

LA MIRADA ESQUINADA: DOBLE(S) SENTIDO(S)

Lecturas y reflexiones sobre el cine y el mundo.

Francisco Javier Gómez Tarín
Agustín Rubio Alcover *

VOLAR DEL NIDO

“Si vas segando una parte de una rama, al final cae toda la rama y los nidos que hay en ella, y después caen todas las demás ramas”, dijo, literalmente Jordi Pujol, en su histriónica y bastante histérica comparecencia ante la Comisión de Asuntos Institucionales del Parlament. Formulaba así el expresident, sin concretar, una amenaza *Urbi et Orbi* al más puro estilo mafioso; y reconocerá el lector que hay metáforas (o, más que eso, alegorías, dado el prurito de precisión del *honorevole*) que revelan tanto o más la Historia que el ensayo más riguroso.

Se diría, por seguir con la imagen, que no solo en Cataluña, sino en toda España y en el mundo nos aqueja una variante del síndrome del nido vacío: desde hace meses, si no años, estamos asistiendo a la demolición del sistema por el que nos hemos venido rigiendo; y nuestra reacción oscila entre la perplejidad y la inacción, el egoísmo más precipitado y la negación de la evidencia. Así, mientras que unos huyen hacia delante –a la manera del Coyote en los *cartoons* del Correcaminos: sin darse cuenta de que a sus pies solo hay el abismo–, otros esconden la cabeza bajo el ala (coloque el lector los nombres y apellidos). El último barómetro del CEO (el CIS catalán), con respecto a la intención directa de voto en unas eventuales elecciones en esa comunidad, es claro en su indefinición: ERC amplía su distancia con respecto a CiU, es cierto, y el resto de partidos alcanzan porcentajes ridículos, hasta el punto que entre todos, incluyendo aquellos dos, apenas superan el 50% de los encuestados; ese triunfo del abstencionismo tiene mucho que ver con el miedo a la libertad que definió de forma clarividente Erich Fromm: en una situación de quiebra institucional y ética como la actual, la inhibición desajusta la voluntad popular y sirve en bandeja a los intereses más siniestros (que no de izquierda) el ejercicio del poder, bajo ese argumento tan “machacado” por los mandatarios más impresentables: las urnas me avalan, *ergo* todo cuanto haga está bien.

El tiempo pasa, se queman etapas, la incertidumbre aumenta. A la vez que la política catalana sigue enfangada –y enfangándose, enfangando la ya de por sí enfangada política nacional: ¡cuánto fango estamos plasmando en el papel, que parece soportarlo todo!–, tienen lugar otros acontecimientos que hacen que la conciencia de crisis institucional se agudice, como la dimisión de Alberto Ruiz-Gallardón por la retirada de la ley del aborto (el ya exministro estuvo melífluo, como es él, pero elegante en su despedida; y hay que reconocerle su coherencia, desde nuestra discrepancia con respecto a la reforma que quería emprender, si bien hay que considerar que su recolocación no solamente ha sido inmediata sino altamente rentable desde el punto de vista económico), el enésimo escándalo del caso Bankia por la revelación de que los consejeros de la caja usaban tarjetas de crédito *opacas* de manera discrecional, el espectáculo de navajeo entre los eurodiputados españoles a cuenta del examen de la candidatura como comisario de Energía de la UE de Miguel Arias Cañete, o la macabra coincidencia de los decesos de tres grandes nombres del panorama socioeconómico patrio del último periodo, como han sido Emilio Botín, Isidoro Álvarez y Miguel Boyer.

