

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

Los puentes de Madison

Autor/es:

Cifuentes, Ceferino

Citar como:

Cifuentes, C. (1996). Los puentes de Madison. Banda aparte. (4):47-49.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42166>

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:



Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

Los puentes de Madison

Autor/es:

Cifuentes, Ceferino

Citar como:

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42166>

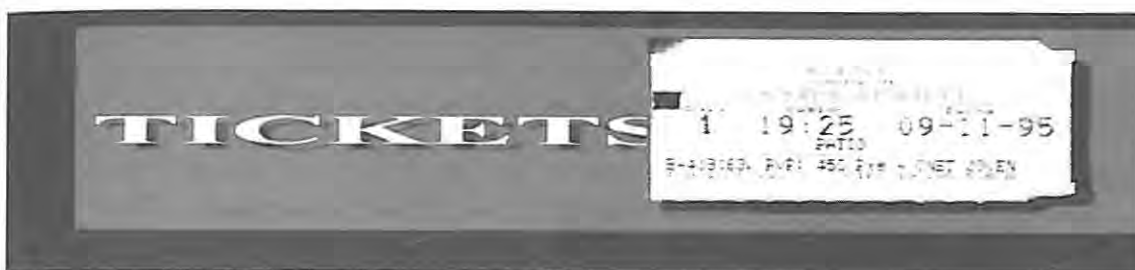
Copyright:

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:





LOS PUENTES DE MADISON-CLINT EASTWOOD (THE BRIDGES OF MADISON COUNTY, USA, 1995)

ELLA MIRA FUERA DE CUADRO

*Amo a aquél cuya alma es profunda aun en la
herida
y que es susceptible de sucumbir a cualquier
experiencia trivial:
pues cruza de buen grado el puente.*
Nietzsche

Esta película viene a confirmar la madurez formal que en algunas de sus anteriores obras como realizador Clint Eastwood había apuntado de manera soslayada (**El fuera de la ley, El jinete pálido, El sargento de hierro, El principiante,**), y con excelentes resultados en otras (**Bird, Cazador blanco Corazón negro, Sin perdón, Un mundo perfecto**). Madurez formal entendida no como la culminación de una obra de *autor* que a lo largo de su trayectoria va desarrollando su particular *mundo* a través de unas constantes temáticas o estéticas, sino como la materialización en imágenes de un aprendizaje, de una admiración hacia un cine ya finiquitado por la industria, y que sus principales "héroes" serían: John Ford, William Wellman, Frank Capra, etc.

Quizás por ello las imágenes de **Los Puentes de Madison** llevan en su aparente sencillez el olor de la naftalina, aquellas pastillas que nuestras abuelas guardaban en los bolsillos de las viejas prendas de invierno para que las polillas no se las comieran, y que al abrir el armario el fuerte olor que despedían penetraba en nuestras narices como una bofetada. Ese mismo efecto producen unas imágenes que parecen querer recuperar un cine *antiguo* y que al mismo tiempo se cuestionan a sí mismas mostrándonos los límites/bordes del *cuadro* que las aprisionan: una bofetada que nos hace ver la

falsa modernidad que nos rodea.

Situado en el mismo presente contemporáneo que el espectador la narración comienza cuando a la muerte de la madre sus hijos se reúnen en el hogar de aquella para asistir a la lectura notarial del testamento. A partir de ese momento irán descubriendo una serie de huellas del pasado (cartas, fotos, etc), que de unas a otras conducen a la llave que abre el viejo baúl que contiene el texto que da sentido a los fragmentados y en un principio extraños signos que no encajaban con la imagen que tenían de su madre. A través de la lectura de dicho texto (un diario) descubren lo que nunca habían podido imaginar: la vida interior que ocultaba la sencilla y mediocre existencia de su abnegada madre como ama de casa. A consecuencia de dicha lectura y del *saber* que les aporta, el comportamiento en sus vidas privadas experimentará un cambio.

El espectador, al mismo tiempo que los hijos a través del diario, descubre por medio del texto fílmico *otra* lectura que le viene proporcionada por los elementos que dan pie a una puesta en escena que constantemente se alimenta de los códigos del melodrama como género. Podemos quedarnos con la lectura moral que nos proporciona la primera (que sin ánimo de escandalizar nos recuerda a algunos "cuentos" de Rohmer) o podemos acompañarla con la segunda, que al igual que la vida de la protagonista, es en apariencia sencilla y mediocre, pero que su atenta lectura nos conduce al descubrimiento del férreo esqueleto que sustenta una historia tan *diáfana* como esta.

1. Francesca prepara la cena. Entran el



marido y los hijos y se sientan a la mesa. Sirve las fuentes con los alimentos. Mira a sus hijos. A un gruñido del marido se levanta, abre la nevera y saca un bote de salsa. Vuelve a sentarse y a mirar a su familia. Ellos comienzan a cenar. Sin todavía dar un bocado Francesca vuelve el rostro hacia el ventanal. La cámara se acerca en un corto y casi imperceptible travelling. Ella mira fuera de cuadro.

Sin apenas palabras (las que se dicen no aportan absolutamente nada) esta secuencia, nos ofrece una condensada y *muda* información: Francesca es un ama de casa que se debe a su marido e hijos, que cumple perfectamente el papel dentro de una tradicional familia americana, que tiene nostalgia por los años pasados al ver a sus hijos ya crecidos y que se siente satisfecha por lo bien que cumple su misión de esposa y madre. Pero este *equilibrio* se verá cuestionado en el momento que mira fuera del *cuadro* familiar, quizás hacia el camino que lleva hacia la casa pero que también conduce hacia *otro* lugar.

