

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:
Presente continuo

Autor/es:
Saborit, José

Citar como:
Saborit, J. (2001). Presente continuo. La madriguera. (44):74-75.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42023>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio 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:



PRESENTE CONTINUO

por José Saborit

Por favor, deja que el futuro siga todavía durmiendo como merece. Ya que si uno lo despierta antes de tiempo, tiene entonces un presente dormido.

FRANZ KAFKA

El espacio vacío que nos separa y une con los otros: las ondas de la voz tejiendo mientras crecen un relato. El papel en blanco donde el poema se construye al escribirse. El lienzo crudo en el que el cuadro se hace improvisándose. Algo que decir se va diciendo, algo que mostrar se va mostrando, sin saberse de antemano lo que es. El cine difícilmente participa de esa ligereza que a veces se le da a quien habla, escribe o pinta, cuando se deja llevar. Conviene tener guión, planificación, objetivos, finalidades. Así lo exige la industria, los costes de producción, las inversiones. Pero es posible ir contra corriente, burlar esas coerciones en favor de algo *no sabido* que sobre la marcha pudiera revelarse, algo que al comenzar a rodar no se supiera. Así se ha hecho *En construcción*, la última película de José Luis Guerín, que otorga más importancia al proceso que a la búsqueda precisa de objetivos. Excepcionalmente los medios no se han visto sometidos por los fines.

Guerín ha buscado, según sus propias palabras, "la forma de convivir, conocer y rodar - así, por este orden-", lo que ocurría en el proceso de construcción de un bloque de viviendas en un solar del popular barrio chino de Barcelona, visibilizar cinematográficamente un significativo fragmento del mundo en el que las transformaciones urbanas implican cambios humanos. Las máquinas derriban y excavan, el subsuelo destapa sus sorpresas, los cimientos se levantan sobre el tiempo, las gentes merodean, los obreros trabajan, se alimentan, conversan, las cámaras registran, como un elemento más de cuantos intervienen en la tarea. La obra es un espacio mental, una caja de resonancias del barrio, un lugar de reflexión. Todo suena a verdad, aunque no sabemos si lo que estamos viendo es un documental. Todo parece verdad, y si bien recordando el artificio de *Tren de sombras* pudiéramos desconfiar, es la verosimilitud lo que por su propio peso acaba imponiéndose. Muchas horas han sido registradas, sin saber de antemano lo que iría revelándose, cuál sería la selección de imágenes que construiría la película. Ladrillo tras ladrillo, los obreros levantan el edificio, sin necesidad de comprender las estructuras y los planos. Plano tras plano, la película se hace, sin saber a ciencia cierta adónde va. Para recoger esa cantidad de material ha sido necesario renunciar a las bonitas imágenes del celuloide en favor del vídeo, no por fascinación hacia las nuevas tecnologías -¡no!-, sino por un imperativo económico que el proceso imponía. Muchas horas de verdad grabadas con la soltura de un medio ligero, casi domés-

tico, con pequeñas cámaras cuya presencia apenas coacciona, porque ya forman parte de lo cotidiano.

Más tarde, el propio material sugiere un orden y viene entonces la difícil tarea de recortar, esa *mentira* del montaje, necesaria para mostrar algo verdadero. La selección de imágenes ha debido ser una labor difícil. Casi ciento cincuenta horas acumuladas encierran infinitas posibilidades, y como en los caminos que en la vida misma se insinúan, es menester elegir, dejar puertas sin abrir, templar el deseo de dar cabida a todo, evitar las yuxtaposiciones fragmentarias que con tanta frecuencia atiborran el cine actual, eludir comprimidos de imágenes que ocultan vacíos de sentido, mostrando mucho pero sin profundizar en nada. Una vez más Guerín se ha puesto del lado de los planos sostenidos y las secuencias largas, del lado del mejor cine de Rossellini, Ozu, Dreyer, Erice, Kiarostami, Angelópoulos. Habría podido salir una película más larga, pero dos horas es suficiente. Más que suficiente para visibilizar la belleza, esa equivocada tarea. Pero no la belleza bonita, sino la belleza de lo útil y necesario. No personajes, pues, sino personas, no personas, gente anónima. Nadie *hace de nada ni como si nada*. No se interpretan papeles, se capturan emociones, fragmentos de verdad. Extraídas de contexto, recogidas por la memoria viva del cine y circulando por la pantalla, las situaciones y las gentes más comunes desvelan una belleza y un sabor inusitado. Es menester fijarse en ellas. El mejor cine nos enseña a ver, no lo excepcional, sino lo cotidiano, pero con mirada excepcional. No son necesarios estallidos y explosiones para que la realidad nos deslumbe: basta con mirarla atentamente. Basta con salir a la calle y dar una vuelta, por ejemplo, alrededor de una obra. Cualquier obra.

El tiempo del cineasta, el tiempo del espectador, no es diferente ni más valioso que el del albañil o el del vecino. Pues si la película recoge y visibiliza los avatares de la construcción de una casa, éstos alcanzan a metaforsar, reversiblemente, autorreflexivamente, el proceso de construcción del propio film, no sólo durante su elaboración, sino principalmente, durante su visión, durante su despliegue y crecimiento en el espectador. El tiempo del espectador se reconoce en el tiempo de la narración, transformándose con ella. Y es ahí donde radica el poder liberador de *En construcción*, pues eludiendo estereotipadas y previsibles denuncias sociales que el tema podría haber sugerido, arremete contra otras ataduras más profundas, las que amordazan la mirada, que es tanto como amordazar al mundo, las que en nombre de esa entelequia llamada futuro secuestran el presente continuo e impiden nuestra principal tarea en este mundo: ir viviendo.