De fondo, dos de las noticias recientes más llamativas nos hablan, también, de la corrupción de los nidos: uno, español (y madrileño por más señas), tiene que ver con el cierre de la página de crónica negra protagonizada por el pederasta de Ciudad Lineal –

con el consiguiente circo mediático—; el otro afecta a la Curia, y ha desembocado en el encarcelamiento del arzobispo polaco Jozef Wesolowski, acusado del mismo delito de abuso sexual infantil. El Papa Francisco —que, por lo que hemos escrito, está demostrado que no es santo de nuestra devoción, aunque no podemos negarle su buena voluntad— parece sinceramente empeñado en dar ejemplo; y estas actuaciones, así como el innegable servicio a los demás de los religiosos en los países africanos en los que ha repuntado el ébola (ahora con un primer contagio dentro de nuestro territorio, que en el momento de escribir estas líneas acaba como quien dice de hacerse público y que esperamos no vaya a más; pero cuyos primeros compases están siendo pésimamente gestionados desde un punto de vista comunicativo), representan la otra cara de la moneda de una institución caduca, pero que desarrolla una tarea de asistencia de la que los Estados y las Naciones Unidas hacen dejación.

En política internacional, los acontecimientos más relevantes han sido el estallido de la revuelta estudiantil en Hong Kong conocida como “la revolución de los paraguas” y la celebración de las elecciones presidenciales en Brasil, donde, a última hora, Dilma Rousseff ha recuperado el terreno perdido, si bien necesita una segunda vuelta de la que no sabremos a tiempo para dar cuenta de ello en estas páginas (todo parece indicar que repetirá mandato).

En el cine que últimamente hemos tenido ocasión de ver, tanto en salas como en formatos de consumo doméstico, hemos comprobado con curiosidad que ese “problema del hogar” ha estado muy presente: sucede en la bonita aunque muy convencional (un punto naïf y un punto dulzona, como es habitual en su director) comedia romántica *Un viaje de diez metros* (*The Hundred-Foot Journey*, Lasse Hällstrom, 2014), que, con elementos mágico-sensuales justificados por la inmersión en la cultura india, lleva en su interior un discurso políticamente correcto, pero muy necesario, sobre el dilema de la integración de los inmigrantes en una Francia donde sigue subiendo el Frente Nacional.

De forma radicalmente opuesta, a través de unos muchachos que han sido misteriosamente abducidos y encerrados en un recinto amurallado, aborda el mismo asunto el *blockbuster* *El corredor del laberinto* (*The Maze Runner*, Wes Ball, 2014), adaptación de un *best seller* a lo *Los juegos del hambre* que distrae, pero cuando resuelve los enigmas roza el ridículo. En un tono mucho más intimista y dramático, la constitución y la destrucción del clan se hacen presentes en una de las sensaciones del Festival de San Sebastián, *La entrega* (*The Drop*, Michaël R. Roskam, 2014), con un gran trío protagonista, y en el drama melancólico de ambientación otoñal *Antes del frío invierno* (*Avant l'hiver*, Philippe Claudel, 2013), interesante escalada de sensaciones que refleja bien la irrupción —necesaria— de la irracionalidad en una vida estable y “normal”, apoyándose en un montaje entre efectos y sin apenas relaciones causales; una explicación final en clave de *thriller* casi incomprensible hace que el conjunto desmerezca, pero con todo vale la pena verlo.

La metáfora del nido familiar se ramifica y se agazapa tras el malestar social en que vivimos, planteado como incompatibilidad o como huida, como quiebra o como destrucción, fruto de la desestabilización que introduce un elemento ajeno, en una línea terrorífica o de amenaza pedófila más realista. En el registro de la escapada, algunos títulos resultan significativos, como es el caso de *No se aceptan devoluciones* (*Instructions Not Included*, Eugenio Derbez, 2013), fallido intento de jugar a dos niveles, el del humor y el del drama, dosificando cada parte y cargando el conjunto de buenas intenciones que, a fin de cuentas, consiguen poco más que un film lacrimógeno y con moraleja incluida, a partir del abandono inicial de un niño por su madre; o *The Forgiveness of Blood* (*The Fortress of Solitude*, Joshua Marston, 2011), recreación de los enfrentamientos entre familias kanum del norte de Albania y el sinsentido de las

vendettas (al estilo siciliano), desde la óptica de un muchacho que se ve atrapado en ese entorno y cuya única salida será el abandono del núcleo familiar; el film es digno y tiene fuerza, pero se resiente de un ritmo renqueante y una estructura demasiado clásica, pese a que como documento social es interesante.

