

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:

A propósito de cada ver es

Autor/es:

López Gandía, Juan; Pilar Pedraza

Citar como:

López Gandía, J.; Pilar Pedraza (1998). A propósito de cada ver es. Banda aparte. (12):46-48.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42286>

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:



# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:

A propósito de cada ver es

Autor/es:

López Gandía, Juan; Pilar Pedraza

Citar como:

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42286>

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:



# A PROPÓSITO DE *CADA VER ES*\*

JUAN LÓPEZ GANDÍA Y PILAR PEDRAZA



*Cementerio de los Capuchinos, Roma, 1870. Atribuido a los Hnos. Alinari (Fragmento)*

Desde que vimos la película de Ángel García del Val titulada insidiosamente *Cada ver es*, cada vez que pasamos por delante de la Facultad de Medicina y atisbamos por entre las rejas de sus invisibles semisótanos, tenemos la sensación de que la realidad es más rica de lo que nos dejan ver. Un día en que espíabamos estas invisibilidades pensando en el héroe del filme, Juan Espada, casi nos estampamos contra su persona —menos imponente en la vida que en el arte, como siempre ocurre, pero interesante de todas formas—. Y nosotros, que no somos fetichistas de las personalidades ni rendimos culto a los fantasmas fabricados por los *mass media*, estuvimos en un tris de pedirle un autógrafo. No por su papel en la película, sino por su papel en la vida, aunque en este caso las fronteras entre la realidad y la ficción no estén claras y sea necesario dar algún rodeo hasta encontrar el *quid* de la fascinación que ejercen sobre nosotros los dos objetos: la película de García del Val y el universo de Juan Espada; esto es, el texto fílmico y el reino inerte de los muertos.

Juan Espada es ayudante del forense de la Facultad de Medicina de Valencia. Sus tareas consisten en conservar en buenas condiciones los cadáveres que recibe para las prácticas de los estudiantes, manipularlos, hacer preparaciones anatómicas y toda clase de disecciones: la suya se nos antoja una labor emparentada con la de un escultor. Le gusta su trabajo, es un artista en él, carece de olfato y no le interesa el cine. Él, con su melena gris y sus ojos estrábicos, y los muertos que maneja, constituyen el punto de partida del viaje del director del filme a los infiernos, el material bruto que ha rodado su cámara.

La película tiene el inconfundible aire *underground* que da la escasez de medios económicos, lo cual se nos antoja uno de sus muchos atractivos, porque su cutrez textual se adecua perfectamente a la de sus materiales y a la mugrienta filosofía de ultratumba que ha ido elaborando el protagonista a lo largo de sus muchos años de trato con despojos humanos. García del Val se ha quejado en alguna ocasión de estas penurias, pero

puede felicitarse por haber sacado tanto partido de ellas, del mismo modo que lo sacara Almodóvar en su primer largo, o Paul Morrissey en sus filmes de vertebrado. Mejor dicho, por haberles dado la vuelta y convertido en esclavas del estilo.

Kurt Schwitters, el dadaísta de Hannover, hacía *collages* con desperdicios encontrados aquí y allá, hace un montón de años. Ahora parece que está poniéndose de moda la escultura efímera hecha con basuras. Vivimos en una sociedad de hiperconsumo en la que la basura se ha convertido en un problema; no resulta extraño que se comience a rendir cierto culto al desecho y que los artistas, que son nuestros intérpretes y profetas, capten el fenómeno y produzcan en consecuencia. En este caso, García del Val ha tomado como objeto de su cámara y de su reflexión el desecho más horripilante, el cuerpo humano muerto, y ha trabajado con su imagen como Schwitters con sus basuras: haciendo un *collage*. Su película nada tiene que ver con el género llamado de terror —sólo algunos guiños de angulación de la cámara sugieren una remota relación con él— y muy poco con el documental. Esto último, por otra parte, afortunadamente, porque es precisamente el carácter no documental de la película lo que hace que el espectador siga sin pestañear el impreciso discurso de Espada y sin vomitar la mostración obscena de toda clase de restos indescriptibles.

