

Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:
Flasback

Autor/es:
Quiroga Valcarce, Luis M.; Pena Dany Arias, Jaime J.

Citar como:
Quiroga Valcarce, LM.; Pena Dany Arias, JJ. (1991). Flasback. Vértigo. Revista de cine. (1):4-8.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42905>

Copyright: Todos los derechos reservados.
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:



FLASHBACK

THEO ANGELOPOULOS:

PAISAJE EN LA NIEBLA
(Topio Stin Imijli 1988).

Obra maestra por su sensibilidad contenida desde el principio al fin, manteniendo en todo momento el tono dramático apropiado mediante una medida ajustada de las situaciones, siempre imaginadas con un gusto exquisito aún en las escenas más desagradables. Lo sublime, pues, está presente en la espiritualidad de unos niños que no obstante hacen un recorrido por un mundo deshumanizado: paisajes con máquinas, fábricas con chimeneas, silos, grandes excavadoras con apariencia monstruosa, soldados que forman ante la bandera para arriarla, personajes brutales... Al final, los niños encuentran su paisaje en la niebla, el objetivo perseguido, simbolizado por un campo con un árbol hermoso en medio.

Filme lleno de símbolos sugerentes que las imágenes saben transmitir sin apenas diálogos: el caballo que agoniza en la nieve con un trasfondo nocturno de fiesta de boda, la mano gigantesca extraída del mar, el loco que se cree gaviota, los personajes inmovilizados, etc.

A base de planos-secuencia, que dan lugar a un ritmo pausado con una cámara escrutadora que con sus movimientos de espacio "habla" al espectador, Angelopoulos logra transmitir realidades profundas sin utilizar el realismo. La sugerencia está siempre presente junto a lo mágico de la fábula que no por maravillosa es menos real; por ello, las elipsis son bellas, no es necesario explicarlo todo, la lógica no tiene cabida en un mundo que raya con lo onírico más auténtico.

Con el mínimo de elementos Angelopoulos sabe expresar con el

lenguaje fílmico de la mejor manera posible, evitando los falsos efectismos y poblando todo de poesía descarnada. El comienzo del filme en este sentido es modélico.

En cierto modo el maestro griego con su estética se acerca a los grandes maestros de la Europa Oriental, pero también a los grandes clásicos franceses: Renoir, Clair, Vigo,... e italianos: Antonioni, Pasolini,...

Angelopoulos honra el cine y lo salva de la verborrea de los seriales televisivos, recuperando la labor catártica de las grandes tragedias griegas. Nos muestra la Grecia verdadera, no la de las postales turísticas, a través de esta parábola en imágenes, que constituye un itinerario iniciático, de partida de la niñez: la falta de afecto, la violación brutal, el enamoramiento...

Luis M. Quiroga Valcarce



PAISAJE EN LA NIEBLA

JIM JARMUSH:

DOWN BY LAW (1986)
COFFEE AND CIGARETTES (1986)
MYSTERY TRAIN (1989)

EL ARTE DE LA FUGA

Nicholas Ray y Win Wenders, las dos principales influencias de Jim Jarmush junto con Yasujiro Ozu, aparecen en la raíz de *DOWN BY LAW*. Del primero Jarmusch toma prestado el paisaje de *WIND ACROSS THE EVERGLADES*; del segundo, algunos de sus más cercanos colaboradores, Robby Müller y Claire Denis.

Con respecto a *STRANGER THAN PARADISE*, Jarmusch nos sorprende con un pequeño giro estilístico: la renuncia a la utilización única y exclusiva del plano secuencia. Una mayor complejidad argumental - siempre dentro de la sencillez a que nos tiene acostumbrados este cineasta neoyorquino- y unas secuencias algo más largas y trabajadas conllevan un necesario recurso al montaje, caracterizado aún así por su profundo pragmatismo y austeridad. Más radical resulta en cambio el traslado de la ambientación desde las calles de Nueva York hasta los pantanos de Louisiana.

