

Documentos

ESAS NO SON PENAS: HONESTIDAD Y AFECTO

Por Alexis Moreano Banda

Abril 2007

Se estrena este mes Esas no son penas de Anahí Hoeneisen y Daniel Andrade. Un relato sobre la amistad, la complicidad y el paso a la madurez.

Se trata de una película modesta, casi doméstica, cuya evidente economía de recursos no da lugar a grandes pretensiones de forma, pero que no por ello está exenta de una ambición estética manifiesta ni desprovista de interés en términos cinematográficos. Es básicamente una obra escrita, un guión filmado de manera más bien ortodoxa, si no académica, pero que da sin embargo cuenta de una justa comprensión del lenguaje del cine, que los realizadores Anahí Hoeneisen y Daniel Andrade matizan en ocasiones con una prudente dosis de audacia en su tratamiento. La trama central puede resumirse en pocas líneas: se trata de seguir la cotidianidad ordinaria de cuatro mujeres a lo largo de un día que debiera ser extraordinario. Tres de ellas, Marina, Diana y Elena, son amigas desde la adolescencia, jóvenes aún pero ya plenamente adultas, relativamente independientes, visiblemente insatisfechas, radicalmente solas. Dieciocho años han pasado desde la última vez que estuvieron juntas, y han acordado reencontrarse al terminar el día en casa de una amiga que sólo conoceremos en el tercio final del filme. Las acompaña Tamara, la hermana menor de Marina, cuyo rol y edad sitúan en una condición casi análoga a la del espectador, como una suerte de testigo a la vez integrado y distante de los dramas de sus mayores. El desarrollo del filme seguirá el relato entrelazado de las historias paralelas de estos personajes en principio disgregados, pero a los que atraviesa una identidad común, una unidad férrea que pareciera resistir a la separación que instruyen fatalmente el tiempo y la distancia. Celebración de la amistad, de una complicidad y compenetración fundadoras cuya constancia sobrevive a la falta de frecuentación, interpelación sobre las posibilidades efectivas de alcanzar la libertad y la plenitud individuales, reflexión sobre el paso a la madurez, sobre la pérdida, sobre el carácter infranqueable del destino, la película toca mucho pero se cuida de no penetrar a fondo una temática particular, de dictar sentencias o de perseguir soluciones reconfortantes, prefiriendo lanzar aristas que inscriben una dinámica pero no señalan desarrollos claros, inequívocos. Allí radica una de sus principales virtudes, en la apertura de la narratividad que faculta la

proyección de universales a partir del retrato singular, circunscrito pero no restringido, de sus personajes.

Aún si este es el primer largometraje de Hoeneisen y Andrade, la experiencia ganada en el corto y en la colaboración con otros directores trasluce en esta obra serena, que no se quiere demostrativa ni cede a la urgencia de afirmar un estilo, prefiriendo la exploración personal al despliegue de rupturas o filiaciones que suele caracterizar las primeras obras. No quiero decir con esto que *Esas* no sea una película ya madura y enteramente lograda, sino que su andamiaje se presenta lo bastante sólido como para dejarse apreciar sin que medien las concesiones o la condescendencia con que se tiende a evaluar el siempre naciente cine nacional. De hecho, a los realizadores se les puede reprochar, en primer lugar, el no haber sido suficientemente generosos en el desarrollo de sus ideas propiamente cinematográficas, o más precisamente el no haber hecho de ellas el núcleo organizador de la película. Las soluciones fílmicas a los problemas que plantea el relato son ciertamente apreciables e incluso ingeniosas, pero más bien esporádicas y sometidas a la dictadura del texto, sobre la cual rara vez consiguen imponerse. Más que parte consubstancial del relato fílmico, aparecen como elementos flotantes, como introducidas artificialmente en una estructura que halla finalmente su articulación en la escritura del guión, no de la imagen. Así mismo, se puede señalar una cierta inconsistencia en la organización dramática, en particular cuando la película apela a las emociones o a la gravedad de los secretos y las revelaciones en busca de resignificar o relanzar una trama que no parecería requerirlo, más aún cuando es precisamente de la monotonía y de la ausencia de sobresaltos que el relato extrae su eficacia y su fuerza. Así, por ejemplo, el diálogo entre los personajes de Tamara y el guardián en la secuencia de cierre instruye una conclusión reflexiva que, al asignar las "penas" en cuestión a una generación y un género determinados, conspira contra una identificación ampliada de parte de los espectadores y merma la intensidad que se había logrado gracias a la narración abierta, polívoca y entramada que dominaba hasta entonces. Y se pudiera también contestar algunas decisiones de reparto o de dirección de actores, cuyas fallas se hacen particularmente ostensibles en el exagerado *pathos* de la madre de Marina, la ocasional tendencia al *vedettismo* en la interpretación de Tamara o el naturalismo casi caricatural del hermano alienado de Elena, todo lo cual contrasta con la prestación sobria y sugerente de las tres actrices principales y el trabajo igualmente impecable de Carolina Valencia y los niños. Pero a pesar y por encima de estos y otros posibles desatinos –que cabía

mencionar porque no son menores ni pasan inadvertidos, Hoeneisen y Andrade han logrado una película bien enlazada, atractiva y en ocasiones altamente sugestiva, que se destaca por las innegables cualidades fílmicas y narrativas que presenta, y sobretodo por la honestidad y el afecto con que han sido abordados tanto el ejercicio como la temática. Más allá de la pulcritud técnica de la película (muy bien servida por una fotografía cuidada y la justeza del trabajo de sonido), más allá del esmero puesto en la caracterización de los personajes y en la construcción de los diálogos, son las decisiones fílmicas (cuando la elipse, el montaje, el encuadre toman el relevo del teatro y la palabra) las que confieren a esta empresa su real consistencia y le permiten existir como una obra cinematográfica.

