

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

Romance en Nueva York

Autor/es:

Cifuentes, Ceferino

Citar como:

Cifuentes, C. (1997). Romance en Nueva York. Banda aparte. (8):88-89.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42237>

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:



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 respondona, 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

que hace funcionar esta emoción? ¿Por qué funciona así? No sé, pero, sin duda, es el encuadre, la lentitud; miras, miras... y o bien aceptas y te dejas llevar como por una ola, o bien te pones tan tenso que hay una especie de energía que se crea.” La radical mirada de Chantal Akerman en aquellos años era la de una *extraña* en el *paraíso*.

Veinte años después, el primer plano de **Romance en Nueva York** nos muestra, nuevamente, una vista de unos rascacielos de la misma ciudad. Pero la mirada de su autora parece haber sufrido un cambio sustancial.

Ahora, no miramos Nueva York con los ojos *extraños* de los años '70. No renunciamos a hilvanar una historia. Y para colmo esta historia reúne, en su planteamiento argumental, todos los tópicos que cómo género recogía una comedia norteamericana en su época dorada.

¿Qué es lo que ha llevado a la realizadora belga hacer una película de estas características, dos años después de haber filmado un filme tan *distinto* al que nos ocupa como **Del Este**?

“...el cine dominante funciona de manera que eres arrastrado a pesar tuyo. Aquí si eres arrastrado es porque quieres, eres tú quien elige los planos, las imágenes. La elección se hace de una forma diferente y la emoción no se consume en el interior de la imagen, todo ello por medio de un trabajo sobre la imagen y sobre el plano, trabajo muy parecido al proceso de abstracción, eliminas lo anecdótico esencializando el contenido de la imagen y, al mismo tiempo, la imagen es muy particular y tú mismo te sientes muy implicado.” Estas declaraciones de Chantal Akerman sobre su filme **Los encuentros de Anna** (*Les rendez-vous d'Anna*, 1978), curiosamente podrían aplicarse, casi en su totalidad a **Romance en Nueva York**.

Nos encontramos ante un filme que mantiene una estructura argumental que *arrastra* al especta-

dor por los vericuetos que plantea la historia, pero al mismo tiempo sus imágenes destilan un claro distanciamiento, y ello es lo que produce cierta *extrañeza* al espectador habituado a dejarse llevar por el acontecer narrativo. Existe un trabajo sobre el plano, que si bien no llega a la abstracción que se refería Akerman al hablar de **Los encuentros de Anna**, sí “eliminan lo anecdótico esencializando el contenido de la imagen”. Al terminar la proyección queda la sensación de haber asistido a un *vaciamiento* del género. A un trabajo sistemático para eliminar lo superfluo, y dejarnos, desnudo, el esqueleto de un código.

Su autora ha calificado la película, refiriéndose a sus personajes, como una comedia sobre dos “peces fuera del agua”, término que igualmente podría ser aplicado a ella misma y su trabajo en este filme, ya que se encuentra fuera de su *medio natural*. Si en **Noticias de casa** la protagonista volvía al hogar después de no poder ubicar su mirada en el *paraíso*, en **Un romance en Nueva York**, la protagonista no sólo consigue *acomodarse* en él, sino que sabe aprovecharse del equívoco, característico de toda buena comedia y volver a casa *enamorada*.

Un romance en Nueva York engendra una escritura que, como diría José Ángel Valente “... es lo que queda en las arenas, húmedas, fulgurantes todavía, después de la retirada del mar. Resto, residuo. Ejercicio primordial de no existencia, de autoextinción”.

NOTAS

1. Entrevista con Chantal Akerman. **Contracampo** nº 20. Marzo, 1981. Pág. 57.
2. Idem. Pág. 57.
3. Idem. Pág. 55-56.
4. Valente, José Ángel. **Notas de un simulador**. Ediciones de la Palma, Madrid, 1997.

EL PACIENTE INGLÉS

(*The English Patient*. Anthony Minghella. USA. 1996) / María José Ferris Carrillo

Las llamas de la narración

“La muerte significa estar en tercera persona”
Michael Ondaatje

I. El sentido de la muerte/La muerte del sentido.

No hay discurso más difícil de articular que el que versa sobre la muerte. No hay posibilidad de

realizar una suerte de construcción (de sistema, de método) que afiance la dimensión fortuita de ese lugar de azar y le dé un sentido, ya que todo lo referente a él se nos presenta como ignoto y nos está vedado.

Y, sin embargo, ha habido un espacio en el que, tradicionalmente, la muerte ha sido suscepti-