

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

Título:
El aire y los sueños

Autor/es:
Benavente, Fran

Citar como:
Benavente, F. (2001). El aire y los sueños. La madriguera. (39):58-60.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41976>

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:



el encargo de custodia de los niños que el tío de éstos hace a la institutriz en una larga secuencia de pregenérico: son (o pretenden ser) los dos núcleos generadores de sentido del relato que seguirá. Tal vez sea en la escena de los funerales paternos donde Aloy logra pulsar el único acorde verdaderamente terrorífico de su película: siguiendo la costumbre de la primera daguerrotipia, pronto considerada de mal gusto y abolida, de fotografiar al deudo con el difunto, la protagonista posa de bracete con el cuerpo presente (y apoltronado a tal efecto en un sillón) de su padre. Si tenemos en cuenta que el actor que carga con tamaña responsabilidad es Jack Taylor, viejo conocido del cine de género fantástico español de comienzos de los setenta, el guiño de complicidad con el espectador es tan sutil como el nuevo nombre que se le adjudica al fantasma de Peter Quint: Fosc, adecuada denominación catalana de ultratumba para el personaje encarnado (valga el oxímoron) por Agustí Villaronga.

Sabemos que en James, y también en Clayton, los fantasmas son fantasmas de la institutriz, retorno de lo reprimido de una escena de seducción protagonizada por el tío de los niños al encargarle su custodia y que vuelve en forma de delirio visual desencadenante de una acción de exterminio sobre esos pequeños seductores, inocentes y, según ella, corrompidos. No sintiéndose, tal vez, muy seguro de poder materializar esto en imágenes, Aloy recurre a una molesta voz en off de la gobernanta, cita textual de la novela de James, donde, como buena histérica, ofrece sus buenos oficios y deseos a la figura de maestría representada por el tutor. Pero –y esto es lo más grave no tanto como traición a James sino como mera incoherencia narrativa del film– dicho tutor va a ser desplazado, en el imagina-

rio de la institutriz, por el recuerdo, lacerante y lascivo, del padre: la gobernanta, desnuda ante el espejo, recuenta los moretones y llagas en las curvas de su cuerpo –es Sadie Frost, la voluptuosa vampira del *Drácula* de Coppola– para certificar que el difunto juntaba el sadismo con el incesto.

No molesta tanto en el film que las morbideces infantiles sean medianamente objetivas –desnudos *carrollianos* de los niños con los labios embadurnados de carmín, atentando así al principio rector de las ambigüedades del punto de vista, decisivo en la narrativa jamesiana– como la grosera zafiedad de su conclusión: pintarrajeada y con el pelo suelto, la institutriz aniquila al pequeño seductor tras haber quemado la foto del macabro funeral porque, como dice la copla, no hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague. No se sabe por qué razón la institutriz duda en besar la boca sin respuesta del difunto Miles, como en el film de Clayton. Y tampoco se entiende qué extraño desfallecimiento de realización engendra ese plano/contraplano *objetivo de la niña ante el fantasma de Miss Jessel* en la escena del lago, calcada de Clayton, siendo así que en la última aparición de “esa mujer de negro, pálida y terrible”, como dice la institutriz, dicho contraplano es muy evidentemente abolido.

Recomiendo, desde aquí, seguir la trayectoria de este cineasta mallorquín de 32 años, co-autor del guión de *El mar* y cuyo cortometraje *Señores de Gardenia* obtuvo varios premios internacionales. Ambición no le falta a su primer largo, fallido en su resultado final, pero que denota una encomiable capacidad de riesgo ausente en sus acomodaticios coetáneos generacionales.

Juan M. Company

El aire y los sueños

Tigre y Dragón

Crouching Tiger, Hidden Dragon

Ang Lee

China/Hong Kong/Taiwan/ EEUU, 2000

Tigre y Dragón resulta una película sospechosa para el cinéfilo. Oscarizada en Hollywood, exitosa, popular y dirigida por un acreditado, no sin razón, representante del academicismo más dúctil e insustancial.

Y, sin embargo, Ang Lee ha soñado este film desde su infancia (así lo afirma en sus entrevistas). Se traduce esto en un doble movimiento de retorno, al sueño infantil y a la tierra natal, al relato heroico y a los paisajes del *wuxia* –género chino de capa y espada en la tradición de las artes marciales–, en el que Ang Lee encuentra un imaginario propio (se diría que perdido) y halla el modo de *devenir, en algunos momentos, de simple director en cineasta*.

