

Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:

Flashback. El tiempo de los gitanos (Kusturica). Quieto, muere, resucita (Kanevski). Boom, Boom (R. Vergés). Henry, retrato de un asesino (Me

Autor/es:

Nogueira, Xosé; Alonso Quintás, Enrique; Arias, Dany

Citar como:

Nogueira, X.; Alonso Quintás, E.; Arias, D. (1992). Flashback. El tiempo de los gitanos (Kusturica). Quieto, muere, resucita (Kanevski). Boom, Boom (R.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42914>

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:



F L A S H B A C K

EMIR KUSTURICA

EL TIEMPO DE LOS GITANOS (DON ZA VESANJE, 1988)

Envueltos como estamos en la vorágine de acontecimientos que de un tiempo a esta parte se suceden en nuestro continente uno ya no sabe en qué nacionalidad encuadrar a estas alturas la película que nos ocupa. Porque resulta que Emir Kusturica es bosnio y vive-o vivía-en Sarajevo y mira tú por donde su guionista y habitual colaborador, Gordan Mihic, vive y trabaja en Belgrado. Resulta también que la ayuda de la televisión de Sarajevo posibilitó el que en determinado momento el proyecto no se fuera al garete... Total, que hace dos años-cuando fue estrenada- la película constaba como yugoslava. En fin, en la actualidad creo preferible delegar en el lector la decisión al respecto.

Para quien no tenga el gusto de conocer su obra decir que Emir Kusturica es el joven autor de ¿RECUERDAS A DOLLY BELL? y PAPA ESTA EN VIAJE DE NEGOCIOS. Después del éxito de este último film-sorprendente revelación en su día en el Festival de Cannes, del que logró llevarse con toda justicia la Palma de Oro-, Kusturica se tomó su tiempo (cuatro años) para embarcarse en un nuevo proyecto. Por el camino quedaron otros: un intento de adaptar la novela de Ivo Andric "Un puente sobre el Drina" y un guión que le había enviado Harry Saltzman sobre los Dukobos, una secta rusa que vive en Canadá, cristianos que no reconocen una Iglesia y que creen que su templo es el cuerpo humano. Asimismo, se dedicó también a tocar la guitarra al frente de su grupo "No smoking!" con el que, de paso, grabó dos discos.

Por fin, un artículo aparecido en un diario proporcionó a Kusturica la idea de partida para su nueva película. La noticia en cuestión trataba sobre la venta de niños por parte de gitanos yugoslavos sobre la base de un grupo de peronas que habían sido detenidas en frontera entre la ex-Yugoslavia e Italia, cuando intentaban entrar ilegalmente en este último país con objeto de mendigar e incluso vender los niños que habían reclutado en su país de origen.

Sin duda, la película se erigió como un proyecto arriesgado: ahí es nada tratar de llevar a la pantalla la manera de ser de un grupo étnico que ha sobrevivido muchos siglos sin tener propiedades, permaneciendo al margen de la sociedad-incluso cuando abandonaron su vida nómada-y conservando su identidad sin escuelas ni libros. Por si esto fuera poco, Kusturica se propuso mezclar en la película a actores profesionales con gitanos verdaderos que nunca se habían puesto delante de una cámara.

Hay que reconocer que el resultado de este riesgo es más que notable: baste recordar la creación que Ljuvica Adzovic hace de la abuela Baba.

En el momento de enfocar la realización del film Kusturica partió del conocimiento de dos circunstancias fundamentales (producto de su estancia de varios meses en uno de los suburbios de Skopje, donde vivían alrededor de 50.000 gitanos): que en el pueblo gitano apenas existen individualidades-sentimiento de colectividad que ha contribuido a su supervivencia y que se traduce en la importancia de fiestas y celebraciones-y que lo mítico y lo místico tienen una enorme importancia en una cultura de la pobreza.

Con relación al primer aspecto el retrato que se hace es lógicamente un retrato de grupo. Kusturica trata de rodar planos muy largos, los cuales predominan claramente sobre la inserción de planos de muy corta duración.

La importancia de lo mítico y lo místico se plasma estilísticamente

EL TIEMPO DE LOS GITANOS



intentando conseguir ese realismo "mágico" del que Kusturica se siente deudor (es conocida su admiración por autores como García Márquez y Carlos Fuentes), partiendo de un total (y a veces crudo) realismo pero tratando que del mismo surjan acontecimientos de corte surrealista. Así, el director ha dotado de elementos fantásticos incluso a las escenas más cotidianas, en un intento de lograr una transición fluida al universo onírico (cosa que no siempre conseguirá).

