

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:
Daydream Mechanics

Autor/es:
Rodríguez, Hilario J.

Citar como:
Rodríguez, HJ. (2001). Daydream Mechanics. Banda aparte. (20):76-77.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42500>

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:



Convendrán conmigo en que lo esencial de la manera de hacer berlanguiana (y estoy pensando sobre todo en *Plácido* y *El verdugo*) reside en su capacidad para, valiéndose de una comedia con aspiraciones costumbristas, confeccionar unos retratos certeros y desternillantes, pero a la vez profundamente amargos y despiadados, de la sociedad de su tiempo (y donde digo Berlanga, podría decir también, sin que el sentido de la oración cambiara lo más mínimo, Ferreri o Fernán-Gómez). En *La comunidad*, por el contrario, las exigencias del *thriller*, esa rápida e inexorable sucesión de acontecimientos que apenas deja tiempo para ahondar en los personajes y en otras situaciones que no sean las de mera acción, impiden que podamos hablar en términos de costumbrismo: los vecinos de este antiguo caserón son antes una manada de buitres dispuestos a abalanzarse sobre su presa, que un grupo heterogéneo de seres humanos con sus miserias y grandezas. De todos modos, esto no impide que, como veremos más adelante, la película se las apañe para colarnos, de manera indirecta, jugando con una serie de detalles y con la identidad de los actores, una escéptica mirada sobre la España de nuestros días.

¿Dónde se encuentra entonces, esa "visión berlanguiana" que de la Iglesia atribuye, y con razón, a este quinto largometraje? La respuesta es doble: por un lado, en ese humor negro y sangrante que es, a fin de cuentas, el principal rasgo distintivo, y una de las mejores bazas de toda la obra del cineasta vasco, y por otro, en esa oportuna recuperación de una de las prácticas más habituales en el cine de Berlanga, como es la de los repartos corales. Práctica ésta que se nutre de la, como demuestra *La comunidad*, todavía hoy inagotable canteira de eminentes actores secundarios, con la que desde siempre ha contado el cine español (hasta el punto de que ha llegado a convertirse en uno de sus principales atractivos). Hay, además, en la elección de los actores de esta película, un evidente juego con las respectivas trayectorias de cada uno de ellos, que nos va a servir para acercarnos al sentido último de un filme en el que, al igual que sucedía en *El día de la bestia*, bajo la aparente sencillez de su peripecia narrativa, se esconden otras posibles lecturas. Y es que nada nos impide ver en esta historia de codicias e hipocresía, la sempiterna división entre una España reaccionaria, machista y violenta (esa que lleva más de veinte años hibernando entre las paredes de una céntrica casa madrileña, y a cuyos moradores prestan su fisionomía unos cuantos actores —con Emilio Gutiérrez Caba a la cabeza, ejerciendo de inevitable caudillo— que alcanzaron la cúspide de sus carreras durante el periodo franquista) y la España "moderna" del móvil, el paro, las "etts" y el dinero fácil, que encarna a las mil maravillas, una almodovariana Carmen Maura, que si bien demuestra en todo momento la misma pasión por el dinero que sus despiadados oponentes, tiene al menos la decencia de no esconder su avaricia bajo el falso e hipócrita discurso del bien común. Al final, mientras llueven billetes de monopoli sobre las aceras de la Carrera de San Jerónimo —casualmente, la misma calle donde se levanta uno de

los grandes símbolos de nuestra democracia: el Congreso de los Diputados—, Álex de la Iglesia encuentra refugio en una de esas tascas del Madrid castizo, donde el chotis y los chulapas nos hacen pensar en Arniches, Perojo y Neville.

ASIER ARANZUBIA COB



Daydream Mechanics es un proceso de intervención fílmica en torno al espacio y el tiempo urbano en la ciudad post-industrial de Hull, Inglaterra, en confrontación móvil con la vida cotidiana de sus habitantes ante la cámara, el presente de las imágenes mediáticas y la narración múltiple de voces, trayectos posibles y huellas ante la mirada.

Este filme, entre algunas de sus proyecciones estuvo incluido en el ciclo *Cine y casi cine* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Comisariado: Berta Sichel) entre el 5 de Julio y el 4 de agosto de 2000. En este programa se proyectaron obras de Chantal Akerman, Matthew Barney, Sadie Benning, Sharon Lockart y Michal Rovner.

