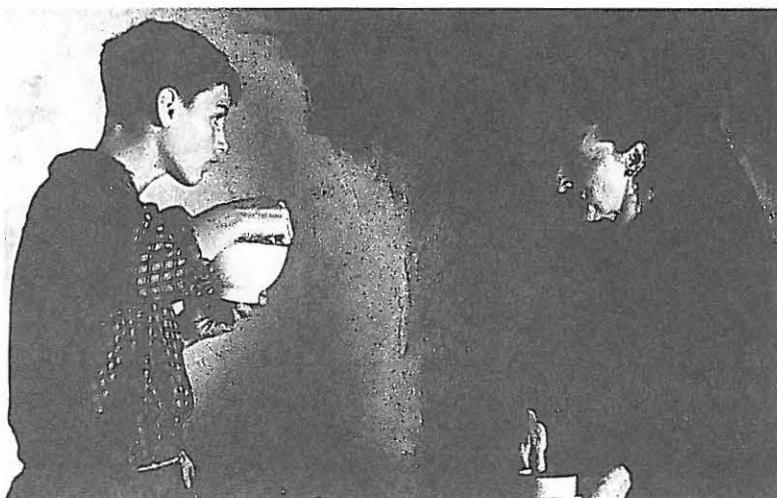
*Este artículo fue redactado cuando el film HISTORIAS DEL KRONEN estaba en rodaje.

tancias de una pérdida que puede extenderse, en ejercicio de inusual desenvoltura, tanto en el largo espacio de una vida como en el breve discurrir de veintisiete horas, el tratamiento por el cineasta a las convenciones del género introduce algunas novedades provechosas. Me refiero, sobre todo, al apacible y melancólico ritmo que se imprime a la narración (incluidos suaves travellings y relajadas panorámicas); a las continuas digresiones descriptivas que jalonan el desarrollo de sus películas; a un trabajo actoral que desdén la retórica interpretativa melodramática para concentrarse en una económica y sobria mostración física de los avatares de personajes y personajillos, y en donde las técnicas expresivas del actor comparecen visibles pero amortiguadas; a la utilización conjunta de intérpretes profesionales e improvisados en donde, insólitamente, son estos los que marcan la pauta interpretativa a aquellos; y a un generoso y abrumador despliegue de informaciones de carácter antropológico sobre usos y costumbres tanto cotidianos como laborales de los personajes, cuyo efecto de verosimilitud persigue la naturalización del arriesgado cruce que entre retóricas de melodrama y maneras documentales, bajo la hegemonía de aquella, se produce en las películas de Armendáriz, y que le confiere el particular atractivo que a todo guisote tradicional presta la estudiada adición de elementos inesperados pero integrables a la postre.

En tercer lugar, Armendáriz parece tener muy presente un axioma que hoy, diríase, ha olvidado la inmensa mayoría de cineastas españoles, sepultada su tarea bajo la ilustración ramplona de un torrente de afflictivas banalidades, la proposición sonoramente zafia de trivialidades de portería, o el tedioso discurrir de soporíferas obviedades presentadas como marca autoral (o auroral) de artista (adolescente). Tal axioma establece que la única manera de hacer sólidamente fructífera cualquier proposición vehiculada mediante una película es tejerla a través de un variopinto conjunto de recursos fílmicos pertinentemente (no de forma caprichosa) elegidos con el objeto de conferir densidad y textura a aquello que se propone, ya que ésta densidad será la que interpele la mirada del espectador dejando en ella su impronta. Y, en efecto, sobre la atractiva y mestiza armadura genérica de sus films, Armendáriz visualiza con tanta elocuencia como discreción no sólo los avatares de sus personajes sino también, cuando ello procede, el juicio que aquellos avatares le merecen. Veamos dos o tres ejemplos.

En todo desarrollo dramático que se precie (también en la comedia, aunque de otra manera) algunos elementos narrativos pueden aparecer por medio del trabajo del cineasta recubiertos de cierto espesor semántico cuyo destino es simbolizar determinado paraje nuclear de la acción y alzarse como columna vertebral, sostén y proclama, de la misma; estos recursos —desalajados de los rutinarios y perezosos audiovisuales

que en los últimos años soportamos— siempre están presentes en el cine de Armendáriz, aunque de manera discreta y ocasional, puesto que nuestro cineasta no es un pedante. A saber; en *TASIO* un crío cae en una carbonera y tras ser rescatado se nos ofrece un Primer Plano de mayor du-