El arranque parece anticipar sin embargo un nuevo relato urbano protagonizado por personajes entresacados de las canciones de Tom Waits. Las primeras secuencias protagonizadas por John Lurie y el propio Tom Waits se caracterizan por su frialdad y su efecto distanciador. La irrupción repentina y absolutamente gloriosa de Roberto Benigni - "We all scream for ice cream" - provoca la inflexión, dando paso a la comedia, articulada en torno a las dificultades idiomáticas del más entrañable - e inocente- de cuantos asesinos el cine nos haya mostrado.

Al igual que su largometraje precedente, *DOWN BY LAW* se cierra como por arte de magia, del modo más simple e inesperado, no sin antes habernos ofrecido toda una lección de sintaxis cinematográfica. Es su portentoso dominio de la elipsis- la presentación de los tres protagonistas, su ingreso en prisión, la fuga o el encuentro de Roberto y Nicoletta-, así como su extraordinario rigor formal - o como suplir la falta de medios con inspiración, talento y creatividad- lo que confirma a



DOWN BY LAW



MYSTERY TRAIN

Jarmusch como el cineasta más dotado del actual cine norteamericano.

CAFEINA Y NICOTINA

Steven.- El café debían congelarlo. Llenar una cubitera con café y ponerle palitos, para los niños. Así empiezan desde pequeños, jugando. Como un polo de cafeína.

Roberto.- Muy bien. No entiendo nada.

EL CENTRO DEL MUNDO

Intercaladas entre los créditos iniciales y finales, las primeras y últimas imágenes de *MYSTERY TRAIN* nos muestran, respectivamente, un tren que llega y se aleja de Memphis, Tennessee, la cuna de Elvis Presley, el corazón de la América negra. Las tres historias que conforman la materia argumental de *MYSTERY TRAIN* acontecen en una misma unidad de tiempo - 24 horas- y de lugar - las calles de Memphis, el hotel Arcade- y tanto el prólogo como el epílogo son exactamente simétricos. La espontaneidad que presidía

STRANGER THAN PARADISE y *DOWN BY LAW* se ha perdido aquí en beneficio de una narración mucho más mecánica al servicio de un estilo, el de Jarmusch, ya asentado. Las imágenes de esta película pueden no sorprender pero no por ello resultan despreciables. Es más, si prescindimos de este efecto sorpresa, nos encontramos ante la obra más elaborada de Jarmusch.

Los tres relatos avanzan, como bien dice Jarmusch, "a golpe de coincidencias, de colisiones, de fracasos", interrelacionándose, pero sin llegar a converger. Un disparo, unos jadeos, un tren nocturno, los recepcionista del hotel o la voz de un discjockey radiofónico son los leit-motivs que establecen la simultaneidad temporal. Las conversaciones giran casi constantemente en torno a la figura de Elvis, pero a Jarmusch lo que de verdad le interesa es subrayar la mirada de sus personajes, japoneses italianos e ingleses - como anteriormente los húngaros de *STRANGER THAN PARADISE* o los italianos de *DOWN BY LAW*- sobre el paraíso americano.

Jaime J. Pena



SCARFACE,
EL TERROR
DEL HAMPA

HOWARD HAWKS

SCARFACE: EL TERROR DEL HAMPA

(Scarface, shame of a nation, 1932)

"EL MUNDO ES TUYO"

Es noche en la ciudad. La calle solitaria es atravesada por un automóvil que rompe su silencio, y un hombre arrojado desde su interior cae bajo la lluvia de balas de una Thomson.

Tensión y ritmo marcan esta secuencia, reflejo de la narración directa y repleta de dinamismo que rige el resto de la película, para ofrecernos un mundo dominado por las explosiones de violencia. Howard Hawks-Ben Hecht (director y guionista respectivamente), nos introducen en él de la mano de Tony Camonte (Paul Muni), personaje inspirado en el coetáneo Al Capone, envuelto en una aureola de tragedia, y tan primitivo e inconsciente como no pocos personajes de las delirantes comedias hawksianas. Alentado a escalar la cima del poder, como sugería el tablero de neón **EL MUNDO ES TUYO**, recurso que ya había presidido la crónica gangsteril de **LA LEY DEL HAMPA** (1927)- cuyo guionista había sido Ben

Hecht-, Tony Camonte desencadena la ola de violencia en un marco de realismo alcanzado en función del decorado (salas de juego, calles solitarias, bares, barberías, pensiones de mala muerte...), la iluminación contrastada de Lee Garmes (abandonado temporalmente el tono exótico empleado con el tándem Sternberg-Dietrich), la banda sonora destinada a captar los sonidos urbanos, y la aportación de los dialoguistas Seton I. Miller (que había trabajado con Hawks en su otra contribución al género negro: **EL CODIGO PENAL**), John Lee Mahin y W.R. Burnett, novelista que acababa de narrar otra sangrienta ascensión en el mundo del hampa, en la soberbia **EL PEQUEÑO CESAR**.

