

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:
Secretos del corazón

Autor/es:
Company, Juan M.

Citar como:
Company, JM. (1997). Secretos del corazón. Banda aparte. (8):85-86.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42235>

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:



SECRETOS DEL CORAZÓN

(Montxo Armendáriz. España, 1997) / Juan Miguel Company Ramón

La piedra y la llave

1. En un momento determinado de la acción del filme, al iniciar los dos hermanos protagonistas el viaje en autobús al pueblo de su madre, Juan dirá a Javi, el más pequeño, que sólo se aprende lo que uno descubre por sí mismo. Será, precisamente, ese descubrimiento —ese aprendizaje— al que se nos invite a asistir como espectadores, partiendo de la valorada contraposición entre dos regímenes de saber: el del colegio religioso (ligado al aparato familiar) con sus sistemas de reglas y prohibiciones, sus fatigosas letanías memorísticas y el de la propia experiencia vital desprendida de un asombrado escrutamiento del entorno. Los abiertos ojos y los atentos oídos de Javi, siempre en el vano de las puertas y sus resquicios o en los huecos entre armarios y paredes buscan, en definitiva, esa equivalencia entre ver y saber en cuya transitividad los antiguos griegos sentaron las bases del conocimiento. El ritual del aprendizaje se inscribe, ya desde las primeras imágenes del filme, bajo las formas del desafío entre hermanos: hay que saltar de un pilón de piedra a otro para vadear las aguas tumultuosas del río y atajar así el trayecto habitual que conduce a la escuela. Y no sólo a la escuela: también esos pilones llevan —a Juan y a sus amigos— a ciertas mostraciones, ingenuamente libidinosas, de la diferenciación sexual. Y, por supuesto, es allí donde Javi superará, definitivamente, el miedo a caer en la vertiginosa corriente del río abrazándose, solidario, a la tía (esplendida Charo López) que abandona el pueblo para vivir en libertad con el hombre que ha elegido.

2. Hay un trueque de papeles entre los dos hermanos al final de la película: de iniciador, Juan se convierte en iniciado. Será Javi quien *sepa* realmente (“Los niños *saben!*”, decía, asustada, la represora institutriz de James en **Otra vuelta de tuerca**) lo sucedido entre su tía y Ricardo, el antiguo novio y dueño de la casa misteriosa con la que su hermano le amedrentaba. Casi veinticinco años después, la admirable lección impartida por Víctor Erice encuentra su eco en este filme: si la Isabel de **El espíritu de la colmena**, tras abrir los ojos de su hermana pequeña al invisible reino habitado por el fantasma, quedaba reducida a un mero resto (silueta fugaz, carbonosa, saltando los fuegos de una hoguera), Juan es aquí convertido

por su hermano en mero *sujeto de representación*, haciéndolo intervenir —mediante una liberadora acción demiúrgica— en su papel de mago (!) en el estreno de la obra de la Galería Salesiana que han estado ensayando durante todo el filme. El punto simbólico de inflexión en el cambio de actitud de Javi estaría, sin duda, en esa singular escena en la que el niño levanta el pie donde descansa el mítico león alado de la casa misteriosa para descubrir que éste tiene forma de corazón y guarda, como en un estuche, una llave que puede abrir la puerta de todos los secretos¹. Un corazón de piedra puede ser la elocuente representación metafórica de esa España rural de comienzos de los sesenta cuyo aislamiento, solipsismo clerical e interiorizada represión se nos invita a contemplar a través de Javi. Todo ello controlado, determinado por un fuera de campo apenas avistado por una puerta entreabierta (¡como tantas en la película!): la castradora presencia militar mostrada, metonímicamente, por el uniforme extendido en la silla y el engallado timbre de una trompeta a cuyo son bailan, en secreto, una mujer y unos niños. El fuera de campo militar instauro, empero, la presencia misma de la muerte: el cadáver de la esposa suicida contemplado, en su ataúd, por Javi.

3. Hay en **Secretos de el corazón** un rigor absoluto de puesta en escena mediante el cual el punto de vista del niño no sólo rige el funcionamiento discursivo del filme sino que también implica nuestra mirada espectral. Somos nosotros, espectadores, los que damos la dimensión adulta de dicha mirada, a través de una lectura contextualizadora de los acontecimientos narrados². Asistimos así —con una gran emoción— al nacimiento de una *mirada libre*. La presencia activa de Javi en el desenlace del filme viene dada por el hecho mismo de que es él mismo quien se ha construido dicha mirada. Y dejar atrás —explícito *travelling* de alejamiento— el sillón manchado de sangre donde murió su padre implica, igualmente, dejar atrás un mundo donde los roles parecen estar fatalmente preestablecidos de antemano bajo la impronta de la resignación y el sometimiento. Romper la tela de araña —donde un insecto engorda, pasivamente, devorando a otros insectos que le son proporcionados— es como atravesar la

puerta de la casa abandonada y cuyos radios metálicos evocan plásticamente el habitáculo de la araña al igual que los cristales de las ventanas en el filme de Rice remitían a las celdas de la colmena: un acto de transgresión. El mismo con el que dejamos a Javi —mientras en las imágenes se inscriben los títulos de crédito— bailando con la niña que le gustaba a su hermano, al son de la música ejecutada por un padre terrible y que es, pese a todo, hermosa.