Lo hace convocando un imaginario aéreo, universal; optando por lo dinámico y lo móvil, el trazo verticalizante –propio del héroe espiritual–, que es el que aquí se pone en juego. Y este ligero movimiento, propiamente cinematográfico, dibuja la constelación vertical en la que caben la espada, los árboles (particularmente sus copas), las cumbres montañosas y las etéreas nubes, elementos éstos que se reúnen gozosamente en el último tramo de la película. Se entenderá entonces que el mayor interés de este film se concentre particularmente en las escenas que ponen en juego estas imágenes, es decir, las es-

cenar de combate. Y se recordará, para los escépticos, que la toma de partido por lo aéreo en el film pertenece por entero a Ang Lee, en una sólida decisión de puesta en escena, frente a las que-
rencias más terrestres de su coordinador de combates, el tan mentado Yuen Wo-Ping.

Debe comparecer en este punto Bachelard, conocedor de la poética aérea, para recordar que: "Al tomar conciencia de su fuerza ascensional, el ser humano toma conciencia de todo su destino". Y, añadiremos, las peripecias de los protagonistas se enlazan en torno a las idas y venidas de una, así llamada, "espada del destino".

El vuelo aéreo es un vuelo de liberación; la que busca la joven Jen (Zhang Ziyi) en una vida heroica, soñadora, lejos del convenido matrimonio y la ocupación doméstica. Por ello roba la espada. Las imágenes son todavía nocturnas, y el movimiento por los tejados desordenado pero ágil, en abierto contraste con el estatismo diurno de la joven casadera que aparenta ser. El suyo es un deseo oculto y mal guiado por la maestra oscura, asesina del verdadero maestro, la villana Biyan-Huli (Jade Fox en la versión inglesa). Tendrá réplica la joven en la hermana, y a un tiempo antagonista, Yu Shi-Lien (Michelle Yeoh), que ya en su primer enfrentamiento intenta llevarla hacia el suelo en unas bellas imágenes de resistencia al vuelo. Se comprenderá que las dos mujeres, hermanadas y enemigas, se relacionan con el conflicto interior del héroe Li-Mubai en-

tre su deseo íntimo y la llamada heroica. Yu Shi-Lien, que quiere depositar la espada en espacio estático tanto como acabar con la vida errante de Li-Mubai, descubre el deseo oculto de la joven Jen en una interesante escena en la que la caligrafía ágil, voladora, de ésta última revela el oculto dragón que esconde. La caligrafía de Ang Lee es igualmente de mayor interés cuando se muestra ágil y dinámica que cuando se

De lo nocturno y oculto a lo diáfano, tal es el esquema del héroe aéreo. Ello pasará por un trayecto de expulsión y renuncia al mal maestro -la villana Biyan-Huli- y la revelación del amor verdadero, también por un ágil bandido, al que a la postre deberá renunciar en su camino iniciático. Se introduce el personaje del amante, Lo, en un largo flashback que pone en juego a dos cuerpos deseantes sin la carnalidad y la sustan-



asienta en las conversaciones entre Li-Mubai y Yu-Shi-Lien, cuyo amor imposible se muestra en sumarios planos-contraplanos acompañados de música sentimental, recordando el tema del conflicto entre deber y el deseo y las formas del Ang Lee que hemos conocido hasta ahora.

Comparece Li-Mubai para conducir a la joven Jen, no sin dificultades, en un relato iniciático desde el vuelo caótico e impulsado al vuelo etéreo y espiritual.

cia cinematográfica que habría sabido aportar otro cineasta.

La irrupción de Lo desencadena los movimientos finales, el caminar físico de Jen. Ésta todavía demuestra un dominio espectacularizante, espiral, del espacio aéreo en la lucha con el grupo de paladines en la que se destacará el destrozado del espacio y la impulsividad de la joven, puesta en juego, en fin, en el enfrentamiento contra la hermana-antagonista. Esta lucha femenina (la femi-

nidad y sus metamorfosis tienen espacio importante en el film), por una vez terrestre e interior, anuncia la derrota del espacio íntimo al ser incapaz Yu-Shi-Lien de dar muerte a Jen; y contrasta violentamente con la lucha siguiente, enlazada sin solución de continuidad entre Jen y Li-Mubai, que es un ejercicio flotante entre las copas de los bambúes; tal es la ligereza de los héroes.