El gran problema del film es que a Kusturica se le ha ido la mano en cuanto a morosidad, de tal manera que lo que empieza siendo una interesante película se va degradando poco a poco por un evidente exceso de metraje (quizás producto de un encariñamiento subjetivo con el ingente material filmado - al parecer unos 120.000 metros de película), por una inadecuada relación entre lo que se narra y el tiempo elegido por el director para narrarlo. Por otra parte, tampoco ayuda la excesiva tendencia hacia ampulosos movimientos de grúa que desequilibran en diversos momentos el ritmo de la película. En consecuencia, el gran interés inicial que en el espectador despierta la historia decae claramente entre los entresijos de su último tramo hasta límites peligrosos.

No obstante, Emir Kusturica se nos muestra en otros aspectos como un realizador habilidoso y dotado de un fuerte sentido poético (la inolvidable secuencia en el río) que nos ofrece en esta nueva ocasión una obra interesante, honesta e insólita dentro del contexto en el que habitualmente se mueven las ofertas de nuestras salas cinematográficas.

XOSE NOGUEIRA



QUIETO, MUERE, RESUCITA

VITALI KANEVSKI

QUIETO, MUERE, RESUCITA, 1990

En la ciudad de Sutcham, en el extremo oriente de la Unión Soviética, año 1.947, conviven prisioneros de guerra japoneses, presos por delitos comunes y los habitantes del lugar. No hay mucha diferencia en sus condiciones de vida: miseria, dolor, hambre, fatiga... y también disciplina, normas estrictas, la existencia reducida a unos estrechos límites. Valerka y Galia viven allí. Valerka, 12 años, vive aún en la inocencia, al margen de las normas que, sin embargo, rigen su vida. Sus ilusiones son las de un niño: sus patines, el cerdito, las bromas en la escuela... pero descubre en propia carne que rige la ley del más fuerte y sufre las consecuencias, desmesuradas, de sus actos: expulsión de la escuela, descarrilamiento del tren... Galia, algo mayor, es una conciencia lúcida a su lado: conoce la situación, las posibilidades del entorno, el papel de cada cual en la comunidad y parece resignada a asumir su presente sin futuro. Su amistad con Valerka es, sin embargo, una muestra de que todavía existen valores más allá del interés y del embrutecimiento a los que ese inframundo obliga. Cuando Valerka huye, y en su inocencia y sus ilusio-

nes cree haber descubierto una nueva y mejor vida, es Galia, que ha ido en su busca, quien le descubre la falsedad de la situación que vive. No duda en ir a rescatar a Valerka a la propia guarida del lobo, lo que le costará la vida. De nuevo aparece una consecuencia desmesurada a la acción de Valerka, como si la huida exigiera pagar un alto precio y además cargar con la culpa del pecado.

Kanevski, que declara el carácter autobiográfico del film, logra transmitir, con una serie de secuencias en apariencia anecdóticas, pero cuya acumulación tensa cada vez más el relato, el ambiente angustioso y sin esperanza del lugar y sus habitantes. Al mismo tiempo, es capaz de mostrarnos, en un tono íntimo y dilatado, el desarrollo de la amistad entre los muchachos y cómo Galia va asumiendo el convertirse en la madrina de la llegada de Valerka al mundo de los adultos.

Por tanto, es lógico que la muerte de Galia quiebre el relato. Pero no que Kanevski reivindicque su propio protagonismo cuarenta años después, poniéndose a sí mismo en escena en la acción de filmar. No sólo parece querer expurgar su "culpa" ("He salvado mi vida haciendo este film", dice en una entrevista), sino que pierde la memoria y obliga a una nueva mirada sobre el relato: filma el dolor de la madre de Galia, pero el pequeño Valerka ha desaparecido del relato, siendo sustituido por el director de cine. ("He querido aparecer en

tanto persona física para dar a mi obra todo su vigor, como una especie de firma"). Significa este recurso una fosa insalvable en el discurrir del relato. El rigor y la perfección con los que estructuraba la narración se ven alterados, y si bien es apreciable el pudor con que Kanevski narra la muerte de Galia (en fuera de campo y sólo con algunos sonidos que anuncian la tragedia), la ruptura que sigue deja la historia sin continuidad y el relato truncado. Desaparecidos los dos jóvenes, uno por necesidades del relato y el otro por capricho del autor, a éste ya no le interesan las miserias terrenales y discurre por caminos que no son de este mundo.