Con estos antecedentes, **SCARFACE** surgía como un brutal y trepitante acercamiento a los bajos fondos, retratando a sus inconscientes personajes (desencadenantes de una violencia que acabará alcanzándoles), y sus relaciones (especialmente el ambiguo y posesivo comportamiento de Tony Camonte hacia su hermana Cesca - Ann Dvorak-, detonante de la tragedia) sacudidos por una vitalidad e inmoralidad que el Código Hays difícilmente podría disimular y/o disminuir con prólogos moralizadores y alguna secuencia añá-

da, denunciando la violencia que se estaba exhibiendo. Paradójicamente, dicha censura contribuiría con sus inhibiciones a fomentar un rico lenguaje elíptico (el ataque a la oficina de Johnny Lovo - Osgood Perkins-, descubriéndolo a través de sus paredes agujereadas a balazoas), y simbólico (el empleo de la X, método utilizado en los reportajes gráficos de los periódicos para señalar la ubicación de las víctimas, apareciendo en todas las secuencias donde se cometía un asesinato), que se convertiría en una constante en la trayectoria del cine negro.

Todo ello salpicado con el regocijante sentido del humor hawksiano (memorable George Raft recortando muñecas de papel entre crimen y crimen), que contribuiría a dotar a sus personajes de una entidad muy alejada de los arquetipos del cine de gangsters, en una historia que llega a contabilizar más de 15 asesinatos.

Obra audaz (se rodó en 1930, aunque no se estrenó hasta 1932) y vigorosa, los Estudios se cuidaron de que semejantes planteamientos no se volvieran a repetir.

Dany Arias

PATRICIA ROZEMA

HE OIDO CANTAR A LAS SIRENAS
(I've heard the marmalades singing, 1987)



LA FEMME DE ROSE HILL

ALAIN TANNER :

LA FEMME DE ROSE HILL (1989)

Este filme es la plasmación de la autocrítica, del antichauvinismo; un retrato de los suizos con sus defectos al margen de su nivel de vida, pero también un retrato del ser humano en general. Por tanto, nos encontramos con una temática a contracorriente; se diría que son los restos del esplendor del 68, con el humanismo a flor de piel, sin hipocresías, sin ambigüedades.

La estética de Tanner es reflexiva, se recrea en los personajes y en los objetos que los rodean. Puntuó magníficamente el paso del tiempo con fundidos en negro.

Tanner sugiere y es profundo con unas imágenes que parecen la sencillez máxima, salvando el riesgo de la fotovelocidad. La obra es pesimista, triste, con un halo poético indescriptible y, no obstante, está empapada de esperanza; como sólo la puede comunicar un director con un universo propio nada convencional.

LA FEMME DE ROSE HILL representa una gran consideración hacia la mujer y hacia una mujer de color, no como objeto (no es excesivamente bella) sino como persona.

Luis M. Quiroga Valcarce

En la temporada 90-91, se han proyectado en el Rosalía de Castro entre otras películas, dos realizadas por mujeres, No creo en la división sexual a la hora de la creación artística en cualquiera de sus facetas, pero hay que constatar que existe una visión, llámémosla especial a la hora de relatar-nos una historia, sea ésta, en forma literaria o cinematográfica. Son historias que a las mujeres nos suelen tocar de lleno, relatos intimistas sobre nuestra vida cotidiana, que no trascienden fuera del ámbito personal, pero que conforman nuestra existencia.

