

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

Título:
Mala

Autor/es:
Montiel, Alejandro

Citar como:
Montiel, A. (2000). Mala. La madriguera. (31):71-72.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41897>

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:



Mala

Leo

José Luis Borau

España, 2000

El mes de setiembre pasado recordaba Ana Nuño, en su editorial para *La Madrugera* dedicado al rozagante nonagenario Manoel de Oliveira, un concepto, ciertamente caído en desuso, que debemos a Mijail Batjín. Me estoy refiriendo a la idea de "reacentuación", entendida ésta como una fatalidad asociada a toda lectura, pues no sólo una adaptación cinematográfica *reacentúa*, por ejemplo, la obra literaria de la que parte, sino que, en rigor, todo espectador, al leer *su* film, reacentúa (focaliza su atención, subraya) aquí y no allá, esto y no aquello. Y siendo así que el ejercicio de la crítica no es más que el testimonio de una experiencia de lectura, éste no consistirá en otra cosa, probablemente, sino en reacentuar (en su sinopsis o en su paráfrasis o en su glosa) aquello que juzga el crítico jerárquicamente relevante, sintomático o, incluso, revelador.

Ahora bien, quien esto suscribe se ha quedado pasmado leyendo en la prensa y escuchando en radio y televisión los elogios que, casi unánimemente, la crítica ha regalado al errático film último de nuestro

buen Ex-presidente de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, aragonés eminente cuya valía humana es conocida y cuyo mérito como crítico, historiador, productor y profesor de cine está sobradamente probado (baste pensar, únicamente, en el impagable –aunque perfeccionable, como es lógico– *Diccionario del cine español*, que Borau ha dirigido), pero cuya obra de creación cinematográfica, dejando al margen la muy notable *Furtivos*, que muchos aplaudimos durante el Festival de San Sebastián de 1975 en un País Vasco tomado por los grises, no ha dado mucho de sí.

Leo es además una de las películas, entre las tuyas que conozco, que peor ha sabido José Luis Borau encauzar y resolver, dándose en ella cita algunas estridencias formales que es preciso poner de relieve por mucho que esté crítico preferiría (créanme) estar ahora cantando sus excelencias (en beneficio de su autor, en beneficio del cine español y en beneficio propio).

La mala fe podría empujarnos a caricaturizar aquí la historia que cuenta *Leo* al modo insidioso con que Giovanni Papini resume, en *Gog*, las grandes obras de la Historia de la Literatura Universal, pues, como quizás se recuerde, el protagonista de este relato sintetizaba aviesamente del siguiente modo algunas de sus lecturas:

Huestes de hombres, llamados héroes, que se despanzuraban durante diez años seguidos bajo la muralla de una pequeña ciudad, por culpa de una vieja seducida; el viaje de un vivo en el embudo de los muertos como pretexto para hablar mal de

los muertos y de los vivos; un loco ético y un loco gordo que van por el mundo en busca de palizas; etc.

No es difícil descubrir aquí las tendenciosas sinopsis de *La Iliada*, la *Divina Comedia* y *El Quijote*, como tampoco sería difícil –aunque sí igualmente injusto–, describir del siguiente modo la película de Borau: Leo (Iciar Bollain), una joven orate, incita a su amante, un *segurata* (guardia de seguridad) llamado Salva (Javier Batanero), a matar a Gabo (Valeri Jevlinski), amante suyo y también ex-amante de su madre, crimen que, en efecto, perpetra Salva tras algunos titubeos iniciales y unos cuantos rocamboleros avatares. Leo nos explicará al final (por si no hablamos captado bien el *sentido* dramático y humano –¿humanista?– de la historia) que lo que había pasado en el pasado era que el amante de su madre (Gabo) le robó el amor de su madre a Leo, por lo que Leo decidió robarle el amor de Gabo a su madre.

Pero hemos convenido en que sería injusto resumir así la sórdida historia que narra el film porque es evidente que, a Borau, no sólo le interesa tal historia de amor canalla, sino también describir el submundo de un polígono industrial madrileño (al parecer, Cobo Calleja, según se afirma en uno de esos dossiers de prensa que los críticos deberían dejar de leer para no repetir gilipolleces como papagayos) donde hormigean camareros detentadores de una admirable erudición futbolística, comerciantes orientales y trabajadoras rumanas de la industria textil clandestina. Un mundo, sin duda, feo, que la fea fotografía de Tomás Pladevall ofrece como sin querer, y que contrasta con otro enclave decisivo en el film: las aguas purificadoras donde a menudo se baña Gabo y donde, finalmente, será ahogado por Salva (quien demuestra en esa circunstancia una inopinada capacidad de lucha frente a un ene-



migo experto que le había ringado en todas las batallas precedentes).