NOTAS

1. Y, entre todos ellos, el secreto de la relación sexual. La piedra y la llave preceden al avistamiento, sin amba-

ges, de la cópula entre la tía de Javi y su antiguo novio. Regalo inesperado para el niño en esa tarde de domingo iniciada bajo el signo de la frustración de la mirada: una niña que simula mostrar su sexo, en un fugaz abrir y cerrar de piernas, previo pago de tres pesetas.

2. Filme hecho, pues, de imágenes y sonidos atisbados, con una inteligente utilización de lo que se dice fuera de los límites del encuadre mismo, su proyección requiere unos cuidados técnicos que no siempre son adecuados ni satisfactorios. Asistí al estreno de **Secretos el corazón** el diecinueve de marzo en Madrid —cines **Renoir**— y la proyección fue absolutamente impecable. Un mes más tarde (dieciocho de abril), la sesión de noche de los cines **Babel** de Valencia martirizó a los espectadores con un persistente tamborileo de la banda sonora, debido a un mal ajuste del lector de sonido en el proyector, a lo largo de casi toda la película.

FAMILIA

(Fernando León de Aranoa, España, 1996) / Miguel Ángel Lomillos

Una foto sin revelar de la familia

Llama la atención que los enjutos títulos de los cineastas noveles españoles (**Familia**, **Tesis**, **Éxtasis**, **Fotos**, **Tierra**...) correspondan a filmes que proponen, cada uno a su manera, ejercicios estilísticos abiertos a una cierta abstracción o potenciación de lo metafórico que intentan superar el realismo más o menos chusco que caracteriza tradicionalmente a nuestro cine.

En el caso de León de Aranoa, guionista de las últimas películas de Antonio del Real, su primer trabajo sorprende por el consistente andamiaje de su arquitectura (algo inusitado por estos pagos), una pieza bien armada, lineal y simétrica, que avanza bajo una aplastante lógica escénica, y orquestada para hablar, bajo un prisma desplazado (la representación teatral incrustada en un espacio real), de los tics más característicos de la institución básica por excelencia, la familia. Así es, la historia se desarrolla durante un único día en un espacio cerrado —una mansión de un barrio rico de Madrid—, palco real donde un extraño señor contrata los servicios de un grupo de actores para que lo acompañe como una familia (como si de su propia familia se tratase) en el día de su cumpleaños.

En ese desplazamiento representacional, una familia falsa intentando reproducir un escenario verdadero, radica la gracia (y también la desgracia, a mi entender, por la traición operada sobre dicha estrategia) del planteamiento de **Familia**. Es decir, que partiendo de una propuesta interesante (la distancia que provoca este desdoblamiento, como es sabido, resulta muy propicia para reflexionar sobre

este inagotable tema), la película prefiere desaprovechar esta fértil vía para adentrarse, bajo un registro férreamente realista, en los apuros, zozobras y desaires que el extrañamiento de las situaciones provoca en este grupo de actores (que nunca consiguen, azotados por la necesidad del dinero y de querer hacer bien su trabajo, entender como un juego la propuesta de su mecenas). Con otras palabras, el filme substituye la distanciamiento (del planteamiento) por desubicación (de los personajes), la potencialidad subversiva de una estrategia genuinamente rupturista y moderna por el fuego fatuo de la peripecia argumental sabiamente administrada por los resortes del punto de vista (lo que obviamente redundará en favor del espectáculo y del entretenimiento), en fin, el valor corrosivo de la distancia re-flexiva (ironía, parodia, juego, fantasía, crítica...) por el retrato formalmente reflexivo —plano espejo— de un grupo voluntarioso de actores haciendo de familia en casa ajena (un grupo de actores, por cierto, nada demoníacos y muy modistos, muy de carne y hueso).

Aunque subyace un planteamiento o punto de partida típicamente buñuelesco (pero prefiero imaginar que para el genial sordo todo lo que es la película no hubiera pasado de un rápido apunte visual), el filme se encamina por la sucesión de Puntos de Vista que buscan seducir y sorprender al espectador, mantenerlo en vilo gracias a los sucesivos saberes operados, un recurso bien característico del cine actual al estilo de Tarantino, Manchevski, Kieslowski (verdaderos maestros en la inocua per-