MÓRBIDO PENTAGRAMA

CRÍTICA

La pianista / La pianiste
Michael Haneke
Francia-Austria, 2001

El cine del austriaco Michael Haneke se sustenta en tres sólidos pilares: una solvente economía de medios, un metódico trabajo actoral y un paradójico *tempo* que, tensado al límite, es incapaz de desembocar en catarsis alguna. Estos tres elementos configuran, junto con la calidad técnico-formal de sus films, la huida de cualquier efectismo visual y la sencilla –aunque rotunda– planificación de sus guiones, una eficaz maquinaria discursiva de la que nos resulta extremadamente difícil poder salir indemnes. Desde esta perspectiva, las críticas a los modelos mediáticos de violencia y a la complicidad que los mismos generan (*Funny Games*, 1997) o a la percepción fragmentada y distanciada de un mundo inexplicable y despojado de códigos (*Código desconocido*, 2000), han actuado como referentes de un discurso que, apoyado en la distanciamiento de la mirada y en el rigor de unos registros expresivos siempre contenidos, ha intentado sumergir nuestra mirada en el desasosiego de unas imágenes y de unos relatos que, sin *ciberfiligranas* ni *technoexcesos*, sin abusos semánticos ni despilfarros icónicos, nos han mostrado cómo se puede contar sin para ello contar con grandes medios.

Para conseguir este objetivo Haneke parte en *La pianista* de un reparto no sólo

magnífico, sino magníficamente dirigido. Tanto la madre (Annie Girardot), como Erika (Isabelle Huppert) y Walter (Benoît Magimel), premios estos dos últimos de interpretación en el Festival de Cannes 2001, responden a las exigencias dramáticas y textuales de un director cuya vinculación al mundo del teatro es puesta, una vez más, en evidencia. Si no hay film de Haneke en el que esta huella no quede patente, en el caso de *La pianista* su importancia cobra un excepcional protagonismo. Frente a un modelo cinematográfico sustentado en el espasmo visual y en la aceleración icónica, Haneke propone en su última película un cine hecho de gestos medidos y miradas sometidas. El rostro de Isabelle Huppert se transforma, por ello, en reprimido sismógrafo de un obsesivo y minucioso autocontrol dirigido a enmudecer sentimientos y a silenciar pasiones, un autocontrol en el que la música y el sexo –dos de los comportamientos cuya represión desborda a la protagonista– tan sólo pueden ser vividos bajo mecanismos sadoomasoquistas de dominio y sumisión.

La pianista parte de un preciso referente argumental: la enfermiza y traumática hiperprotección que ejerce una madre sobre su hija –ya madura– y la convulsa parasexualidad que ésta desarrolla (escena en la video-cabina X, voyeurismo en el autocine, pulsiones humillantes con alumnos y madre, autoagresiones corporales...). Sin embargo, el complejo y precario equilibrio en el que Erika se desenvuelve quedará violentamente alterado con la aparición del joven Walter. La imposibilidad de manifestación de los sentimientos –el rechazo a cualquier tipo de exteriorización amo-

rosa o sexual– provoca la irrupción de un discurso, sórdido y lleno de contrastes interpretativos, en el que la tensión a la que se nos aboca carece de desenlace alguno. Al igual que sucedía en *Funny Games* y en *Código desconocido*, Haneke no propone ningún tipo de conclusión, ya que el suyo es un cine vacío de fines en el que, paradójicamente, tan sólo las finalidades –y su plural direccionalidad– son posibles.

La inconclusión sobre la que pivotan sus relatos, una inconclusión que más que remitimos a un final abierto nos empuja a la imposibilidad de cualquier final, deja al desnudo el infantilismo –demasiadas veces inconsciente– que define al espectador adulto. Las películas de Haneke plantean problemas de nuestro tiempo y de nuestra vida sin tener que apoyarse en mecanismos primarios de identificación. Debido a ello, los personajes del director austriaco no responden a esquemas de contraposición antinómica (buenos/malos, justos/injustos), sino que eluden cualquier tipo de fácil categorización. De ahí que Erika viva bajo la necesaria tiranía de su madre porque sólo así puede proseguir su particular *via crucis* de autocastigos. A su vez, la relación con Walter únicamente puede adquirir su sentido más pleno en la violenta negación de la misma, es decir, en la humillación moral y en el desgarrar físico provocados por el dolor.

Walter nos recuerda en un momento del film que el amor hierde, aunque no mata. Para Erika el amor –y con él el placer– sólo existen en tanto que negación y sufrimiento. Este hecho provoca que la música, ese espacio vacío de contingencias materiales, se convierta también en una fuente de dolor, una fuente que la protagonista exterioriza a través del sádico desprecio hacia sus discípulos. Esos discípulos a los que odia. Y a los que, por ello mismo, necesita y ama. Aunque sea en su imposibilidad.

David Pérez