Pero lo malo no es eso. Es que Iciar Bollain no está dirigida y, consecuentemente, actúa de manera tosca, caprichosa, lo cual agrava la inverosimilitud del relato; es que ni en la historia de amor hay pasión, sino parrafadas increíbles (y por lo tanto no contagia emoción alguna al espectador) ni en la historia social hay verdad, sino tópicos superficiales, visión epidérmica, periodística, sin convicciones y sin calado, salvo una vaporosa simpatía hacia los dolientes. El film, que nace desgarrado (conflicto laboral, pelea en un bar, sangre, trabajo sumergido), evoluciona hacia la truculencia: el ayudante del (anti)héroe (Gabo) es un retrasado mental, Pipo (José Gómez) al que hacía pajas Leo; la madre agoniza entre estertores que Azcona hubiera dotado de un humor no menos negro pero sí algo menos chusco; la zaca de Salva, que se la regaló su abuelo, se convierte en un símbolo inexplicable en el último plano del film, y otras cosas del mismo jaez.

No sólo el guión es raro. Al film le sobran, una y otra vez, imágenes redundantes, innecesarias, tardías. Por poner sólo un ejemplo: ¿a qué viene el plano de Gabo ahogado? Y el uso de los objetos como estrategia narrativa es deplorable, pues por poner también sólo otro ejemplo: la bolsa de deporte de Gabo, que actúa como metáfora de éste cuando la abandera Pipo... ¡Cuánto me ha hecho añorar el espléndido uso narrativo de la caja de recuerdos de Milagros (Alicia Sánchez) en *Furtivos!* Los mismos perros, con peores collares.

En fin, si a mi juicio esta película es mala de solemnidad (no creo que esto admita componendas), algo pasa: o quienes la han exaltado aciertan (y yo no he entendido nada), o sencillamente mienten.

Alejandro Montiel

El trabajo del tiempo

Fantasia 2000

Pixote Hunt, Hendel Butoy, Eric Goldberg, James Algar, Francis Glebas, Paul y Gaëtan Brizzi

Francia, 1998

Los productos disneyanos constituyen un universo estético bien definido y de gran relevancia en la formación del imaginario occidental del siglo. En el caso de *Fantasia 2000*, a este interés genérico hay que añadir el de representarse implícitamente como balance sobre la evolución de las Producciones Walt Disney desde el tiempo de *Fantasia* (1940) hasta la actualidad, lo que inmediatamente le confiere un valor como síntoma histórico.

El plan original para *Fantasia* era reponer periódicamente el film, sustituyendo cada vez un fragmento. Sesenta años después, la idea ha sido invertida: se conserva uno de los ocho fragmentos de la anterior versión, como signifiante del conjunto y puente de continuidad; naturalmente, se trata de "El aprendiz de brujo", el más valorado en su momento. Este "mismo" fragmento, en el nuevo contexto, destaca por su *diferente estilo*, con sus sombras expresionistas y su libre cromatismo, en contraste con los actuales, de diseño más funcional respecto a la narratividad. Esta diferencia de estilo está ingeniosamente evidenciada en la secuencia de transición al siguiente fragmento: la misma coda anterior, con la *siluetas negras* de Mickey saludando al director Stokovski, funde ahora con la imagen de Mickey saludando al actual director James Levine, vistos *de frente y perfec-*

tamente iluminados. En la primera *Fantasia*, la abundancia de sombras y siluetas a contraluz era un estilema unificador; ahora prevalece la claridad del dibujo.

Mickey presenta al siguiente protagonista, Donald, reproduciendo su gesto histórico en el corto *Los huérfanos endiablados* (*The Orphan's Benefit*, 1934), donde lo presentó como nuevo personaje. Frente a Mickey, héroe ingenuo y bueno, Donald era un antihéroe agresivo, de carácter más complejo y descontrolado, hasta el punto de que su manifestación sexualidad en *Los tres caballeros* (*The Three Caballeros*, 1944) fue unánimemente rechazada por obscena. El actual corto de Donald, que utiliza *Pompa y circunstancia* de Elgar como fondo musical, parece querer enmendar este antiguo pecado: durante toda su aventura en el Arca está separado de su eterna novia Daisy, como si el éxito del viaje dependiera de su abstinencia sexual. Este fragmento resulta la antítesis del anterior: al brujo como *Padre Malo*, cuya autoridad es cuestionada, por su criado Mickey, corresponde aquí Noé como *Padre Bueno*, obedecido ejemplarmente por su ayudante Donald. El primitivo Mickey resulta ahora rebelde frente al sumiso Donald, invirtiendo el antiguo paradigma, lo que puede ilustrar *el efecto del trabajo del tiempo como transformación del sentido*. En *Fantasia*, la aventura de Mickey precedía a la de los dinosaurios, cuya teoría evolucionista motivó las protestas del Vaticano entonces y ha sido prohibida ahora en muchas escuelas norteamericanas. En *Fantasia 2000* precede a la aventura de Donald en el Arca de Noé, irreprochable desde la ortodoxia cristiana, lo que es sintomático del actual puritanismo en EE UU. Los animales de "La consagración de la primavera" marchaban mezclados