La quiebra de las relaciones familiares se evidencia en *Breathe In* (Drake Doremus, 2013), película hecha con sensibilidad aunque por momentos un tanto farragosa, en la que una joven aparece para practicar música y consigue desestabilizar todo el entorno, que aborda la frustración y los paraísos perdidos. Más interés tiene *Caida libre* (*Freier Fall*, Stephan Lacant, 2013), descubrimiento-negación de la homosexualidad por parte de un policía antidisturbios a punto de ser padre, que, tarde, llega a la asunción de su condición y el desequilibrio pleno de su vida; su indecisión arruina a los suyos y su propio futuro. Incluso más convincente, *Heart of a Lion* (Bret Eckhardt, 2013) narra el proceso de toma de conciencia de un nazi en Finlandia cuando se enamora de una mujer blanca con un hijo negro; la película rezuma humanidad, pero se queda corta en cuanto a realización y denuncia social, si bien es un buen apunte de cómo evolucionan las cosas en el norte de Europa. La desestructuración familiar, como algo natural, es manifiesta en *Un cuento francés* (*Au bout du conte*, Agnès Jaoui, 2013), juego metadiscursivo con diferentes cuentos populares que se encajan en una serie de tramas superpuestas y coincidentes con algunos momentos de excelente humor y cinismo, y un tono general que aminora el alcance; con sus hallazgos (el interesante uso de la banda sonora musical, que cambia con la situación, o la utilización de elementos mágicos o “excesivos” en la puesta en escena), se quedan a medio camino.

Otros nidos sufren el embate del monstruo de turno (sobre o antinatural), habitualmente vampírico, o el acecho de pederastas, cada vez más tematizado y presente en *De behandeling* (*The Treatment*, Hans Herbots, 2014), que, en la estela marcada por películas como *El silencio de los corderos* o *Seven*, con psicópatas y un ritmo peculiar que sigue la experiencia personal de un policía, se centra en un caso extremo; a pesar de sus altibajos, el tono general es eficaz y muy inquietante, incluso terrorífico. Otro tanto ocurre con *Cautivos* (*The Captive*, Atom Egoyan, 2014), interesante film en el que la aparente confusión temporal, ligada a la de los propios personajes y a las apariencias, permite la construcción de un relato sobre la pedofilia que va mucho más allá del hecho criminal y su persecución, dejando abierta la idea de que hay grandes redes y negocios detrás capaces de controlar las imágenes y los recursos tecnológicos; así pues, el relato, conjugado en varios tiempos que se entremezclan sin solución de continuidad y cuyas referencias solamente nos las dan los diálogos, utiliza con rigor la planificación (panorámicas) para descubrir lo justo y dejar en fuera de campo aquello que resulta irrepresentable. En esta ocasión, Egoyan ha hilado fino; lástima que el final apunte hacia lo más convencional (cierre clásico de la acción individual).

Más allá del nido, en el amplio espacio de la representación cinematográfica, se han dado cita otras muchas narraciones que –digámoslo– rara vez han satisfecho nuestras expectativas. En ocasiones, la baja calidad nos ha llegado a inquietar: *Afflicted* (Derek Lee y Clif Prowse, 2013) nos confirma la consolidación de un subgénero basado en la visualización extrema (cámaras de vigilancia, móviles, redes, etcétera) para “documentar” un hecho con capturas falseadas; esto evita calidades y crea un clima que se consigue con menores recursos; en este caso se trata de un hombre que descubre su contagio a manos de un vampiro: ¿no cabría un poco más de inteligencia y creatividad? Tampoco nos han interesado *Chef* (Jon Favreau, 2014), ya que, salvando algún chiste más o menos brillante, la película es un compendio de lugares comunes; ni *Coherence* (James Ward Byrkit, 2013), otra cinta de universos paralelos pero realizada sin garra y con una cámara móvil que llega a pesar más de lo habitual; y mucho menos *The*

Gauntlet (Game of Assassins), Matt Eskandari, 2013), bodrio con regusto a *déjà vu (Saw)* y, encima, pretensiones y moraleja.

