

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

Título:
El trabajo del tiempo

Autor/es:
Vila, Santiago

Citar como:
Vila, S. (2000). El trabajo del tiempo. La madriguera. (31):72-73.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41898>

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:



migo experto que le había ringado en todas las batallas precedentes).

Pero lo malo no es eso. Es que Iciar Bollain no está dirigida y, consecuentemente, actúa de manera tosca, caprichosa, lo cual agrava la inverosimilitud del relato; es que ni en la historia de amor hay pasión, sino parrafadas increíbles (y por lo tanto no contagia emoción alguna al espectador) ni en la historia social hay verdad, sino tópicos superficiales, visión epidérmica, periodística, sin convicciones y sin calado, salvo una vaporosa simpatía hacia los dolientes. El film, que nace desgarrado (conflicto laboral, pelea en un bar, sangre, trabajo sumergido), evoluciona hacia la truculencia: el ayudante del (anti)héroe (Gabo) es un retrasado mental, Pipo (José Gómez) al que hacía pajas Leo; la madre agoniza entre estertores que Azcona hubiera dotado de un humor no menos negro pero sí algo menos chusco; la zaca de Salva, que se la regaló su abuelo, se convierte en un símbolo inexplicable en el último plano del film, y otras cosas del mismo jaez.

No sólo el guión es raro. Al film le sobran, una y otra vez, imágenes redundantes, innecesarias, tardías. Por poner sólo un ejemplo: ¿a qué viene el plano de Gabo ahogado? Y el uso de los objetos como estrategia narrativa es deplorable, pues por poner también sólo otro ejemplo: la bolsa de deporte de Gabo, que actúa como metáfora de éste cuando la abandera Pipo... ¡Cuánto me ha hecho añorar el espléndido uso narrativo de la caja de recuerdos de Milagros (Alicia Sánchez) en *Furtivos!* Los mismos perros, con peores collares.

En fin, si a mi juicio esta película es mala de solemnidad (no creo que esto admita componendas), algo pasa: o quienes la han exaltado aciertan (y yo no he entendido nada), o sencillamente mienten.

Alejandro Montiel

El trabajo del tiempo

Fantasia 2000

Pixote Hunt, Hendel Butoy, Eric Goldberg, James Algar, Francis Glebas, Paul y Gaëtan Brizzi

Francia, 1998

Los productos disneyanos constituyen un universo estético bien definido y de gran relevancia en la formación del imaginario occidental del siglo. En el caso de *Fantasia 2000*, a este interés genérico hay que añadir el de representarse implícitamente como balance sobre la evolución de las Producciones Walt Disney desde el tiempo de *Fantasia* (1940) hasta la actualidad, lo que inmediatamente le confiere un valor como síntoma histórico.

El plan original para *Fantasia* era reponer periódicamente el film, sustituyendo cada vez un fragmento. Sesenta años después, la idea ha sido invertida: se conserva uno de los ocho fragmentos de la anterior versión, como signifiante del conjunto y puente de continuidad; naturalmente, se trata de "El aprendiz de brujo", el más valorado en su momento. Este "mismo" fragmento, en el nuevo contexto, destaca por su *diferente estilo*, con sus sombras expresionistas y su libre cromatismo, en contraste con los actuales, de diseño más funcional respecto a la narratividad. Esta diferencia de estilo está ingeniosamente evidenciada en la secuencia de transición al siguiente fragmento: la misma coda anterior, con la *siluetas negras* de Mickey saludando al director Stokovski, funde ahora con la imagen de Mickey saludando al actual director James Levine, vistos *de frente y perfec-*

tamente iluminados. En la primera *Fantasia*, la abundancia de sombras y siluetas a contraluz era un estilema unificador; ahora prevalece la claridad del dibujo.