Como todo *collage* artístico y no de mero aficionado, el que nos ocupa posee una estructura férrea, una coherencia interna, consistente, a nuestro modo de ver, en una progresión de la degradación del cuerpo humano por una parte, y una elevación del tono del discurso de Espada de lo personal a lo metafísico, por otra. En cuanto a lo primero, el director nos agrade en los primeros minutos con unos planos escalofriantes del sanatorio psiquiátrico de Bétera y de los enfermos que lo habitan. De ahí nos hace pasar a los muertos conservados intactos en formol, y luego a una serie de mutilaciones y troceamientos que dan como resultado amasijos casi irreconocibles. Es una progresión a peor, pero no una regresión, porque los locos de Bétera —mostrados como *zombies*, como muertos vivientes— nos aterran mucho más que los plácidos muertos-muertos que esperan en una fosa de formol que les llegue el turno de ser descuartizados, y éstos más que los inertes cadáveres hechos pedazos que a veces Espada cose pacientemente y otras se limita a arrinconar por ya inservibles, y que no tardarán en hallar el reposo absoluto.

En cuanto al discurso de Espada, que no es un simple carnicero sino un curioso filósofo, es medular, sin anécdota —porque las pocas anécdotas que cuenta son universales, esenciales a su papel en el filme y en la vida—. Sus aparentes trivialidades encubren —descubren— un magma hirviente de sentido, mientras que sus concepciones más generales resultan absolutamente tópicas. García del Val ha trabajado con precisión esa cháchara a la hora de sentarse a la mesa de montaje, ha dosificado y repartido la dinamita en los lugares adecuados. Y es precisamente en esa labor de montaje visual y sonoro donde reside el salto del documental a la reflexión del artista que ordena sus materiales y da su punto de vista, que engloba al de Espada y lo ironiza hasta extremos casi sarcásticos. El manipulador de restos humanos es manipulado y troceado en



Músculos faciales fijados por una inyección de alcohol Formolín, 1904-1905. Anónimo.

su discurso por García del Val, que ofrece su preparado filmico al espectador como Espada su preparado anatómico a los estudiantes de Medicina y en la película a los espectadores mismos. Porque, ¿cuál es la tarea del director cinematográfico, en definitiva, sino la de servirnos en las mejores condiciones posibles un conjunto de pedazos inertes, de desechos a los que nosotros dotaremos de movimiento y de sentido?

Llegados a este punto, nos vemos tentados de comparar el vampirismo de García del Val respecto de sus materiales humanos —vivos y muertos— con el de Wim Wenders en *Lighting over water* (*Relámpago sobre el agua*, 1980) con los suyos. Wenders fotografía —ficcional— la agonía de Nicholas Ray, distanciándola y jugando con los niveles de la enunciación del mismo modo que García del Val con el universo químico de Juan Espada y con los cadáveres que nos muestra. En ambos casos se nos dejan ver cámaras, micrófonos y demás utilaje, pretendiendo que los tomemos por instrumentos de producción cuando en realidad, en el plano, no son sino *atrezzo*: el directo riza el rizo del documentalismo y, en unos alucinantes juegos de *trompe l'oeil*, nos hace guiños; suntuosos en el caso de Wenders, modestos en el de García del Val por razones monetarias. En ambos casos el fundamento último del texto es el *collage*, de infinitas capas en el primer caso, de dos o tres en el segundo, sin que en ninguno de los dos falte la cita cinéfila —necrófila— literal de otros filmes.

Toda comparación es odiosa, pero en este caso nadie pierde. El *collage* de Wenders es un ejercicio de preciosismo



N.º 162. Donna Maria trovata in Pompei.

Restos del cuerpo de una mujer hallados en Pompeya. 1865. Giorgio Sommer

impeccable, que casi alcanza sus propias —maniáticas— expectativas. El de García del Val resulta a su lado más pobre, pero también más productivo, en parte porque juega con ventaja: tener como objeto no la agonía —de un hombre, de un director, de un tipo de cine—, sino la muerte. Y no ya la muerte, fetiche supremo de toda cultura, sino el muerto, el despojo, y su manipulador.