Si la primera lectura se nos ofrece con una puesta en escena donde el espectador recibe la información de manera que lo hace co-participar de dicho equilibrio, la segunda viene subrayada con el ya comentado movimiento de cámara que *rompe* el *orden* familiar inicial, remarcando esa mirada sin todavía objeto, hacia un lugar que no cabe en el cuadro porque el deseo siempre se encuentra fuera de él.

2. El marido y los hijos se alejan del hogar

mientras Francesca en primer plano del rostro, una vez ha desaparecido la furgoneta, mira fuera de cuadro hacia el camino ya desierto. Una ligera brisa le da en el rostro al mismo tiempo que cierra los ojos y parece abandonarse al deseo. Por el mismo camino-fuera de campo aparecerá después de una noche en soledad otra furgoneta que trae a la persona (¿materialización fantasmática del deseo?) que hará que los límites del cuadro familiar comiencen a resquebrajarse. Una *fractura* conducida por una mirada (la de Francesca) que al mismo tiempo *construye* el objeto que la motiva: ella lo espía por una abertura de la maderas del puente, por la ventana mientras él se lava fuera de la casa, mientras preparan la cena, a través de la entre-abierta puerta mientras él se ducha, etc.

3. Después de la primera noche cuando el fotógrafo se marcha a dormir a un motel Francesca coge el teléfono que suena, es su marido que le llama para preguntarle como se encuentra. Como doblemente aprisionada, por un lado por los bordes del propio plano, y por otro, por los que proporcionan la contrapuerta que da al exterior, ve desaparecer, siempre por el mismo camino-fuera de campo, aquello que durante unas horas le ha hecho sentirse libre, y al mismo tiempo desde el interior del cuadro habla con lo que la retiene en él. Pero su ausente voz y su mirada hacia un fuera de campo nunca mostrado, confirman que se ha abierto una *fractura* en los bordes del cuadro que la aprisionan.

4. Suena de nuevo el teléfono, mientras habla con el marido Francesca toca el hombro del fotógrafo como asegurándose de que esta vez no se marchará o quizás de que es real. Es a partir de este primer contacto físico cuando se suceden encadenadamente las escenas de amor más *oscuras* que uno recuerde haber visto representadas en el cine, y no solamente por la iluminación empleada que de por sí es oscura, sino por la atmósfera que se crea alrededor de los dos protagonistas, mezcla de decadencia y muerte de una pasión que irremediamente saben que en unas horas llegará a su fin. Este encadenamiento de cáustico romanticismo solamente

se verá interrumpido por una vuelta al presente donde el hijo reanuda la lectura del diario y su hermana dirige su mirada igualmente fuera de cuadro. Excelente simbiosis entre pasado y presente, entre dos mujeres y lo que las une y separa.

5. Entra en la camioneta, a través del cristal de la ventanilla y de la lluvia descubre al fotógrafo empapado por el agua. Francesca misma en un principio no lo reconoce. Su figura parece irreal, como si un espejo enturbiado le mostrara el fantasma y su deseo. Al igual que la primera escena comentada los escasos diálogos que contiene siguen sin aportar nada, toda la información se encuentra en una planificación en algunos momentos cercana al cine silente, conducida por su mirada y la tensión auspiciada por el montaje que dicha mirada produce.

Sirvan estas notas para dejar constancia del complejo entramado textual que sostiene tan apastelada como amarga historia. Podríamos seguir comentando otros elementos que terminan por completar su lectura, como el papel que desempeña el protagonista, interpretado por el propio Eastwood, inequívoco trasunto del vaquero solitario, y de las coincidencias, no sólo argumentales, que tiene con el personaje interpretado por él mismo en **El jinete pálido**, y a su vez con el de Alan Ladd en el western de Georges Stevens, **Raíces profundas** (1953), pero quizás esto se salga de los límites propios que nos marca este texto.

Los Puentes de Madison no es cine de autor (en un momento de la película el fotógrafo dice que la revista para la que trabaja quiere fotografías con buenos encuadres pero sin un toque personal, pero eso a él no le importa, no se considera un artista o en otro instante le comenta a Francesca que él nunca será un artista porque no tiene el carisma para ser considerado por el público como tal), sino un cine de artesano que domina a la perfección los mecanismos narrativos con los que trabaja. Un cine que se aleja de los trillados caminos en los que se mueve la industria norteamericana cinematográfica actual (alguien ha resaltado oportunamente que "es una película que un hu-

milde equipo podría haberla rodado, que no requiere grandes medios ni macropresupuestos", Juanma Bajo Ulloa, *La Esfera* nº 241, 26-11-95), y que al mismo tiempo agudiza las carencias, que ocultadas bajo el disfraz de una desesperadamente buscada autoría *a la europea*, tienen la mayoría de los llamados independientes.

Una lectura superficial y una mirada viciada de tópicos sobre el texto sólo nos dará como conclusión un edulcorado film que confunde romanticismo con cursilería de fotonovela. Quizás haya que volver la vista atrás (la misma que efectúan los hijos de la protagonista, acertadamente insertados a lo largo del film) y dejar de lado determinados prejuicios plagados de apresuradas conclusiones o frases hechas para leer unas imágenes que requieren de pausado mirar y que, como las cenizas de la protagonista esparcidas desde la barandilla de un decrepito puente (símbolo de un pasado que se desmorona, de transición, de paso hacia *otro* lugar), esperan ser recogidas fuera del cuadro, en la sala cinematográfica, como lo que son: pavesas de un **saber**, de una **forma** de hacer ver.

Los Puentes de Madison es un solitario y crepuscular brindis: *Por las noches antiguas y la música lejana*. Un gesto reivindicativo por recuperar la *inocencia* en la mirada, porque en ella, quizás, se encuentre el germen de toda radicalidad.

Ceferino Cifuentes