Mickey presenta al siguiente protagonista, Donald, reproduciendo su gesto histórico en el corto *Los huérfanos endiablados* (*The Orphan's Benefit*, 1934), donde lo presentó como nuevo personaje. Frente a Mickey, héroe ingenuo y bueno, Donald era un antihéroe agresivo, de carácter más complejo y descontrolado, hasta el punto de que su manifestación sexualidad en *Los tres caballeros* (*The Three Caballeros*, 1944) fue unánimemente rechazada por obscena. El actual corto de Donald, que utiliza *Pompa y circunstancia* de Elgar como fondo musical, parece querer enmendar este antiguo pecado: durante toda su aventura en el Arca está separado de su eterna novia Daisy, como si el éxito del viaje dependiera de su abstinencia sexual. Este fragmento resulta la antítesis del anterior: al brujo como *Padre Malo*, cuya autoridad es cuestionada, por su criado Mickey, corresponde aquí Noé como *Padre Bueno*, obedecido ejemplarmente por su ayudante Donald. El primitivo Mickey resulta ahora rebelde frente al sumiso Donald, invirtiendo el antiguo paradigma, lo que puede ilustrar *el efecto del trabajo del tiempo como transformación del sentido*. En *Fantasia*, la aventura de Mickey precedía a la de los dinosaurios, cuya teoría evolucionista motivó las protestas del Vaticano entonces y ha sido prohibida ahora en muchas escuelas norteamericanas. En *Fantasia 2000* precede a la aventura de Donald en el Arca de Noé, irreprochable desde la ortodoxia cristiana, lo que es sintomático del actual puritanismo en EE UU. Los animales de "La consagración de la primavera" marchaban mezclados

anárquicamente; los del Arca de Noé se ordenan por parejas, rigurosamente censadas por Donald. Se ha pasado del anterior caos como origen de la vida a la actual organización militar como forma de supervivencia.

En esta nueva *Fantasia* se valora el *sentido unificador* de lo simbólico y se reduce la diversidad de lo imaginario, contrariamente a la primera. Así, las composiciones musicales no tienen el trata-

diversidad se unifica y dota de sentido mediante comentarios verbales. El modelo de referencia ha pasado del *concierto* (protagonismo de las figuras de los músicos) a la *televisión* (protagonismo de los presentadores), reflejando la importancia –creciente desde sus inicios pioneros en 1954– de las actividades disneyanas en este sector, de plena actualidad con *Disney Channel*.

Fantasia arrancaba con los experimen-

invade el espacio en "La Quinta Sinfonía" y la formación de delfines voladores en la aventura galáctica de "Los pinos de Roma". Se propone la represión de la libido, notablemente en el relato sobre *El soldadito de plomo* de Andersen, cuyo protagonista cojo se enfrenta al muñeco eréctil que asedia a la bailarina, consiguiendo que arda en el fuego como castigo a su lubricidad. Se recupera la teoría ortodoxa cristiana



como vigente, según se ha comentado sobre "Donald en el Arca de Noé". En el último fragmento, que utiliza *El Pájaro de Fuego* de Stravinski como fondo musical, el hada y el demonio están presentados como *dos aspectos opuestos del mismo ser*, constituyendo un Jano esquizoide, destructor/creador; la imagen del ciervo, que crea al hada con su aliento y cuyo diseño remite al padre de *Bambi* (1942), cierra el film con su figura alegórica de la autoridad paternal, origen de la vida y

miento de contrapunto visual de la anterior, sino que están utilizadas como *acompañamiento* de la narración, al estilo del cine clásico, perdiendo su valor de relativa autonomía. En cambio, la palabra, antes minimizada, (en *off*), está aquí puesta en valor mediante la presencia visual de actores y actrices conocidos (Steve Martin, Bette Midler, Angela Lansbury...). Sus intervenciones organizan el conjunto de fragmentos a la manera de un espacio televisivo compuesto de diversas atracciones, cuya

tos plásticos vanguardistas de "Tocata y fuga", valoraba positivamente el papel de la libido en "La Sinfonía Pastoral", las teorías científicas paganas en "La consagración de la primavera" y el humor anarquizante en "La danza de las horas"; culminando con el paradigma que relacionaba el desorden diabólico de "Una noche en el Monte Pelado" con la organización espiritual del "Ave María". *Fantasia 2000* se inicia con la acción de grupos organizados paramilitarmente: la nube de alas negras que

trasunto divino.

La actual *Fantasia* presenta la unificación de las fantasías individuales, sometidas a un orden globalizador que determina la necesidad de la disciplina y del sacrificio del deseo. El síntoma es inquietante: el espíritu bélico parece de plena actualidad y la rememoración del tiempo de la Segunda Guerra –el de la anterior *Fantasia*–, de una coherencia siniestra.

Santiago Vila