La mediocridad no va ligada a los materiales de bajo presupuesto, que, en ocasiones, dan muestras de una gran capacidad de experimentación y/o imaginación. Prueba de ello es el caso de *Zulu* (Jérôme Salle, 2013), una trama policial con implicación de la industria farmacéutica que incide sobre una denuncia nada nueva en el ámbito del cine actual; sin embargo, en esta ocasión, situar la acción en Sudáfrica, con heridas abiertas y falsos perdones, con personas del anterior régimen político que siguen llevando a cabo acciones de limpieza étnica, le da un toque social novedoso que, además, se centra también en las relaciones personales (posibles e imposibles). Lástima que le falte fuerza a la realización, que, por su clasicismo, no corre riesgos y aplica las fórmulas habituales. También podemos aplicarlo a *Frontera* (Michael Berry, 2014), donde un final ciertamente convencional no anula la intensidad de una serie de tramas que confluyen en la realidad fronteriza americana (con México), si bien rebaja el tono global del film, cuya denuncia de las situaciones de explotación queda en un quiero y no puedo; pese a todo, el desarrollo es interesante y la ponderación de la bondad y maldad a ambos lados, funciona. En el caso de *Alan Partridge: Alpha Papa* (Declan Lowney, 2013), muy divertida y con una cínica reflexión sobre la realidad actual de los media, el film acusa altibajos, pero, en su conjunto, merece la pena. Incluso recomendamos *Fogo* (Yulene Olaizola, 2012), en que dos hombres mayores en el contexto de una naturaleza extraña que no quieren abandonar (inhóspitas tierras de la canadiense isla de Fogo) se esfuerzan por sobrevivir en un relato minimalista, de imagen estática y pocas palabras, que privilegia lo íntimo y el medio natural; el exceso de pausa y de recreo en la cotidianidad rebaja su categoría a la de ejercicio de estilo casi etnológico, si bien su estética es suficiente para reivindicarlo.

En el lado del alto presupuesto, cal y arena a partes iguales: lo peor, *Transformers: La era de la extinción (Transformers: Age of Extinction)*, Michael Bay, 2014), nueva entrega de fuegos artificiales a los que se les quiere revestir de ciertos toque de humor y cinismo, sobre todo respecto al uso de la tecnología; ni siquiera la brillante puesta en escena salva al producto final de una mediocridad que podemos calificar de alarmante. Lo mismo ocurre en *The Giver* (Phillip Noyce, 2014), enésima puesta en film de la historia futurista sobre una sociedad que ha eliminado los sentimientos y las emociones en aras de la paz y la estabilidad y que, aunque bien realizado, es previsible y sin nada destacable, ni siquiera en los efectos (defrauda e incluso molesta su tufillo pseudoreligioso). Entre los productos rescatables, aunque no nos haya convencido plenamente, *Warriors of the Rainbow: Seequid Bale (Sàidéké balái)*, Te-Scheng Wei, 2011) posee una extraña hermosura, mezcla de épica y estética de la violencia más radical, ligada a los ritos de un pueblo en la selva de Taiwán cuando la isla estuvo dominada por los japoneses; la película resulta muy irregular (¡las casi cinco horas de duración son un lastre!), con saltos poco explicables, pero no se puede negar que la puesta en escena resulta creíble y sorprendente por momentos: el hecho histórico queda en segundo plano. También agrada, en otro esquema de producción, *Jersey Boys* (Clint Eastwood, 2014), obra menor en la filmografía de su autor, que parece haber tropezado con un argumento en el que no cree demasiado y que factura sin fuerza visual; recursos como la fotografía simulando los cincuenta se pierden al avanzar los años y mantenerse visualmente idénticos. Se ve con agrado, pero el conjunto decepciona.