Así comenta Kanevski, a pregunta del periodista, el plano final que asciende hacia el cielo: "Se pasa en esta escena de la energía artística a la visión de Dios". (Cahiers de Cinema, num. 443).

Ante esto, ¿Que se puede decir? En el mejor de los casos, la pérdida de memoria, con coartada mística incluida, pone en escena un artificio que dirige nuestra mirada hacia un final incierto y frágil, que elude una solución, como ya se apuntó anteriormente, a esta emotiva historia. En el peor, podemos pensar que se nos ha dado el final más falso y engañoso que, como espectadores, pudieramos merecer.

ENRIQUE ALONSO QUINTAS

ROSA VERGES

BOOM, BOOM
España-Bélgica, 1989

Decir que Rosa Vergés es una debutante en el campo de la dirección cinematográfica sería cierto pero sólo en parte. De hecho, Vergés trabaja en el cine desde 1978 en en calidad primero de script y después de ayudante de dirección para gente tan diversa como Vicente Aranda, Bigas Luna, Bellmunt, Salgot y Agustí Villaronga. Y todo ese bagaje se deja notar, qué duda cabe, en BOOM BOOM. Quien sí es un absoluto debutante es el guionista Jordi Beltrán (a quien seguro que más de uno conocerá por su trabajo en la prensa musical), pero ¡vaya debutante! Beltrán se revela como un guionista talentoso sorprendentemente bien dotado para la construcción de diálogos francamente estupendos-, con un gran dominio del ritmo, de la medida, en los que no faltará la complicidad (repararemos en las alusiones a Tristán e Isolda y a Cenicienta, sin ir más lejos).

Y ¿qué nos ofrecen estos dos nuevos personajes como carta de presentación?. Pues una comedia urbana y exquisitamente sofisticada, heredera de éstas que nos regalaron gen-

tes como Hawks, Lubitsch y Tashlin, sin olvidar tanpoco cierto cine Rohmer. Pero, ¡jojo! hemos dicho heredera, que no -como muchas veces ocurre en nuestro cine-mimética. Antes al contrario, BOOM, BOOM posee un universo propio física y visualmente hablando (esto último habría que incluirlo en el debe de Josep M^a. Civit), una narrativa raramente personal.

Lo primero que hay que reseñar es que Rosa Vergés se nos descubre como una maestra de la economía expresiva, manejando la elipsis con una fascinante habilidad. Aquí el trabajo de la elipsis no sólo sirve para eliminar los fragmentos narrativos con menor peso específico en la trama que realmente nos interesa sino que se utilizan todas sus posibilidades como recurso narrativo.

Y junto a esto nos encontramos con un impecable trabajo sobre el "racord" visual entre secuencias: cada escena, cada cambio de ambiente aparece unido al que le sigue mediante la perpetuación de una situación o el protagonismo de un objeto (mediante la inclusión de planos significativamente cortos). Con lo cual, además de constituirse en el elemento esencial del perfecto "timing" del filme da lugar a la aparición de diversos gags visuales como expresión más brillante de ese sentido narrativo que se otorga al "racord" (¿quieren ejemplos? desempolvemos la filmografía de Jerry Lewis).

Por otra parte resulta muy notable la capacidad de Rosa Vergés para desarrollar todos estos elementos sin limitarse solamente a la plasmación en imágenes de un brillante argumento en el que la confusión de personalidades -el equívoco como elemento esencial de la vida- y el protagonismo del azar (¡qué menos!) se constituyen como pilares.

Un cuidado sonido directo y un reparto muy eficaz en todos sus cometidos (cualquier mínima manifestación de divismo brilla por su ausencia) completan el listado de de virtudes que hacen de BOOM BOOM una película hermosa, elegante como pocas hoy en día, divertida, eficaz e inteligente (es realmente difícil hacer más en una comedia urbana con tan pocos desplazamientos y personajes): tan inteligentes como ese irónico plano final perfectamente contrapunteado por la banda sonora.