Patricia Rozema, directora y guionista de este film, parte de este hecho para contarnos su historia. En unas declaraciones que hizo cuando presentó su obra, dice:

" La cualidad que más admiro en la gente, es la curiosidad y la capacidad de ver lo hermoso en lo cotidiano, el quedar fascinado ante la forma de una grieta en el asfalto. Estuve viviendo en una residencia con algunas estudiantes de arte cuando yo estudiaba filosofía; la materia que yo estudiaba era muy abstracta pero ellas me ayudaron a ver la belleza en las cosas corrientes. Encontré el arte. Mi película, en este sentido, es sobre el descubrimiento del arte".



HE OIDO CANTAR
A LAS SIRENAS

Es evidente que en esta película consigue su propósito; para ello ha contado con un buen equipo y un buen elenco de intérpretes, entre las que destaca, la protagonista Sheila McCarthy, que interpreta a la perfección su papel de "outsider". Su rostro es un espejo por el que vemos desfilan la admiración, la belleza, la perplejidad y la frustración. Su interpretación nos hace creíble la historia de una muchacha tímida e insignificante, que se introduce de forma casual en el sofisticado mundo de los artistas plásticos y galeristas. A través de su cámara fotográfica mantiene un diálogo con el mundo que la rodea, pero la realidad hace que ese diálogo no pase de un monólogo autodestructivo.

La cámara (en este caso, la de vídeo), es la otra protagonista, desdoblándose en dos papeles, el de confesor y el de espectador; este recurso narrativo está muy bien utilizado por la directora. El guión es original e interesante. No quiero acabar mi comentario sin hacer hincapié en uno de los elementos del argumento, me refiero al de la impermeabilidad del mundo artístico; mundo que vive encerrado en sí mismo, en una especie de guetto, cada vez más frustrante y vacío, que devora a todo aquel que pretende entrar en él con la ingenuidad y sensibilidad de la protagonista, y que ha perdido su función de transmitir a través de la representación plástica, la emoción y la belleza. Es una

película que mueve a la reflexión, interesante y de gran belleza plástica.

M.E. Cores

JACKIE BURROUGHS

UN BRONCEADO DE INVIERNO
(A winter tan, 1987)

Dirección: Jackie Burroughs, Louise Clark, John Frizzell, John Walter, Aerlyn Weisman.

Un bronceado de invierno es la otra película dirigida por una mujer, aunque en los títulos aparezca una dirección colectiva. Aquí igualmente volvemos a lo íntimo, al relato personalizado. La base del guión es el libro "Give Sorrow Words", que recoge una serie de cartas dirigidas desde México por Maryse Holder a su amiga Edith Jones en Nueva York. Un libro que causo gran impacto allá por el año 1979. En este epistolario la protagonista cuenta su vida en México. A través de las mismas se puede reconstruir los últimos días de su existencia e igualmente de su destrucción, mejor dicho de su autodestrucción.

El sexo, el alcohol, son los elementos de los que se vale, para hacer una especie de camino iniciático hacia la nada. Podría ser una historia más, que quedara relegada en alguna página de sucesos... turista americana que aparece muerta en su habitación... Pero lo que hace distinta esta historia, es la consciencia de la protagonista, que va recogiendo toda la serie de hechos, en una especie de crónica de una muerte anunciada.

Película de difícil realización y poco gratificante para el espectador, pues nos pone delante de una serie de tabúes, que la protagonista va transgrediendo minuciosamente, en la búsqueda de un sentido para su existencia. La imagen de la mujer que nos ofrece, está muy lejos de la "sex-symbol" y rompe igualmente con el papel de una mujer emancipada.

Mary Holder de madre judía-francesa, que fue asesinada por los nazis, emigra con su padre a los Estados Unidos, allí cursa sus estudios y trabaja como profesora; militante del movimiento feminista, decide romper con su entorno y se traslada a México donde es asesinada.

Con todo este material, Jackie Burroughs y su equipo realizan una película dura y honesta. La interpretación de la propia Jackie es estremecedora y hace que los espectadores entren de lleno en su relato, sintiéndose a un tiempo atraídos y repelidos por esta historia.

M.E. Cores.



UN BRONCEADO DE INVIERNO

Esta sección recoge comentarios sobre películas programadas en el ciclo organizado por el Ateneo da Coruña en la temporada 90-91.