APROXIMACIÓN EN TRES SECUENCIAS Y UN PERSONAJE

1. La ciudad

La película arranca con un plano de situación, la más clásica de las formas del *incipit* cinematográfico, pero su tratamiento merece atención. Si este recurso tiene por función tradicional la de introducir las coordenadas espaciales y temporales que permiten al espectador ubicarse en el relato, en este caso apunta más bien a calificar al lugar, mediante su re-presentación exacerbada, como un sujeto activo del film. Más que un telón de fondo, más que un escenario, la ciudad es ponderada como condición y destino, como una suerte de entidad trascendente que atraviesa las vidas de los personajes y determina el universo diegético. La primera imagen del film muestra unas luces distantes, fuera de foco, vibrando sobre un fondo negro. Un leve movimiento de zoom permite descubrir en la oscuridad la silueta de unas hojas que el viento agita levemente, como replicando la vibración de las luces de la urbe que duerme a lo lejos, y como anunciando su próximo despertar. La película corta entonces a un plano general sobre la ciudad de Quito, que la cámara registra desde una de sus colinas circundantes, minutos antes del alba. Se suceden entonces una serie de planos similares, filmados en días distintos desde diferentes ángulos, pero en los que la cámara permanece invariablemente quieta, distante, como si no quisiera molestar. El plano no devuelve la imagen del Quito ruidoso y agitado que conozco, sino aquella que sólo puedo reconocer en mis recuerdos más amables: ciudad paisaje, mitad cielo y mitad tierra, ciudad tarjeta postal, ciudad maqueta, ciudad lejana, ciudad en espera. Gradualmente, de la mano de la luz del día que no acaba de instalarse, la cámara nos conduce hacia sus adentros. Un nuevo plano nos sitúa ahora en la calzada de una calle de la que todavía no se ha disipado la bruma matinal. Vestida en ropas deportivas, una mujer corre hacia donde, en lo más profundo del

cuadro, se pierden las aristas de la calzada. Es así, rehusándonos su rostro, que la película nos presenta a Marina, el único personaje que pareciera tener una buena razón para levantarse antes que la ciudad despierte.

2. La doble y única mujer

Vemos ahora a Marina de frente, corriendo hacia la cámara. Se detiene, respira con su cuerpo encorvado, recoge una piedrecilla de la calle y la lanza hacia arriba, apuntando a una ventana que el siguiente corte nos presenta en un plano contrapicado. Volvemos a Marina, quien no espera más que unos segundos antes de lanzar otra vez. Nuevo corte a la ventana, tras la cual aparece esta vez un hombre con el torso desnudo. Con un movimiento inequívoco de la mano, la invita a subir. Corte hacia el interior de una recámara, dominada por un amplio lecho en el centro, un velador y un armario con un gran espejo a la derecha del cuadro. El plano fijo resalta la actividad que mueve el cubrecama. Una respiración agitada delata la estimulación sexual. Y entonces suena el teléfono. Un brazo se extiende desde bajo el cubrecama, una cabeza femenina y una espalda se descubren. La mujer que está sobre la cama está sola. También esta vez su rostro nos es negado, y sólo accederemos a él por el reflejo que el espejo devuelve. No es

Marina, sino Diana, a quien vemos por primera vez. Por unos segundos, las dos han sido la misma.

3. El último grito de la dependencia.

Marina ha regresado a su casa tras haber hecho el amor con el hombre de la ventana.

Sentada en la mesa de la cocina, sola y visiblemente contrariada, escribe algo en un cuaderno. Arranca de pronto la hoja y la guarda para sí al tiempo que vemos entrar en el cuadro a Manuel, el marido a quien acaba de poner los cuernos. Intercambian unas palabras y Marina se retira, a "tomar una ducha", dice, abandonando el cuadro por el mismo lado por el que había entrado Manuel. Corte al interior del baño. Sucesión de breves elipses que conectan ángulos distintos, quebrados. Los movimientos de cámara son esta vez dinámicos, como acompañando la agitación de Marina mientras cierra la puerta, saca el papel, lo relee, lo dobla, lo rompe. Con la mirada caída y todavía afligida, pero ligeramente aliviada, echa los pedazos de papel en el excusado y tira la cadena. Se enlaza un corte en semi-picado que muestra que el agua, lejos de irse, sólo ha subido de nivel. Los papeles siguen allí. Paneo hacia arriba que encuentra el rostro de Marina.

Nuevo corte. Marina ha entreabierto la puerta. Su cabeza todavía cae sobre sus hombros. Y entonces, con una voz grave, retraída y resignada, deja salir un llamado: "*Manuel...*". Elipse y vemos al marido destapando con una bomba el servicio. Marina lo mira sentada en la tina. Entre sus manos sostiene una taza de té que le cubre medianamente el rostro. (AMB)

OCHOYMEDIO 2007