Así que la disyuntiva entre la integración y el individualismo recorre nuestro cine; no resulta extraño, ya que, al fin y al cabo, se trata de uno de los principales dilemas de la civilización y, por extensión, de la dramaturgia. Por eso, también se lo

detecta en *Belle* (Amma Asante, 2013), una película de época academicista y bondadosa, pero más que correcta y, por momentos, muy emotiva a la que, eso sí, perjudican la estolidez del galán y lo plano de la realización; y en un film del que ya hablamos por encima, pero que se ha reestrenado recientemente: la comedia negra argentina *Fase 7* (Nicolás Goldbart, 2011), que tomaba como excusa la amenaza de la pandemia de la gripe aviar (de inesperada actualidad, y de ahí su tardía llegada a nuestras salas, por el miedo al ébola), para ensayar una fallida parábola acerca de la condición humana.

Otros materiales, dispersos, nos han permitido constatar la disparidad cualitativa de los estrenos cinematográficos. Con todo, consignamos, sin ánimo de exhaustividad, algunos títulos que hemos podido ver o rescatar: *Better Living Through Chemistry* (Geoff Moore y David Posamentier, 2013) es un divertido disparate con un transfondo políticamente incorrecto, lo que le hace ganar puntos, aunque la realización resulta un tanto anodina e incluso previsible por momentos. *Du vent dans mes mollets* (*The Dandelions*, Carine Tardieu, 2012) es una comedia “suave” que se deja ver a duras penas; Agnès Jaoui destaca en una trama insípida que solamente mejora al final, y que merecería mejores resultados por la idea de base. *Words and Pictures* (Fred Schepisi, 2013) es tópica y previsible, y solamente se pueden apreciar en ella algunos momentos emotivos, en medio de una maraña de obviedades y buena voluntad baldía. *The Signal* (William Eubank, 2014), que consigue inquietar en algún momento, está excesivamente lastrada por lo reiterativo de su primera parte y por una realización amorfa y sin garra; la idea no es mala, pero no está apropiadamente formulada, y el intento de *pseudoexplicación* final es lamentable y solamente funciona por su impactante estética. *Tarta de monstruos* (*Monster Pies*, Lee Galea, 2013) nos permite pensar que comenzamos una nueva etapa en la que vamos pasando de los vampiros adolescentes a los homosexuales adolescentes que descubren su sexualidad y luchan por ella; nada que criticar ni objetar sobre el fondo, pero el convencionalismo y lo tópico del registro, puntuado por canciones y gestos esteticistas, inquieta y desmotiva, pese a pasajes más emotivos y de mayor rigor que en otras ocasiones, insuficientes a todas luces. *The Den* (Zachary Donohue, 2013) explota las imágenes de móviles y cámaras de baja gama (ordenadores, seguridad, etcétera): el intento de narración completa desde esos elementos, con trucos evidentes para que fluya, no es nada novedosa, pero sirve para constatar el tipo de mirada en la que nos estamos viendo inmersos; la película, que consigue inquietar, es, en el fondo, más de lo mismo –excesivamente truculento. Finalmente, *Sacro Gra* (Gianfranco Rosi, 2013) es un acercamiento estético y, si se quiere, etnográfico al entorno de la circunvalación de Roma, relativamente interesante en cuanto que testimonio (no intervencionista), que encaja con una cierta concepción del documental como reflejo de la realidad con voluntad poética.

Rematamos la sección dedicada al cine internacional con dos *raras aves*: *Diplomatie* (Volker Schlöndorff, 2014) es una película de corta duración (apenas 80 minutos) que escenifica eficazmente una obra teatral, puesta aquí en escena como duelo interpretativo entre dos monstruos del cine francés, y que supone un alegato humanista sobre la destrucción de París hasta los últimos instantes de la ocupación al final de la Segunda Guerra Mundial. Y procedente de Corea hemos visto *Dod Sno 2* (*Dead Snow 2: Read vs Dead*, Tommy Wirkola, 2014), segunda parte, mucho más interesante que la anterior, donde se mantiene el elemento *gore* (con vísceras y demás), pero se redobra el componente humorístico, que poco a poco se solapa con la parte terrorífica; de hecho, esta continuación consiste en una comedia con referencias constantes al género en la vía de la desautomatización; lo que la hace interesante, nada más y nada menos.