ración de lo normal sobre la llameante estructura causante de la desgracia; en *27 HORAS* disfrutamos de una pertinaz sinfonía de travellings siguiendo el deambular de unos personajes cuyo desplazamiento, obviamente y a causa de tan contumaces movimientos de cámara, no conduce a lugar alguno; en *ALOU* los dos negros, en Plano General, de noche y en un marco urbano, se entregan a frenéticos saltos con el inútil objetivo de atrapar los copos de nieve que caen del firmamento, justo en el instante en que empiezan a tener problemas de integración; también en *ALOU*, cuando el protagonista descubre en el destartado domicilio familiar a su compañero asfixiado, tal descubrimiento y las actuaciones subsiguientes tendrán lugar hurtándolas tras un tabique a nuestra mirada, toda vez que lo que nos mostrará obstinadamente la cámara será la desvencijada estufa de gas causante de la desgracia.

Y en otro orden de cosas, el de visualizar la posición moral (o política) del realizador sobre

Fotogramas de *TASIO*, 1984 (arriba) y *LAS CARTAS DE ALOY*, 1990 (abajo).

algunos episodios de sus ficciones, recordemos en 27 HORAS el regreso del primer viaje a la isla, cuando el coche que conduce hacia el hospital a la moribunda Maite se encuentra con una manifestación (presuntamente) antifascista: al comienzo de la secuencia manifestantes y vehículo circulan en direcciones enfrentadas para, más tarde, circular en un mismo sentido, en estimulante visualización de la consigna sesentaiochista "même combat".

En cuarto lugar, no deja de ser frecuente que cuando, de tarde en tarde, un realizador de por aquí intente presentarse nimbado de la aureola de autor, multiplique por la superficie de sus obras monótonos y retóricos guiños ornamentales que quieren significar manifestación específica de universo creador. Armendáriz, bien al contrario, se plantea la materialización de ese universo mediante complejas operaciones visuales y de sentido cuya característica más notable es ponerse al servicio de los materiales dramáticos que maneja y debe potenciar, por lo que presentan en cada caso génesis y fisonomías radicalmente distintas en términos de estilo. Veámoslo, nuevamente, en otros dos o tres casos.

Uno de los poderes del melodrama es convocar, a través de algunas de sus imágenes, pronósticos visuales, marcas de un aciago destino, de lo que más adelante inexorablemente sucederá y que así se presenta como lúgubre premonición o signo de mal averany. Estas incómodas señalizaciones son muy del gusto de Armendáriz, toda vez que las ha inscrito en sus tres películas, aunque de manera radicalmente distinta en cada una de ellas, tal y como corresponde a la muy diferente materia narrativa de las mismas. A saber, en TASIO el protagonista y un amigo pescan en el lecho de un río a la significativa hora del crepúsculo, viéndose al fondo un puente que es atravesado por el coche portador del niño quemado: la cámara sigue en Panorámica el vehículo y encuadra en la ribera fluvial un conjunto de omnívidos cipreses que nos anuncia, y así se nos confirma más tarde, la muerte del herido; también en el mismo film, TASIO y su novia se besan y ella deja caer un puchero de barro que se rompe al estrellarse contra el suelo: ella queda preñada; igualmente en Tasio vemos que nuestro hombre y su hija se encaminan hacia la casa familiar donde la madre permanece enferma: ellos penetran en el recinto pero la cámara se mantendrá largo tiempo en un sostenido Plano General que encuadra la calle donde

se encuentra la casa de Tasio, calle en cuyos límites se levanta un amenazador crucero que nos informa de antemano sobre el fallecimiento de la enferma; en 27 HORAS y en el primer viaje a la isla, cuando Maite "se pierde" para inyectarse heroína, señala el camino que va a tomar, camino que resulta ser, según nos ilustra un Contracampo, un estrecho sendero progresivamente angosto, rodeado de sombría vegetación y que en términos visuales, no conduce a parte alguna (igual que la isla en que se encuentra), mientras que, por el contrario, el paseo de los dos amigos se produce por sendas a las que la cámara facilita perspectiva e ilimitada profundidad: nos apercibimos, pues, que ella no tardará en morir por sobredosis de droga; también en 27 HORAS, tras un encuentro frustrado entre padre e hijo, aquél se marcha en una furgoneta cuya trayectoria violenta el encuadre que nos muestra a éste, colocándose aque-

lla en perspectiva, en último término y a espaldas del muchacho: ni que decir tiene que en ese momento sabremos que para Jon las horas ya están contadas.

