

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:  
Wonderland

Autor/es:  
Tarin, Javier M.

Citar como:  
Tarin, JM. (2000). Wonderland. Banda aparte. (18):69-70.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/42445>

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:



siempre, nos hablan de otros héroes muertos, de sus familiares, progenitores o amigos desaparecidos. Es impresionante la secuencia en que el pianista Rubén González muestra a la cámara las fotografías en blanco y negro de aquel que fue su mentor y maestro. González reivindica para este cadáver perdido la inmortalidad de otra imagen, ésta ya no fijada en sales de plata, sino en celuloide dinámico. Como propugnó André Bazin, "el cine embalsama cadáveres". Es cierto, sí, pero también moviliza cientos de memorias relegadas y ausentes: convoca a los fantasmas y los presenta para que, desde su legado, seamos capaces de vislumbrar la importancia de la memoria como sistema rector de nuestras efímeras existencias.

De nuevo, Wenders ha hecho suya la máxima de que el cine son "(e)motion pictures", es decir, imágenes del movimiento y la emoción. Imágenes de personas en movimiento que cantan, viajan y viven, imágenes de una mnemotecnia dinámica y activa. Por una vez, este viaje no nos lleva a la soledad y al aislamiento, sino al conocimiento interior, un conocimiento que nos permitirá la comunión entre seres que estamos indefectiblemente unidos por el destino común de la muerte y por el deseo de la permanencia en las conciencias de los que siguen vivos. Para siempre.

#### MARÍA JOSÉ FERRIS CARRILLO

1. VV.AA. *Wim Wenders*, XXIII Muestra Cinematográfica del Atlántico, Cádiz, 1991, p. 21.

2. Juan Miguel Company/José Javier Marzal, *La mirada cautiva: Formas de ver el cine contemporáneo*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1999, p. 77.

**WONDERLAND,**  
Michael Winterbottom,  
Gran Bretaña, 1999, Color,  
108 min.

La comunicación se ha convertido en el paradigma cultural de las sociedades más avanzadas gracias al desarrollo tecnológico y humano. Sin embargo, la facilidad y la rapidez del acceso a la información y a otros individuos no ha supuesto una mayor calidad de la comunicación sobre la cual construir unas relaciones plenas y satisfactorias, y en último término, una mejor convivencia. La ciudad es el lugar donde tales rasgos sociales mejor se dibujan porque agrupan a la mayor parte de la población y en ellas conviven todos los avances de la comunicación, desde el transporte mecánico a la fibra óptica. En las grandes urbes las múltiples posibilidades de establecer vínculos con otras personas contrastan con una tendencia general al aislamiento de la población.

En *Wonderland* (*El país de las maravillas*) esa sociedad incomunicada de la comunicación toma cuerpo en Londres, referente de modernidad y enorme mosaico que se compone de otras ciudades más pequeñas



conectadas por diversos medios de transporte. El relato se centra sobre una familia de clase media y los problemas de incomunicación entre ellos y con su entorno. La narración se articula de manera minimalista<sup>1</sup> porque la historia se compone de las diferentes experiencias cotidianas de los miembros de la familia durante un fin de semana, sin que exista una línea narrativa principal que supere a las demás. Las variaciones musicales de Michael Nyman subrayan dicha característica narrativa, al tiempo que transmiten los distintos estados emocionales de los personajes, cuyos nombres titulan cada uno de los temas de la banda sonora. Música e imágenes se impregnan recíprocamente y su simbiosis consigue una intensidad emocional propia de la poesía.

El filme muestra diferentes alternativas que han surgido a la familia patriarcal. Tres hermanas representan diversos estadios convivenciales que se oponen al modelo tradicional de sus padres y cuestionan esa versión institucionalizada. Nadia, romántica, vive sola y busca, todavía, a un príncipe azul inexistente a través del club de corazones solitarios, una red de contactos por teléfono que posibilita citas a ciegas. Debbie tiene un hijo adolescente, está divorciada y mantiene relaciones esporádicas sin compromiso tras una penosa experiencia matrimonial con Dan. Y Molly, a punto de dar a luz, convive con Eddie y representa una actualización de modelo matrimonial.

Al otro lado se encuentra el patrón familiar que representan sus padres basado en la idea de un amor para siempre por la identificación entre amor-romance. Una vez evaporado el último, sin una sólida base que lo sustente, el matrimonio cae en una rutina insostenible, en especial cuando los hijos abandonan el nido. Él es cómodo y taciturno; ella añora el pasado atrapado en los álbumes de fotos. Una relación, en definitiva, que se mantiene por inercia y no se rompe por pereza y miedo al vacío consiguiente. Debbie, por ejemplo, y en contraposición, se divorcia de Dan al comprender que su relación es insatisfactoria y opta por vivir sola con su hijo.