De nuevo dentro de nuestras fronteras, el tema en cuestión también ha tenido eco, por ejemplo en *El amor no es lo que era* (Gabi Ochoa, 2013): una comedia dramática coral, rodada en Valencia, que cuenta tres historias de amor que se quieren representativas de la evolución de los afectos y las relaciones de pareja a lo largo de la vida; irregular y algo sosa, está rodada con más que dignidad, y da pie a hacer votos por que la experiencia tenga continuidad, tanto por lo que respecta a sus artífices como a la incipiente industria regional –si bien la bancarrota de la comunidad autónoma augura más bien todo lo contrario. Y, hablando de bancarrotas, el plato fuerte español del momento es *Torrente 5* (Santiago Segura, 2004), último jalón de una saga con antecedentes detestables, concebido como siempre desde una coyunturalidad sarcástica que puede molestar –es indudablemente frívolo y oportunista tomarse a guasa la cuestión catalana–, pero al que hemos de reconocer una muy superior factura a otras entregas y, lo más importante, bastante gracia; que es lo que, en una comedia popular desmadrada, cuenta.

Este mes, desenredando la madeja de la frase hecha que hemos elegido como título, hemos querido centrarnos, respectivamente, en *La isla mínima* (Alberto Rodríguez, 2014) y *Boyhood (Momentos de una vida)* (*Boyhood*, Richard Linklater, 2014), dos films que, uno en clave de *thriller* y otro en un registro autoral, presentan sendos vuelos del nido –frustrado el primero, consumado el segundo.

A VISTA DE PÁJARO: *LA ISLA MÍNIMA*

Agustín Rubio Alcover

“Hay una política de la naturaleza, que no es la política de la vida,
y que se escribe con fuego, y que está condenada a no quedar”
Javier Pérez Andújar, *Los príncipes valientes*

El argumento de *La isla mínima* gira en torno a la investigación que, sobre la desaparición de dos hermanas adolescentes, llevan a cabo dos policías madrileños, el más maduro y violento Juan (Javier Gutiérrez) –exagente de la Brigada Político-Social conocido por el alias de *El Cuervo*–, y Pedro (Raúl Arévalo), más joven e idealista (si bien también más en sintonía con el espíritu de la época), y cuya meteórica carrera en el cuerpo acaba de verse comprometida por haber firmado una carta en el periódico criticando las injerencias del poder militar en el proceso de transición a la democracia. La acción transcurre en 1980, y la pesquisa pone a los detectives en contacto con toda la fauna de la zona (Isla Mayor, El Punta, la Isla Mínima de la que el film toma prestado el título).

Se han ponderado, con toda razón, los méritos cinematográficos de la cinta: cuando apenas se han cumplido cinco minutos de metraje –tras unos comentadísimos créditos, consistentes en vistas aéreas de las marismas del Guadalquivir que homologan los accidentes geográficos, las parcelas, etcétera, con las circunvoluciones de un enigmático cerebro, que se presta a ser leído como metáfora de la esencia matérica de un territorio, de una patria–, el espectador se descubre rendido a un sentido del encuadre de una precisión inusual (en modo alguno exhibicionista, sino enteramente supeditado a los acontecimientos), al ritmo endiablado de un relato tan enrevesado como apasionante, y a unas interpretaciones sobrias y veraces –pone la única nota discordante Nerea Barros, la actriz que da vida a Rocío, la madre de las muchachas; y no cabe atribuir a ella la culpa, sino a lo que los anglosajones llaman un *miscasting*, esto es, un error en su

elección: es demasiado guapa, demasiado joven y demasiado fina para el papel, y por todo ello no resulta creíble.