BOOM, BOOM



Para que luego digan de Almodóvar.
Vayan a verla si las distribuidoras les dejan.

XOSE NOGUEIRA

JOHN MC NAUGHTON

HENRY, RETRATO DE UN ASESINO
(Henry, portrait of a serial killer, 1986)

EL SIMPLE ARTE DE MATAR

Fuera del sumidero donde Henry, Becky y Otis sobreviven, sólo hay cucarachas que exterminar, lluvia y la noche.

El pasado resulta determinante para Henry y para Becky. Pasado de humillaciones, depravación y violencia. "Sí. Yo maté a mi madre", comenta Henry. Si fue con cuchillo, o con pistola, o con un bate de béisbol, poco importa.

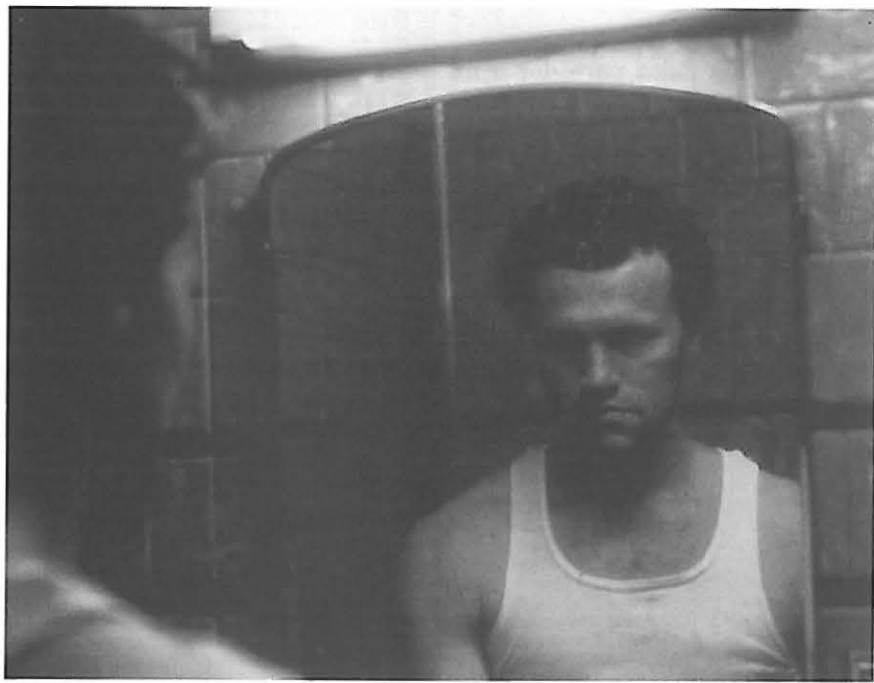
Dentro del mundo cotidiano, el filme descubre el horror de la violencia más absurda. Violencia indiscriminada, sin concesiones, mostrada en toda su crudeza -destacando, en este sentido, el uso dramático que McNaughton sabe extraer de las imágenes de la cámara de video, en el triple asesinato-, o bien sugerida a través del relato elíptico, reforzado por el inquietante empleo del sonido en off.

El trasfondo sexual recorre todo el filme, desde los rojos labios de la primera víctima, hasta lo que intuimos como la causa del asesinato de Becky, adecuadamente encajada en el interior de la maleta, en el último plano de la película.

"Abre los ojos. Mira al mundo. Eres tú o ellos." A Henry le queda tiempo para filosofar con Otis, antes de trocearlo con la misma destreza e indiferencia con que despedaza un pez.

El lado sórdido, oculto, en el que se adentra la película, es escindido gráficamente por McNaughton de la brillantez del mundo "civilizado" dentro del mismo plano (ambos son las dos caras de la misma moneda): en el fondo, muy lejos, las débiles luces de los rutilantes edificios; en primer término, Henry "el fumigador" arroja el cuerpo descuartizado a las negras aguas.

Narración distanciada, precisa, elíptica, para una crónica aterradora



HENRY, RETRATO DE UN ASESINO

dora que deja al espectador en un estado de total indefensión: en sus nocturnas salidas, Henry podrá ir a tomar una cerveza, a comprar cigarrillos, o a romperle el cuello a cualquier mujer en algún rincón oscuro de la ciudad. Es igual.