LA COMODIDAD DEL ESPECTADOR

Contemplar una fotografía es una investigación, un proceso donde el ojo no se conforma con lo que ve, añadiéndole los elementos pertinentes para sacar de su momificación a esa imagen embalsamada. El ojo entonces funciona como la persiana de un diafragma, abierta mientras va quemando el color de la realidad, cuyo tono macilento acaba por incrustarse en la retina, como los titulares de un periódico que ya no habla del tiempo, sino que propone el comienzo de una narración, la de la mirada. Todo esta novela policiaca en la que uno inventa culpables e inocentes, policías y ladrones, se transforma, sin embargo, en el cinematógrafo, curiosamente cuando la imagen entra en movimiento, porque entonces la investigación previa, la de la foto-

grafía, ya no es necesaria, la realiza la propia continuidad de los fotogramas. Un paisaje de John Constable se ha transformado en el espectáculo que se difumina al otro lado de la ventanilla de un vagón, mientras uno hace un viaje en tren, rumbo a Marsella. En el paisaje, lo único importante es el trayecto que recorre cada elemento: el arroyo, los prados, las hileras de chopos... En el viaje en tren, sólo importa el destino. La fotografía y el cinematógrafo se diferencian también en eso. Trayecto y destino son, por consiguiente, sus respectivas características. O bien, un deslizamiento viendo y otro sin ver. Porque lo cierto es que en el cinematógrafo pocas cosas se detienen lo suficiente para dar una idea de sí mismas.

Hacer que el cinematógrafo salga del cinetismo narrativo, para devolverle al ojo su propia capacidad creadora, es una tarea difícil. Para empezar, uno necesita sentirse libre, es decir, no estar sometido a la tiranía de una historia, de una idea, de cualquier tipo de concatenación. Debe otorgársele al espectador cierto margen de maniobra, ha de sentirse cómodo o de lo contrario sólo le queda esperar a que la atracción llegue a su fin, como la montaña rusa de donde nadie puede apearse en cuanto se pone en funcionamiento.

Daydream Mechanics, de Virginia Villaplana, es, en ese sentido, un trabajo que, pese a mostrar también él un trayecto, se demora en los mecanismos de su avance, más pendiente de estudiarlos que de convertirlos en parte de un viaje. Casi se podría hablar de verdadero arte cinético, con la pretensión de estimular la retina, tal cual hizo Vasarely, el creador del *Op Art*, a lo largo de su carrera. La diferencia estriba en que, frente al peculiar uso del color en las obras del movimiento cinético, pues es el elemento pictórico más importante, al menos este siglo, *Daydream Mechanics* se basa en el sonido, en especial en algunos momentos de su banda sonora, para dotar a las imágenes de movimiento, estén o no detenidas. Un galope de caballo se confunde con el brío musical que acompaña el deslizamiento de la cámara sobre la arena de una playa donde se observan huellas que conducen a una confluencia de voces, de tiempos, de espacios. Poemas de Anne Sexton o Sylvia Plath añadiéndose al viaje actual de la mirada. Los elementos filmicos, su retórica, atravesando calles o deteniéndose para convertir la realidad en parte de la narración de un viaje físico, el del cinematógrafo, alimentado por la simple trayectoria a través del tiempo y el espacio. Veinticuatro horas en la ciudad de Hull, una jornada de luces en desplazamiento continuo, trabajadores y transeúntes en un tiempo ficticio, en una imagen ficticia, presentes y ausentes sin continuidad, como si sus presencias se transformasen en fotogramas liberados unos de otros, para que así sea el espectador quien les sume una historia, lejos de la tiranía de lo continuo.

Las imágenes en el cinematógrafo regresan de forma inexorable a su punto de partida, en ellas todo es cíclico, circular, encerrado en su duración, en el rebobinado, en la vuelta atrás, en haber partido de un punto adonde van a parar, como los ríos desembocan



en los estuarios, para disolverse en el mar, en lo inabarcable, no en lo ilusorio, la pantalla de los movimientos mecánicos e intransigentes de lo narrativo.

Por supuesto, la propuesta de Virginia Villaplana corre el riesgo de encontrarse con el cansancio del espectador, con su negativa a entregarse a una postura más cómoda pero en la cual ha de prolongar el trayecto y no conformarse con atravesarlo. Con *Daydream Mechanics* no se trata de entrar en un universo acotado por líneas de demarcación, sino de iniciar algo, acaso intuitivo o medido en todas sus consecuencias, eso no importa, listo, no obstante, para que se continúe. El cinematógrafo como arte expansivo y no representativo, como arte abierto y no intransigente, como propuesta para pensar y no para relatar aquello que las imágenes pretenden contar. Porque a veces es posible concebir el cinematógrafo en tanto arte fragmentario, incompleto, incapaz, reducido; es entonces, si se consigue trazar sus limitaciones, cuando es más importante añadirle algo, ya sea la lectura del espectador o su mera presencia. Quiero creer en esa capacidad del cinematógrafo, quizá por la necesidad de creer en él como un arte todavía por inventar, una pincelada que ha comenzado el lienzo, que puede ampliarse, sin fronteras formales, sin fronteras hermenéuticas, sin fronteras narrativas, con la amplitud suficiente para aceptar en su interior la sustancia del futuro, y no conformarse con el registro del presente y el espectro del pasado. ¿Un paso adelante? Yo diría que sí.

HILARIO J. RODRÍGUEZ