Ang Lee nos muestra precisamente y con trazo poético en esa escena la transmisión del destino heroico, el tema de herencia espiritual, el paso del vuelo impulsado a un verdadero y soñador vuelo (por más que todo esto a algún italiano del sanedrín le parezca irrisorio). En juego, también, la espada, que va a caer en el agua y tras la que se lanza Jen. En esa imagen acuática adquiere su sentido la escena anterior, pues se ve la enorme pesadez de la heroína cuando cambia el medio aéreo por el acuoso. El agua, la caverna, van a ser condición de muerte y renacimiento. Muerte del héroe Li-Mubai, previo cumplimiento de su venganza, y renacimiento en una Jen, convertida ya en heroína espiritual toda vez cumplido el ciclo iniciático, que ascenderá hasta las cumbres donde se sitúa el monasterio para, en una espléndida imagen final, lanzarse al espacio aéreo en vuelo ligero y absolutamente etéreo. Se comprende que ha debido renunciar al amor de Lo, que su sueño es aéreo, diáfano, acertadamente imaginado y puesto en imágenes por Ang Lee.

Después de *Tigre y Dragón*, parece que el taiwanés se apresta a dar vida al increíble Hulk y a realizar una secuela de este film: más héroes. Veremos si será capaz de seguir soñando.

Fran Benavente

"K" de Kitano

Brother
Takeshi Kitano
Japón / EEUU, 2000

Volvemos a encontrar las constantes estilísticas de este director: trabajo significativo del montaje y de las elipsis, tiempos poéticos de suspensión narrativa, expresividad de las composiciones, presencia del mar, conciencia de la muerte, etc. Son rasgos recurrentes desde su primer film, *Violent Cop* (1989), y que, reapareciendo aquí, testimonian la (relativa) indiferencia de su mundo estético respecto a las variaciones de los modos de producción cinematográfica (japonesa o estadounidense, en este caso).

Sin embargo, el aspecto *pictórico-caligráfico* del cine de Kitano se revela aquí más nitidamente, evidenciando constantemente la presencia de la cámara, efectuando arriesgadas panorámicas, utilizando planificaciones subjetivas y fundidos en rojo. Quizá este mayor protagonismo de la escritura podría explicarse desde las condiciones específicas de la producción y el argumento del film: su expresión japonesa sobre escenografía occidental equivale a pintar signos sobre un fondo que los contraste. Así, en *Brother*, puede valorarse el trazo como en la caligrafía japonesa, mezcla inextricable de pintura y escritura, de abstracción e inmanencia. El paradigma de toda escritura, superficie/instrumento que traza, organiza el estilo del film.

Precediendo a las imágenes diegéticas, vemos el signo "K" de su logotipo (Office Kitano), donde se acusa el pulso del calígrafo, ese "temblor del signifi-

cante" que caracteriza la escritura japonesa según Barthes. La letra K es, de por sí, sugestiva: tres vectores que explotan en tres direcciones distintas. El pincel potencia esta expresividad natural del signo adjudicando un carácter específico a cada uno de sus tres rasgos, que sugieren así un brazo con el puño cerrado –el ascendente– y una pierna con el pie caminando –el descendente– extendidos desde un cuerpo erecto –el vertical–. Tiempos de acción (de violencia instantánea) y de contemplación (en paseos meditativos), característicos del cineasta y que se anuncian en la escritura de este firma.

Desde esta orientación puede entenderse el film como un discurso narrado mediante una serie de trazos: salpicaduras de sangre, fognazos en la oscuridad, reflejos... Quizá el más notable, por su insolente lirismo y su autoconsciencia, esté en el plano que sigue la trayectoria de una avión de papel, que parece escribir con punta blanca en movimiento azaroso un *haiku* sobre los rascacielos de los Ángeles: pura designación de la escritura, perfecta alegoría de las pinceladas fugaces que caracterizan el arte de Kitano.

La interpretación del actor Kitano responde también, de modo muy manifiesto, a esta concepción caligráfica del director Kitano. El andar simiesco de su cuerpo vestido de negro constituye una escritura de caminar: signo oscuro móvil cuya estela –como la del avión de papel– se borra conforme se escribe. Su rostro, donde se niega la expresión al tachar la mirada (sus gafas negras), remite a la máscara del teatro japonés, superficie inerte donde se inscriben emociones fugaces: tics nerviosos, fruncimientos de cejas, sonrisas torvas. Kitano representa aquí su antigua