

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:
La última mirada

Autor/es:
Rodríguez, Hilario J.

Citar como:
Rodríguez, HJ. (2001). La última mirada. Banda aparte. (21):161-163.

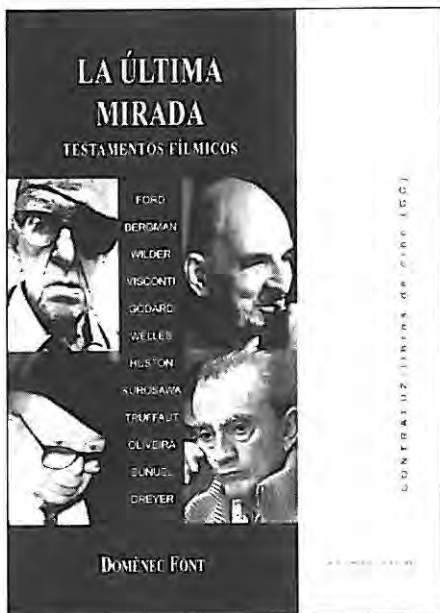
Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42533>

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:





DOMÈNEC FONT
Ediciones de la Mirada,
Valencia, 2000

Es comprensible que la mirada no se detenga en exceso en el paisaje de lo cotidiano, porque le espera a uno cada mañana en el mismo sitio y a la misma hora. Por eso mucha gente se mueve de forma sonámbula en la realidad, sin prestar atención a nada. El unicornio de cristal de Murano que un día llamó la atención, ahora coge polvo en lo alto de un anaquel; la sonrisa de un padre muerto se ha transformado en un retrato encerrado en un marco de alpaca, colgado al fondo de un pasillo interminable y oscuro; aquel libro de Baudelaire que sostuvie-

ron hace años unas manos temblorosas y emocionadas, hoy se pierde entre lomos de otros muchos volúmenes, en la biblioteca de toda una vida, casi una escombrera donde a veces las cosas superfluas sepultan a las de verdad importantes.

¿Es así siempre? Domènec Font parece decir que no con su libro *La última mirada*, una reflexión sobre la imagen testamentaria, es decir, aquélla en la que importan menos el espectador y el objeto que los ojos del creador. Ya de entrada, el libro informa al lector sobre una posible confusión, la de identificar cualquier testamento filmico con la última obra de un director. No siempre existe ese tipo de paralelismo, pues, como los espejos, el cinematógrafo no obedece ninguna regla preestablecida. De la misma forma que un segundo se descuelga sin saber por qué de su caída en el tiempo, una imagen también puede alterar la percepción de la realidad sólo con detenerse extrañamente en un plegamiento orográfico, en un rostro, en un ligero movimiento... John Wayne, de ser el icono perfecto del joven vaquero a quien nada ni nadie pueden parar, se transforma con el paso de los años en una imagen exhausta, a punto de decirle adiós definitivamente a los espectadores. Pero si con un actor es fácil saber cuándo incumple su tácito contrato con su propio tiempo filmico, no lo es tanto con la imagen en sí. A los actores el rostro les delata, colocándolos fuera de contexto al intentar mantener vivo un modelo muerto; sin embargo para saber si un filme nace con vocación moribunda, es decir, si retrata una parada retros-

pectiva sobre una obra, un género o un cineasta, no basta con hacer balances historiográficos ni con buscar su ubicación en una filmografía, en un género o en un movimiento. Según Domènec Font, hay un momento de claridad en las carreras de los grandes cineastas y éste no ha de ser necesariamente el más cercano al final de sus vidas, aunque las coincidencias hagan pensar de ese modo. El testamento filmico no se conforma con ordenar de delante hacia atrás, a veces es un simple faro en la oscuridad de una cosmogonía, que, colocado en un punto inconcreto, sirve para alumbrar cuanto lo rodea, tanto al frente como a la espalda. Podría considerarse, por tanto, un eje sobre el cual gira una concepción cinematográfica y, además, el reflejo más nítido de un cineasta dentro del paisaje de su mirada.