Conforme van desvelando incógnitas y descubriendo mentiras y secretos, entre los dos personajes principales tiene lugar un proceso de transferencia (emocional, física y hasta ideológica) que resulta cardinal en la película: Pedro se siente repelido justamente por la *naturalidad* con que asume los métodos y la lógica de su siniestro colega –de cuyo pasado como asesino de una manifestante durante los últimos coletazos de la dictadura le informa un periodista (Manolo Solo). El desenlace de la película, que atiende más a la consecución de ese ambiguo vínculo entre el representante de la generación que haría el cambio político y la encarnación de la *banalidad del mal* de Hannah Arendt en versión castiza –así como a la metáfora subyacente, acerca de la historia de nuestro país en las últimas décadas (la idea del cierre en falso del franquismo, del pacto de silencio)–, resulta justamente el aspecto más discutible y el único cinematográficamente endeble de una obra por lo demás impecable: así, una pieza de género que funciona como el mecanismo de relojería facturado por un maestro artesano despreocupado por que se le reconozcan genio y estilo, termina revelándose como un film discursivo y, por ende, contradiciéndose, si no traicionando, sus propios principios.

En sus momentos más inspirados, las imágenes de *La isla mínima* –y en este punto resulta obligado siquiera nombrar a algunos de sus artífices: aparte de su director y coguionista, Alberto Rodríguez (cuyas anteriores *El traje*, 2002, *Siete vírgenes*, 2005, *After*, 2009, y *Grupo 7*, 2012, ya elogiamos en su día), el coautor del libreto, Rafael Cobos (firmante este mismo mes de la en parte interesante *El amor no es lo que era*), el director de fotografía, Álex Catalán, la diseñadora de producción Manuela Ocón, el montador José M.G. Moyano...– destilan la clase de verdad a la que apuntan las líneas de Javier Pérez Andújar citadas más arriba, la misma que poseen las fotografías del difunto cámara sevillano Atín Aya, referente estético confesado por el cineasta: esa cualidad que no nace de la retórica, sino de su contrario, de la pura emanación de un carácter que se resiste a hablar de sí mismo pero cuya misma caduca existencia expresa y convence y emociona. No toda la película está a esa altura, mas tanto por su insultante superioridad con respecto al resto de la producción nacional, como, justamente, en tanto que testimonio de la siempre difícil convivencia entre esas dos almas, vale la pena verla, y volver a verla, y meditar con ella y disfrutar.

UNA MIRADA SOBRE EL TIEMPO: *BOYHOOD*

Francisco Javier Gómez Tarín

Sabemos bien que espacio y tiempo son elementos inseparables en el seno del discurso fílmico (ese *cronotopo* del que hablaba Bajtin): la película fluye en el tiempo (real, condensado o expandido) y es la materia de fruición espectral en un tiempo determinado también (en la sala de proyección), pero el *tiempo* es inasible y físicamente irrepresentable; el espacio, por su parte, es perfectamente representable, si bien utilizando la sugerencia a través del fuera de campo puede resultar mucho más enriquecedor que mediante la pura mostración. Así pues, las ausencias (que no carencias), en ambos casos, se constituyen en los procedimientos discursivos más portadores y generadores de sentido: elipsis (tiempo) y fuera de campo (espacio).

Linklater ha querido atrapar el tiempo con *Boyhood*, más un proyecto moral que una película, por mucho que la disfrutemos sobre una pantalla y tenga un metraje resultado de la continuación de imágenes que fluyen ante nosotros. Como todo proyecto

ambicioso, tiene luces y sombras, sobre todo si tenemos en cuenta las condiciones de producción (rodaje a lo largo de unos pocos días cada año durante doce, necesidad de conservar los mismos actores a lo largo del tiempo, escasez de recursos económicos, postproducción especialmente compleja) y, en consecuencia, era previsible la facilidad de caer en la pretensión excesiva, obteniendo un producto pedante, o bien en la incoherencia. Ambos riesgos son sorteados de forma convincente, si bien las lecturas críticas del film en las revistas especializadas nos permiten pensar que hay más en la intención del crítico que en la del cineasta sobre esa condición de “obra magna” que, nos atrevemos a sugerir, no forma parte de las pretensiones en origen y sí del “bombo y platillo” que otorga medallas y etiquetas de una forma inconsecuente (lo comentábamos en una entrega anterior: el daño que esto hace es irreparable). Lo decimos porque no creemos que *Boyhood* sea la revolución del cine moderno, ni tampoco que tal pretensión esté implícita en el relato, ya que, si así fuera, no haría otra cosa sino desmerecerlo.