DANY ARIAS

BILLY WILDER

LA VIDA PRIVADA DE SHERLOCK HOLMES
(The private life of Sherlock Holmes, 1970)

Volvemos en **flashback** al número 1 de **VERTIGO** para tratar de nuevo de Billy Wilder. La reciente proyección de LA VIDA PRIVADA DE SHERLOCK HOLMES; sobre la cual se había pasado de puntillas en aquella ocasión, es el momento adecuado por lo que significa de recuperar una de las películas más desconocidas del genial director.

Wilder acomete el film con los presupuestos habituales en su obra, sin que de ello resulte ausencia de originalidad o repetición sistemática. Más bien al contrario, parece que el recurso a las variaciones sobre el mismo tema agudizan el ingenio del

realizador y el de su guionista desde 1959, I.A.L. Diamond: juego entre apariencia y realidad, representación del "otro" (la personalidad oculta del hombre público), el disfraz como medio de engaño, y, en última instancia, la destrucción del mito (aunque su figura pública se mantenga intacta). Con un par de apuntes novedosos: Wilder y Diamond eligen un mito de verdad, no el típico personaje cotidiano, vulgar y burgués, representativo del hombre de bien de nuestra sociedad contemporánea. Ciertamente se trata de un personaje literario, pero a estas alturas de su existencia no se sabría distinguir de un personaje de carne y hueso. Y además, existe como tal en la mente del espectador previamente al film.

Y segundo apunte: un cierto toque "british", que por otro lado parecía obligado. Wilder, dado el espacio elegido, no puede ser tan explícito ni tan directo como en otras ocasiones. Por lo tanto, actores británicos, buenas maneras, cierta forma de rodear los asuntos en vez de ir directamente al grano... dan un tono distintivo al film.

Esta suavidad no impide que Wilder aparezca en toda su potencia: Ya al comienzo del film se nos hace saber que los típicos atributos y vestimentas de Holmes no son más que un invento de Watson, así como que éste sólo escribió los casos gloriosos del detective, sin decir nada de sus fracasos. Se inicia así la historia, con un Holmes aburrido, ocupando su

tiempo en insípidas investigaciones y, cuando al fin aparece una oportunidad de acción, no se trata de resolver ningún misterio, sino de enfrentarse a la dura misión de ser el padre del hijo de madame Petrova, para la que ha sido expresamente elegido debido a sus muchas y buenas cualidades (aunque no antes que Tolstoi, Nietzsche y Tchaikovsky, que por unas causas u otras no resultaron adecuados).

Estas secuencias sirven de presentación, nos sitúan ante un Holmes y un Watson muy poco míticos y dan la oportunidad a Wilder para hacer de las suyas en la secuencia en que por un lado Holmes, Petrova y el director del Ballet negocian sobre la paternidad, y por otro Watson se divierte con el elenco femenino del ballet, hasta que, resultado de las insinuaciones que hace Holmes para escurrir el bulto, las chicas que acompañan al doctor en sus evoluciones son sustituidas por bailarines. Deshacer este malentendido va a originar otra historia que aparece en el film como una segunda parte consecuencia de la primera, independiente en su desarrollo, pero complementaria en lo que tiene de desvelamiento de las apariencias: Debido a lo sucedido en el ballet, Watson se ve obligado a contar un caso de Holmes que, aunque ha sido un fracaso y pone en entredicho la lucidez del detective, testifica su amor por la señora Vallaton, en realidad la espía alemana Von Hofmannsthal.

El tono de la narración cambia desde el momento en que la supuesta

Sra. Vallaton aparece. El juego interpretativo se hace más sutil; la personalidad de Holmes, cayendo continuamente en los enredos que la espía pone en su camino para que la ayude en su verdadera misión, está mostrada de forma excelente, evidenciando, a pesar de su lógica y su maravillosa inteligencia deductiva, una inocencia y una chochez insuperables. Toda la intriga y el misterio concurren en el enorme artificio creado alrededor de las pruebas del submarino, un divertido y circense Mac Guffin, y en todo este circo Holmes se nos aparece como una triste marioneta cuyos hilos manejan a placer la espía alemana y su propio hermano, funcionario del servicio de inteligencia británico.

Y para cerrar el círculo de este juego de apariencias y falsedades, otra mentira más: Von Hofmannsthal, cuando es descubierta, cree que ni por un momento engañó a Holmes y que este supo la verdad desde un principio, siguiendo el juego sólo para llevarla a su perdición. Holmes no la quita del error.