La última mirada se organiza a través de doce consideraciones. Jean-Luc Godard encabeza con sus *Historie(s) du cinéma* (1987-1997) un viaje con carácter de pastiche, de cajón de sastre, donde quedan abolidas las leyes de la diacronía, recortando trozos de celuloide, propio y ajeno, para convertir al cinematógrafo en cronista de una historia determinada, la del siglo XX, al borde de la muerte, muerte que afecta a la crónica y al cronista por igual. Mueren cien años de historia y quienes la han narrado. Para Godard el cinematógrafo ha sido la memoria de un tiempo concreto, y, ahora que ese tiempo se ha desvanecido, el cinematógrafo ya no parece tener razón de ser, pasará a formar parte de esa gran biblioteca donde yacen apila-

dos unos sobre otros los grandes tratados, las grandes narraciones del pasado, albergando entre sus páginas a aquellos que en su día registraron en libros o en filmes la aventura de la historia. La única diferencia con respecto a los libros, durmientes eternos embalsamados en papel, es que el cinematógrafo quizás no corra la suerte de hallar sepultura en una biblioteca, sino en la televisión, como quizás incluso los libros acaben algún día navegando únicamente en ese mundo inexistente de los soportes digitales y la navegación infinita por las redes informáticas. Con su obra Godard hace un balance no tanto sobre el pasado, cuanto sobre el futuro del cinematógrafo; el suyo no es el testamento filmico de un cineasta, es más bien el testamento de un espectador transformado, no sé si involuntariamente, en cineasta. Él sería, en mi opinión, el espectador perfecto, aquél que sabe continuar una narración con su mirada.

Después de Godard, desde ese futuro imperfecto y moribundo, *La última mirada* se convierte en un recorrido apasionante por el pasado, utilizando diferentes filmes de John Ford, Ingmar Bergman, Billy Wilder, Luchino Visconti, Orson Welles, John Huston, Akira Kurosawa, François Truffaut, Manoel de Oliveira, Luis Buñuel y Carl Theodor Dreyer. Cada uno de estos cineastas presenta en los filmes que analiza Domènec Font unas señas de identidad particulares, una visión, una cosmogonía, a menudo para poder verse, acaso por primera vez, en aquello que hasta entonces habían estado mostrándole sus

ojos. No se trata de meros ejercicios de patetismo ni de una postrera soberbia; es, casi siempre, un ejercicio de apropiación de un espectáculo donde los cineastas no se habían introducido lo suficiente para verse, para definirse, para iluminarse, para dejar claros los contornos de una manera de mirar, que es, al fin y al cabo, una manera de vivir, aunque tam-

bién, en este caso, una manera de expresar la muerte, pero no necesariamente una muerte física, a menudo es apenas una constatación (sin ánimo de refutar a Friedrich Nietzsche) de que hay personas capaces de hacerse responsables de sus sueños.

HILARIO J. RODRÍGUEZ



LUIS BUÑUEL
 Instituto de Estudios
 Turolenses/Gobierno de Aragón,
 2000

La Joven (1960) es de esas obras hondas y necesarias que se conciben

como respuesta creadora de un círculo o grupo de artistas comprometidos (en este caso, Luis Buñuel con el guionista Hugo Butler y el productor George Pepper), ante una situación injusta que urge denunciar (en este caso, *"el malestar racial que en aquel momento se manifestaba cada vez más en EEUU"*, cf. p.7). Buñuel ya había realizado *Robinson Crusoe* (1952) –un filme con el que mantiene muchos puntos en común– con estos dos enormes artistas que fueron ninguneados por el nefando maccarthismo y que a la sazón se vieron obligados a ocultarse bajo seudónimos. Aunque esta sencilla historia del músico negro que es acusado injustamente de violar a una blanca transcurre en el sur de los Estados Unidos, la película se rodó íntegramente en inglés en Méjico. El público norteamericano fue por tanto el destinatario natural de este filme que ofrece una doble lectura sobre la infamante caza de brujas. Su estilo está en las antípodas del tono edificante que poco después utilizaría Hollywood con esta misma temática, ya sea en las obras que interpretaría el inefable Sidney Poitier o en los que realizaría más tarde