El teléfono se convierte en un elemento de unión y relación de los personajes, que luchan por no quedar aislados en la gran ciudad donde la distancia física junto a las obligaciones cotidianas imposibilita una com-

prensión mayor y el establecimiento de nuevos vínculos. No renuncian, pues, a la relación con los demás puesto que saben que no hay "plenitud sin la relación con los otros, y de ellos buscamos el reconocimiento, la cooperación, la competencia, la imitación incluso, como antidotos contra la soledad"<sup>2</sup>. No obstante, la sustitución de la relación directa por la tecnológica se muestra ineficaz en las experiencias de Nadia. En la primera escena es patente la incompatibilidad con el hombre de su primera cita con el que, evidentemente, no tiene nada de que hablar, pero llega a la parodia cuando en otro encuentro aparece el exmarido de Debbie.

El filme tiene una clara vocación documental —en especial en las secuencias del partido de fútbol o la feria— reforzada por la asunción de ciertos presupuestos formales, reclamados recientemente por *Dogma*: cámara en mano, ausencia de extras porque se rueda en espacios reales sin iluminación y cierta improvisación de los actores. Los planos generales de la ciudad y la aceleración de la imagen se incorporan eficazmente a la historia y sirven para reflejar la repetición propia de la vida urbana. No destacan por su novedad sino por una incorporación al/los relato/s con una plena significación.

Todos estos elementos sirven a la construcción de un poema urbano sobre la soledad y desesperación. Y a pesar de la ironía, ya que Alicia no llega precisamente a un país maravilloso, su nacimiento es un atisbo de esperanza que cristaliza con la reconciliación de Molly y Eddie y el reencuentro de Nadia con el joven vecino de sus padres enamorado de ella.

JAVIER M. TARÍN

1. Company, J.M./Marzal, J.J., *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1999. Los autores hablan de minimalismo narrativo al referirse a *Vidas Cruzadas* de Robert Altman, filme que inspiró a la guionista de *Wonderland*, Laurence Coriat.

2. Alborch, C., *Solas, Gozos y sombras de una manera de vivir*, Temas de hoy, Madrid, 1999, p.20.

**EL PEQUEÑO  
LADRON,  
(Le petit voleur),  
Erick Zonca, Francia,  
1999, Color, 66 min.**

## EL APRENDIZAJE DEL DOLOR

Hay determinadas imágenes destinadas a minar el papel de un espectador. Se presentan como cualquier otra, sin apenas diferencias, pero, no obstante, encubren una falta de ligazón absoluta con aquellos a quienes supuestamente van dirigidas. El



*pequeño ladrón* (*Le petit voleur*, 1999), de Erick Zonca es, a ese respecto radical, pues en sí mismo el filme no hace sino abundar en una materia reconocible, aun si lo hace desinhibiéndose de todo discurso, en una recuperación de un cine mostrativo, que a primera vista podría hacer pensar en Robert Bresson, por mucho que las diferencias sean obvias, desde su punto de vista formal y también desde su propia concepción de lo trascendente, porque, eso está claro, la historia de Zonca en ningún momento se deja encorsetar, como puede sucederle a una obra coetánea como *Rosetta* (1999) de Luc y Jean-Pierre Dardenne, encerrada en un enunciado que no remonta el vuelo por encima de su poco arriesgada puesta en escena, tan reminiscente del cine *Dogma*, aunque la salve en última instancia una conciencia social que hoy por hoy justifica demasiadas cosas a la hora de hacer un análisis valorativo del cinematógrafo, al parecer noble cuando dedica sus esfuerzos a despertar los adormecidos sentimientos de los espectadores. Nada más engañoso, claro, en especial dada la nula efectividad de los verdaderos discursos de la imagen, limitados a abúlicos intersticios en los noticiarios de las diferentes cadenas televisivas, donde las fluctuaciones bursátiles alternan con un par de planos de los pobres niños del Tercer Mundo, olvidados unos y otros a poco de haber sido consumidos. En fin.

El caso es que el filme de Zonca no juega a lo de siempre, aunque dé la apariencia de hacerlo. Su falta de justificaciones psicológicas o sociológicas convierten las imágenes de *El pequeño ladrón* en auténticos mazazos ante los cuales el ojo ha de responder por sí solo, limitándose a trazar un camino hacia la redención, que uno apenas puede intuir en los planos finales, una vez el protagonista, o hilo conductor de las imágenes, es devuelto a su punto de partida. La historia, a ese respecto, no es demasiado original. Un muchacho abandona su trabajo en la ciudad de Orleans, le roba dinero a su novia y después viaja hasta Marsella para hacerse miembro de una banda de delincuentes. Con ellos sufre todo tipo de vejaciones, eso sí, en silencio, aceptándolas como parte de un sistema de vida basado en saber encajar golpes y, a ser posible, propinarlos. De igual forma que un bloque de granito alcanza una forma determinada, incluso estética, a base de cincelarse, los golpes recibidos en el cuerpo construyen a los seres humanos, acaban la tarea de perfilar su carácter y su alma, por más que