

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:

DOS HISTORIAS EN LAS QUE SE BUSCA PARA PERDERSE

Autor/es:

Pau Rovira

Citar como:

Pau Rovira (1999). DOS HISTORIAS EN LAS QUE SE BUSCA PARA PERDERSE. Banda Aparte. (16).

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42382>

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:



# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:

DOS HISTORIAS EN LAS QUE SE BUSCA PARA PERDERSE

Autor/es:

Pau Rovira

Citar como:

Pau Rovira (1999). DOS HISTORIAS EN LAS QUE SE BUSCA PARA PERDERSE. Banda Aparte. (16).

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42382>

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:



# DOS HISTORIAS EN LAS QUE SE BUSCA PARA PERDERSE <sup>1</sup>

Pan Rovira

"Creí que la riqueza era lo diverso, lo múltiple, lo mutable, y no veo más que pedazos de metal uniforme que van y vienen y se acumulan y sólo sirven para multiplicarse a sí mismos, siempre iguales."

Italo Calvino, *El castillo de los destinos cruzados*

Filmar la realidad, hacerla servir como base de la ficción, significa chocar con ella, serle fiel pero al mismo tiempo explotar el potencial de ficción y poesía que se halla contenido en ella partiendo del presupuesto de que el cine se encuentra a nuestro alrededor, en cada momento o en cualquier lugar. En el caso de la producción iraní son muchas las muestras de esa realidad "sometida" (en tanto que nombrar-mostrar siempre significa domesticar, centrar la realidad, ubicarla, contabilizarla), aunque siempre buscando nuevos medios para comunicar frente a la *koiné* hollywoodiana imperante, de ahí la particular efervescencia metalingüística de este cine. En este intento de forjar un idioma propio, de reinventar gesto tras gesto un medio particular de expresión y como una especie de ensayo autorreflexivo sobre las condiciones y los límites del cine se inscriben filmes como *El globo blanco* (*Badkonak-e Sefid*, 1993) y *El espejo* (*Ayneh*, 1998) del realizador Jafar Panahi.

Como si un relato corriera al encuentro del otro, los argumentos confluyen al construirse en torno a una búsqueda frenética, una persecución de algo que (como el deseo) permanentemente se desplaza: un pez blanco o la casa materna. Búsqueda que se circunscribe en un espacio que, trascendiendo el plano meramente literal (las calles de Teherán), se convierte en símbolo al impregnarse de la esencia del laberinto que consiste en embutir en el espacio más pequeño posible el enredo más complejo y retrasar así al máximo la llegada del viajero o la viajera al centro que desea alcanzar. Precisamente es la insensibilidad de los adultos a la lógica de las necesidades infantiles lo que sume a las protagonistas de ambos filmes en esa especie de laberinto inmenso de naturaleza circular, infinita, que nos devuelve constantemente al punto de partida (la imposibilidad de recuperación del dinero perdido y la de regreso a la casa materna, en una y otra película respectivamente). A fuerza de acumular fragmentos de realidad idénticos a sí mismos (recordemos los continuos requerimientos de las niñas y la falta de respuesta), la historia —como si se tratara de una pieza del teatro del absurdo— se va cargando de *nonsense* y un sentido casi metafísico se apodera de quienes contemplamos el exasperado desfile de microconflictos sobre la superficie de la pantalla, en los que podemos percibir el contraste entre la dilatación temporal de lo que sucede (el vacío de la espera) y el dinamismo sucesivo (la tensión por conseguir sus respectivos objetivos). Parece, entonces, que la repetición paroxística se imponga como única posibilidad y que lo circular renueve sus pérfidos encantos y someta al relato al incubo de la infinitud.

En esta lógica reiterativa en que cada gesto, cada esfuerzo, se nos representa como estéril, la conversación entre los personajes tiene forma aparentemente de diálogo ya que no se

trata más que de un soliloquio entre autistas, al menos entre la gente adulta que parece impenetrable, perdida en sus propios pensamientos y ocupaciones (como el vendedor de la tienda de camisas en *El globo blanco*) siempre incapaces, incluso cuando se esfuerzan en lo contrario, de instaurar una relación de comunicación efectiva con los niños y niñas que dependen de ellos. Las dos protagonistas no hacen otra cosa sino verbalizar una y otra vez cuál es su necesidad concreta sin obtener solución alguna. A esta tensión contribuye el hecho de que Panahi, en otra vuelta de tuerca, transforme uno de los *topoi* canónicos propios del cine cómico o incluso del *cartoon*: nos referimos, sin duda, a esa capacidad para la rebeldía de la que gozan los objetos al animarse de forma imprevista, como si estuvieran dotados de una perversa voluntad y de vida propia. Pues bien, lo que en estos géneros clásicos sirve para provocar la hilaridad (hemos de reconocer que no existe nada más placentero que una gran maza golpeando la cabezota de cualquiera de nuestros héroes favoritos), aquí se convierte en metáfora de la adversidad que tiñe la existencia de los personajes: un autobús que, a pesar de ser idéntico al que toma Mina todo los días, no la devuelve a su hogar tal y como era de prever o un billete que se niega a ser extraído del sumidero, ignorando el esfuerzo improbable de los protagonistas.

En esta misma línea, es decir, en el intento de rechazar los cánones estándar de puesta en escena que los sistemas industriales de producción en serie pretenden establecer como tablas de ley divina y reivindicando para ello el cine de la simplicidad y la no retórica, se encuentra la insistencia de Panahi en el uso del plano secuencia que le permite crear una continuidad espacio-temporal, al fragmentar de forma mínima, y mostrar la realidad con toda su consistencia, con sus volúmenes y texturas, sin omitir detalles. El cine se convierte, entonces, en una especie de cubo con muchas caras que trasciende los límites de la propia configuración bidimensional gracias al cuidadoso trabajo del fuera de campo, el sonido directo, los insertos o los planos secuencia que desafían la esclavitud del contracampo. Más allá de una ventana abierta al mundo, el encuadre puede ser un continuo audiovisual plenamente consistente, una totalidad con capacidad para cortocircuitar la relación entre realidad y ficción. Aunque para ello se ha de ser capaz de arriesgarse a recorrer el laberinto de calles heterodoxas, accidentadas, fieramente personales, buscar para perderse en la riqueza de lo diverso, de lo múltiple y mutable con el fin de no acabar en el desencanto de aquellas historias que si bien son relucientes como los lingotes de oro del relato de Calvino, "van y vienen y se acumulan, y sólo sirven para multiplicarse a sí mismas, siempre iguales".

1. El título de este artículo hace referencia literal al título del relato de Italo Calvino publicado en *El castillo de los destinos cruzados*, Madrid, Siruela, 1989.