Estas operaciones son, sin embargo, considerablemente más sutiles y complejas en ALOU con el fin de lograr idénticos resultados sin forzar un desarrollo de raigambre naturalista. Veámos.

Alou ya está instalado en una pen-

sión madrileña; por la ventana contemplamos tanto un día gris y lluvioso como un tren con llamativas franjas rojas que cruza tras ella, cuando un optimista fundido convierte el plomizo día en soleada jornada primaveral atravesada por un tren azul que circula en dirección opuesta al anterior; todo ello sucede cuando Alou ya comienza a disfrutar de cierta estabilidad laboral (?) y de un relativo grado de integración. Sucesivos desarrollos de este proceso vendrán jalonados por cromatismos azules: en la fábrica de confección textil donde Alou consigue trabajo remata una tela azul y su relación sentimental con la muchacha blanca exhibe una llamativa camisa azul como objeto de intercambio amoroso...

Pero cuando Alou, prometiéndoselas muy felices, proclame que "en cuanto tenga dinero me largo a mi país" y tire su vaso de bebida de un involuntario y premonitorio manotazo, en la casa donde vive se chamuscará un pie al contacto con la incandescente resistencia de una estufa eléctrica que reintroducirá insidiosamente el cromatismo rojo en la ficción, cromatismo que ya no le abandonará a lo largo de su acelerado y traumático descenso hacia su lugar de origen. Así, al ha-

Armendáriz se plantea la materialización de ese universo mediante complejas operaciones visuales y de sentido cuya característica más notable es ponerse al servicio de los materiales dramáticos que maneja y debe potenciar, por lo que presentan en cada caso génesis y fisonomías radicalmente distintas en términos de estilo.



Fotograma de 27 HORAS
(1986).

blar desde una cabina telefónica con su novia, el reflejo rojo de un coche aparcado en el exterior le cruzará la cara con marcas que evocan efusión de sangre; el casi único mobiliario del abandonado Alou y su compatriota en la destartada y desacogedora casa que comparten será una tetera impertinente roja (más aún a efectos de una planificación singular y perversa) y unas sillas de skay rojo; el tipo con quien trabaja como chatarrero exhibirá una cazadora chirriante roja que, única en el entierro del intoxicado (y es que, en este tramo de la narración, a Alou no le prueban las estufas), le hará aparecer como heraldo del infierno; en la comisaría (presumimos que ya el infierno talmente) la puerta de las celdas es también roja, el avión en que Alou es repatriado tiene unas llamativas franjas rojas y se desplaza en la misma dirección que el tren rojo más arriba señalado, y, por último, cuando nuestro personaje se embarque en una patera para regresar a la península lo hará enfundado en un inoportuno jersey rojo granate insinuador de una descorazonadora certeza: Alou nunca llegará a ver cumplidas sus esperanzas y posiblemente ni llegue a la costa andaluza...

Como se ve, procedimientos de muy distinta naturaleza para conseguir similares resultados...

Y, en quinto lugar, Amendáriz parece postular que todos tenemos un anclaje existencial

que, a modo de realidad fantasmática, nos hace dependientes de una nunca satisfecha pulsión. Problemáticas de tal jaez son en el cinema de uso corriente aplicadas a personajes de extracción burguesa o equivalentes, pero ya no lo es que alguien se entregue, por así decirlo, a mostrar que los pobres también persiguen su fantasma (de apariencia, eso sí, prosaica); reivindicación insólita a la que nadie podrá negar una profunda esencia democrática... Recapitulando: todos nos encontramos enganchados en nuestro particular cepo —cuando alguien se desengancha, cual el jabalí de TASIO, solo cabe el altivo abandono de la partida frente al enemigo—: la heroína, el alcohol, la huída hacia el norte, o la carbonera. Y, por si no estuviera claramente materializada en imágenes tal dependencia recordemos que Tasio arrebatada, en la clausura del relato, el lazo al guardabosques arrojándolo lejos de sí, por lo que la cámara seguirá el lazo en Panorámica y, aunque lo pierda entre los árboles, continuará su presentido movimiento de caída para concluir sobre una carbonera: la relación lazo-carbonera es suficientemente explícita como para que sea innecesario insistir sobre su significado: para Tasio, o para cualquier trabajador, la carbonera, su trabajo, es decir, su nivel más inmediato de realidad, será su propio cepo, según la brillante capacidad fabuladora e imaginera de Montxo Armendáriz. ☉