El mismo error en el que todos seguiríamos si a Watson, para lavar el honor de su jefe y el suyo propio, no se le hubiera ocurrido contarnos este caso de tan tristes resultados. El humor de Wilder recorre aquí caminos inusitados, y se hace amargo y escéptico. La quiebra de la verdad unívoca y universal no crea más que ambigüedad y confusión. Si la historia se cuenta para apuntalar el mito en entredicho, no puede evitar colaborar a su derrumbe. Si el espectador

sabe muchas más cosas ahora, también es verdad que no está seguro de ninguna. Aunque su visión del mundo (y del mito) sea siempre divertida, en este film Wilder nos ha dejado sin final feliz

ENRIQUE ALONSO QUINTAS

ORSON WELLES

SED DE MAL
(Touch of Evil, 1958)

"En el centro de una llanura interminable de nieve blanda había un charco de agua negra. La cabeza de un hombre emergió del charco, el hombre abrió la boca y empezó a gritar."

DAVID GOODIES

SED DE MAL nos introduce en las profundidades de uno de esos "charcos de agua negra", tan afines al novelista de Filadelfia, descubriéndonos en su descenso un abismo oscuro que tiene su fin ineluctable en un pútrido estercolero aglutinante de miserias físicas y humanas.

El filme adquiere, desde la célebre secuencia inicial, un tono de distorsionada pesadilla dentro de la cual se va desarrollando y constataando un estado de ánimo marcado por el miedo y sensación de ahogo más paroxístico: la mujer desnudándose espía desde la oscuridad, el terror del sospechoso ante los métodos policiales, siluetas amenazantes corriendo subrepticamente por las calles pesadillescas...

Es en esa descripción de la sordidez y de la violencia donde SED DE MAL evidencia, en convergencia con el mundo Goodsiano, un sentimiento: el del fracaso. Fracaso que ambos transmiten a través del retrato de perdedores solitarios, autodestructivos, dentro de los paisajes urbanos más desoladores.

Entre bares con rancio aroma de decrepitud, regidos por cansadas encubridoras, lóbregas pensiones de

LA VIDA PRIVADA DE SHERLOCK HOLMES





SED DE MAL

necrófilas reminiscencias, y las sucias calles de la onírica ciudad fronteriza de Los Robles (de análogo protagonismo a cerradas ciudades de Goodis), arrastra su decadencia física y moral el capitán Quinlan, testimonio turbador del abuso de poder policial, cuya "monstruosidad" sólo será comparable a su vulnerable humanidad. "Cuando un asesino anda suelto yo debo cogerlo". La alternativa "positiva" que ofrece Welles, el inspector Vargas, irónicamente, también llega a ceder a sus impulsos de venganza (tras la agresión sufrida por su mujer), acercándolo con su peligrosa reacción, de alguna manera, al propio

Quinlan. "No voy a dejarle hasta que la reputación de mi mujer esté limpia. Para qué crees que llevas este micrófono". Con diversas matizaciones, esta inquietante perspectiva había sido observada con anterioridad en *LA CASA EN SOMBRAS* ("On Dangerous Ground", 1952, Nicholas Ray), *AL BORDE DEL PELIGRO* ("Where the Sidewalk Ends", 1950, Otto Preminger), *EL MERODEADOR* ("The Prowler", 1951, Joseph Losey), y especialmente, en *LOS SOBORNADOS* ("The Big Heat", 1953, Fritz Lang): "Resulta tan fácil, en pro de uno de estos momentos convertirse en un criminal... Estoy convencido de que si uno

efectúa el primer paso, los abismos se abren y el segundo paso llega a ser ineluctable..." (Fritz Lang, en *PRESENCE DU CINEMA*).

Sublimación del barroquismo, universo caótico y nocturno impregnado de contornos expresionistas, ambigüedad de comportamientos, amistades traicionadas, atmósferas densas tras las que se adivinan la frustración y el escepticismo, indeleble vertedero, en fin, donde constatar lo apócrifo de la "tranquilizadora" frontera entre el bien y la sed de mal.

DANY ARIAS

Estas películas han sido proyectadas en la II Mostra do Cine Europeo (noviembre 1991) y en el Ciclo organizado por el Ateneo da Coruña e Concello da Coruña, temporada 1991-92