Partiendo, pues, de la base de que la posición del cineasta sobre su producto es la de humildad y contención discursiva, *Boyhood* gana y las sombras hay que adjudicarlas a ese fluir de la historia que tiene problemas para alcanzar la velocidad de crucero y va afianzándose paulatinamente a medida que se acerca el final; de hecho, es mucho mejor la segunda parte del film, esa en la que los mecanismos de lo dicho y lo sugerido convergen en una serie de planos y escenas memorables.

En el curso de los doce años la vida del protagonista avanza mediante pinceladas que no se detienen en los momentos esenciales sino en aquellos que nos permiten ver lo más cercano a la cotidianidad: la familia, las celebraciones, las consecuencias de los cambios de pareja de los padres... Consecuencias, sí, porque una de las marcas discursivas esenciales mediante las que el salto del tiempo se configura con ausencia de brusquedad es la eliminación de las relaciones causa-consecuencia (o causa-efecto, si se prefiere) para poder suprimir bloques de tiempo mediante elipsis que se producen suavemente, aunque siempre por corte, y que solamente se pueden rellenar por parte del espectador a través de la puesta en escena (eventos, objetos) y por los cambios físicos de los personajes. Así pues, la responsabilidad sobre el tiempo elidido se transfiere al espectador, y los espacios en fuera de campo deberán ser imaginados para generar un universo diegético que el film, en sí mismo, no aporta, solamente sugiere. Esta es una de las riquezas esenciales de la película.

Cabría preguntarse cómo significar –desde un punto de vista discursivo– si se eliden los acontecimientos más contundentes (muertes, amores, fracasos), y la respuesta es que no se está trabajando en *Boyhood* con un relato de un solo nivel sino que Linklater promueve capas de significación que se construyen desde un discurso repleto de huecos que debe rellenar el espectador; es decir, se asume el privilegio de la sugerencia sobre el relato cerrado y normalizado, con lo que la propia película adquiere una función metadiscursiva que nos hace pensar en la capacidad del cine para construir otro tipo de discursos y otras formas de narrar: en última instancia, la verdadera película es la suma de lo visto y lo sugerido, la hace el propio espectador mediante su proceso interpretativo, en la sala y con su bagaje cultural.

Esta capacidad metacinematográfica, en tanto autorreflexión no explicitada, queda denotada por el diálogo final que tienen los personajes, trasunto del propio realizador que se expresa aquí a través de sus palabras: ¿“atrapar el momento” o “ser atrapado por el momento”? El plano final, muy bello y correcto, tras esta duda sobre lo inconmensurable del tiempo y del propio fluir de la vida, a costa de nuestras voluntades humanas, pedía ser mantenido más para dejarle al espectador asumir con más fuerza su parte del discurso. Las miradas perdidas de la pareja arrastran consigo una idea del mundo y de la vida, la inabarcabilidad del tiempo y la imposibilidad de atraparlo.

El niño ya es adulto y ha volado del nido (vale la pena recordar el llanto de la madre cuando asume que todo el esfuerzo de tantos años muere con el abandono del hogar para hacer su vida personal: es sabido, como impone el desarrollo personal dentro del ciclo vital, pero nunca se es consciente de su inevitabilidad hasta que acontece), quizás una metáfora del propio cine: ¿cuándo alzó el vuelo? vs ¿todavía no se hizo adulto?

* Francisco Javier Gómez Tarín y Agustín Rubio Alcover son profesores de Comunicación Audiovisual en el Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universitat Jaume I de Castellón.