Porque el margen —si eso es posible— del texto fílmico, y al margen de su personaje nos interesa el hombre que lo encarna. Juan Espada, sacerdote y buitre, es un héroe subterráneo al que el trato asiduo y cotidiano con los muertos convierte en maldito —como al verdugo y al enterrador— y a la vez prestigia y sitúa por encima de todos nosotros, de algún modo. Él ve y toca muertos todos los días, cosas poco frecuentes en las sociedades urbanas occidentales de hoy, en las que el hecho —y sobre todo el desecho— de la muerte son cuidadosamente hurtados a nuestra contemplación del mismo modo que lo era hasta hace poco la desnudez. Conocemos la muerte, atrocemente trivializada, a través de los medios de comunicación de masas; una muerte fotografiada, filmada, televisada, es decir, inexistente. Oímos hablar de ella, sabemos que la gente muere a montones de una manera o de otra, pero un sutil escamoteo nos la hurta continuamente. Diligentes organizaciones se encargan de borrar sus efectos y retirar sus detritus, del mismo modo que otras se encargan de hacer desaparecer las basuras. No serán escasas las personas que vean por primera vez auténticos cadáveres reducidos al estado de mera carne precisamente en la película de García del Val.

En el mundo de la producción, del consumo y de la prisa, no hay lugar ni tiempo para conjurar el espíritu de los muertos y su malicia: simplemente, se les hace desaparecer limpiamente. Los cadáveres corrientes, pura materia inservible, insignificante, reducida a la abyecta soledad de lo mineral pero agresiva en tanto hirviente de corrupción, no sirven absolutamente para nada. Como escribe Baudrillard, no provocan ninguna ilusión, están fuera del intercambio simbólico, fuera de circulación, carecen de máscara. Son, sin embargo, perpetuos signos de interrogación para los vivos y, por lo tanto, interesan.

Pero interesan sobre todo si son puestos en escena, porque entonces pierden la ausencia que les caracteriza y devienen personajes: recuperan la máscara y con ella la capacidad de seducción. Prueba de ello es la vigencia, en el cine de terror, del muerto viviente en sus distintas variedades, desde el vampiro aristocrático al *zombie* purulento, si bien en este caso el cadáver, paradoja suprema, está vivo, aunque con una vida prestada, viscosa y maligna. En este sentido, es curiosa la evolución que se está produciendo en la iconografía del *zombie*, que se nos muestra cada vez más putrefacto en un intento desesperado de que creamos *que está muerto*.

Los cadáveres de García del Val tienen en escena una presencia diferente, pero no son muertos corrientes, sino muertos dentro de una película, es decir, también personajes. Complementos imprescindibles del discurso de Espada y del director, nos condenan una vez más a no traspasar los límites que nos separan de ellos.

El buen cine de terror suele arrojar a sus muertos en un aura ambiental fastuosa, o al menos rodearlos o impregnarlos de cierta hermosura, y no sólo para utilizar el recurso del contraste, sino sobre todo para realzar su belleza o para sustituirla y desplazarla en el caso de que los mostrados sean espantosos. La unión de la belleza y el espanto, la belleza de lo espantoso, no es un juego de palabras ni un contrasentido, ni siquiera un tópico; es una "realidad" que nos ha legado —en el caso de Occidente— el Romanticismo. En la película de García del Val, que no es de terror pero sí de muertos, esa belleza aparece abundantemente, aunque concentrada en muy escasos, pero intensos, momentos. Bellísima es, por ejemplo, la cabeza de muchacha que Espada conserva en formol, que nos es mostrada primero en unos planos de perfil y cuya planitud nos inquieta hasta que la cámara, después de habernos hecho esperar largo rato, nos da cuenta de que se trata de *media cabeza*, limpiamente rebanada por un meridiano atroz. Objeto indecible, meduseo, flota en sus líquidos serena y dulce como un perfil prerrafaelista, y Espada nos informa de que la conserva porque le gustó su color —capricho de artista.

Otra de las bellezas siniestras del filme y que impresiona como pocas, es la fosa en la que son conservados los muertos. Estrecha y oscura, contiene gran número de ellos, apiñados, desnudos y blancos, deformados por la rigidez y por la permanencia en el líquido. Son extraídos de ella —vemos a Espada sacar un gordo cadáver de mujer madura— con una especie de polea. Ni éstas ni otras imágenes espeluznantes —teóricamente espeluznantes— dejan de parecernos bellísimas en su miseria, y esos muertos —aplastados, rígidos, deformes— son hermosos en su pétreo serenidad.

Hasta aquí nuestras impresiones porque no pretendemos que sean otra cosa. Hemos renunciado a la pretensión de trocear analíticamente este filme hecho de trozos, porque ante el *collage* se impone un acercamiento sintético; de lo contrario, se corre el riesgo de que los pedazos le impidan a uno ver el exquisito cadáver.

\* *Reüll. Informació d'Art i Cultura Visual*, nº 6, València, Departament d'Estètica, 1984.