

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

Título:
Breve nota sobre el cine político

Autor/es:
De Lucas, Gonzalo

Citar como:
De Lucas, G. (2000). Breve nota sobre el cine político. La madriguera. (25):102-102.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41845>

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:



Breve nota sobre el cine político

El pequeño ladrón

Le petit voleur

Erick Zonca

Francia, 1999.

El pequeño ladrón no surge de la burbuja de un cinéfilo, pues la calle tañe la silenciosa oquedad de la vida moral del protagonista. Aunque Zonca remite, con ligeros matices bressonianos, a una estudiada tradición cinematográfica —los policíacos urbanos de los años cincuenta—, su film es el espejo de unas impresiones ajenas a la memoria cinematográfica. Bien es cierto que en el primer plano, cuando vemos al joven protagonista tomar una cerveza en un

ha perdido sus puntos de referencia y se inicia en la violencia. Es ésta una fractura, una escisión entre estos jóvenes y la política. Sólo les queda una especie de desaliento, así que se buscan y forman una 'microsociedad' en la que hay que ser un salvaje".

Tal vez buena parte del llamado cine político sea en verdad político, pero casi nunca es cine (pienso, en este punto, en los celebrados melodramas lacrimógenos con "buenas intenciones" que, mediante una planificación convencional e institucional, dejan un regusto ajado, preñado de evocaciones televisivas). Así, estoy de acuerdo con José Ángel Valente cuando escribe que "el antiformalismo ha venido a parar en un formalismo de la peor especie: el de los temas o el de las tendencias (...) Cuando un autor se reconoce más por su tendencia que por su estilo, hay razones para sospechar, primero, de su calidad literaria y, segundo, de su capacidad real para servir a la tendencia en cuestión. Por supuesto, no hablo del estilo como de un agregado formal o un elemento autónomo de la obra de arte (...) El estilo no es más que la capacidad del medio verbal para producirse en cada momento en función de un determinado contenido de realidad y para no existir en la obra más que en función de ese contenido"¹.

Intentaré en este apunte dos esbozos, uno acerca de un detalle y el otro a propósito de una idea general de puesta en escena, a fin de sugerir el modo en que Zonca logra una aproximación política que indaga en una realidad orillada por el estilo. Las peripecias del joven ladrón se desarrollan en unas estructuras sociales opacas e invisibles. Los movi-

mientos tangibles del dinero son constantes (billetes que cambian de mano o son guardados en sobres) pero los intercambios profundos no pueden ser representados (el momento en que los dos delincuentes hacen el esforzado recuento del dinero ganado por una prostituta durante una jornada adquiere ahí su plena significación). Para el joven no es factible una reflexión sobre algo que considera ignoto o demasiado abstracto; sólo existe lo concreto e inmediato, en este caso la rígida jerarquía de la banda encabezada por unos jefes desabridos. Así, el instante en que el cuello del muchacho es cercenado ejemplifica el terror invisible que constituye el desarraigo y el abandono al azar, a lo repentino, a los golpes fugaces y sordos; el joven no llega a saber quién blandía el cuchillo e incluso comprende tardíamente lo sucedido, cuando recoge con las manos la caída de la sangre.

El guión de Zonca y Virgine Wagon condensa finalmente el ramaje narrativo, podando cualquier florecimiento externo. La ficción deja con acierto algunos puntos suspensivos —la amante de Oeil, la prostituta— y sitúa en suspensión ciertas percepciones psicológicas. El vacío, la inmediatez y la cerca encuentran otra resolución política en la escasa profundidad de campo de las imágenes. Zonca utiliza focales cortas que oprimen el espacio moral del protagonista en estancias cerradas y estancas, y provocan la ausencia de planos generales sobre Marsella o los diversos escenarios del film. El resultado es la desaparición del resquicio para la proyección idealista o la huida soñada —pudieran ser el mar o las montañas; pudieran ser el tren.

Gonzalo de Lucas

1. Valente, José Ángel. *Las palabras de la tribu*. Barcelona, Tusquets, 1994, p. 26-27.



bar vacío, una fotografía de James Dean aparece al fondo de la sala presagiando la rebeldía que constituirá el núcleo de su iniciación, pero cabe sostener que esta idea se inserta en un engranaje de citas reflexivas sobre el lenguaje cinematográfico, sujetas al hilo de una pregunta esencial: ¿de qué forma se puede encuadrar políticamente la ausencia de política en un sujeto? No en vano Zonca ha escrito que su film muestra "el estado de una juventud que en cierto modo