

MIREN JAIO

## Permanezcan sentados en sus asiento

MIREN JAIO es crítica de arte. Vive en Bilbao.

**La cinta transportadora que ha construido la autora nos lleva por espacios de transito de Marc Augé a Chupaderos, de David Lynch a Abas Kiarostami y de la República Dominicana a Donostia.**

"Gino, 5 años, recién llegado de la República Dominicana en el topo Hendaya-Donostia, agarrándose al pantalón de Alex en el momento en que el tren entra en el túnel: ¡Dios!... El mundo se acaba"

### ACEPCIONES

*Travesía/tránsito/pasaje/trayecto:*

- a. En su sentido literal vienen a definir tanto el acto de ir de un lugar a otro —generalmente por mar, tierra o aire— como el lugar y el tiempo de paso en el que esto sucede.
- b. Metáforas que sirven tanto para un roto como para un descosido. Haga memoria el lector por un momento y rememore el número de exposiciones, libros, galerías, editoriales, revistas y demás artefactos culturales que en los últimos años las han incluido en sus nombres. Tienen la virtud de implicar sin imponer sentidos, evocar sin acotar.
- c. Metáforas utilizadas para, en los momentos trascendentales, nombrar sin nombrarla —como los judíos el nombre de Dios— la existencia humana. Implica que, aunque la vida no tenga objeto, existe un empeño universal en darle apariencia de finalidad haciendo de ella un camino entre dos puntos, inicio y final, alfa y omega. Y un recorrido ya es en sí un objeto.

### REFLEXIONES ACERCA DE UNA PRIMERA ACEPCIÓN

"Vida en suspenso, sin objeto ni sentido". Raymond Chandler en *The Long Good-Bye* se refería con estas palabras a la vida en la cárcel. Pero este texto habla del tiempo de tránsito: ¿equiparar el viaje, asociado al estado de libertad, con la noción que implica la falta de ésta? Sin apenas haber entrado en materia ya nos encontramos una vez más con la necesidad de aclarar términos. Bien. Aunque el tránsito pueda ser parte de un viaje, uno y otra son de hecho dos cosas muy distintas entre sí. Echemos, por

ejemplo, una mirada al viaje realizado por el protagonista de *The Straight Story* de David Lynch. Después de largos años de enemistad, un anciano marcha a reencontrarse con su hermano moribundo. ¿Qué es, pues, lo que separa este viaje de una travesía normal? Incapacitado para conducir un coche, Straight rechaza el viaje en autobús que en unas horas le dejaría a la puerta de la casa de su hermano y decide emprender el viaje en una vieja cortacésped. Su lenta marcha a lo largo de dos estados norteamericanos, técnicamente una travesía, adquiere, tras diversos encuentros y desencuentros, contratiempos y penalidades, dimensiones de viaje expiatorio y recapitulatorio. Tanto el reencuentro con el hermano como el propio viaje son el objeto del viaje de Straight. Lo que hace de esta travesía lenta hasta la exasperación una epopeya del viaje interior son los 10 kilómetros por hora que el anciano-héroe impone como su personal ritmo de viaje.

Retomemos ahora la cita de Chandler. Al contrario que en el caso del viaje cargado de sentido de Straight, el del tránsito, por elegir uno cualquiera de estos términos semejantes unos a otros, es un momento en el que éste (el sentido) queda cancelado. El tránsito, que en su relación con el no lugar tan bien disecciona Marc Augé en su ensayo *De los lugares a los no lugares*, es un estado que carecería de todo objeto si no fuera por los dos tiempos y lugares que delimita y enlaza. Por lo demás es un tiempo, como el de la estancia en la cárcel, detenido. Y es esta suspensión del discurrir habitual del tiempo la que, irónicamente, permite al pasajero sentirse libre de las imposiciones de ahí fuera, gozar de la impunidad de las aguas internacionales y las tierras de nadie. El de tránsito sería entonces puro *free time* (que no tiempo en libertad) en su doble acepción de tiempo gratis, tiempo "de más" que el pasajero recibe para su consumo a cambio del precio del pasaje, y tiempo libre como tiempo de ocio para su disfrute en soledad.

Y quién oyó hablar de estado de gracia o, según el gusto, de desgracia mayor que el de tránsito. Un tiempo para estar eximido de dar explicaciones y atender a los compromisos de la vida cotidiana... y de paso jugar a ser otro, o a no ser nadie, desde el número de asiento previamente asignado por, verbigracia, ALSA, servicio discrecional de autopullmans de lujo Bilbao-Zaragoza con azafato incluido, o Lufthansa en su vuelo regular Londres-Nueva York de las doce y media. Jugar a ser libre y tal vez, ¡oh, crasa transgresión!, burlar la vigilancia y sentarse en aquel asiento a la sombra y con vistas a las huertas del Ebro que no le corresponde a una o llevarse de recuerdo los auriculares y la manta, "gentileza de Lufthansa que ahora mismo pasaremos a recoger"...

## **ALGUNAS ILUSTRACIONES DE TRÁNSITOS**

Hace ya un tiempo vi un vídeo de Beat Streuli, *Düsseldorf, Heinrich-Heine-*

*Allee (1998-1999)* que me pareció captaba de forma ajustada la capacidad de "ausentar" de un tipo de tránsito al que apenas había prestado atención antes. Como en el resto de la obra del artista, en esta proyección en vídeo la cámara-flâneur persigue la figura humana anónima por las calles de una ciudad también anónima. Streuli dirige la mirada del espectador al rostro de los paseantes ignorantes de la persecución de que son objeto. En esta ocasión la proyección, que se realiza a cámara lenta, retrata unas figuras humanas que se acercan a la cámara, se detienen y, como por arte de magia, desaparecen hacia la parte inferior de la pantalla. El espectador tarda un tiempo en caer en la cuenta: la cámara está colocada delante de unas escaleras mecánicas y es por eso que los rostros en primer plano desaparecen en descenso.

La cámara de Streuli capta ese momento fugaz en que los paseantes se detienen sobre el primer peldaño y los rostros parecen vaciarse de toda expresión. Transportados a través de un medio de locomoción tan liviano que apenas se percibe como tal (¿cuánto tiempo de nuestras vidas transcurre entre ascensores y escaleras mecánicas?; debe de haber por ahí cientos de personas dedicadas a hacer estudios que calculan las horas y los minutos exactos), los rostros en primer plano desaparecen en descenso cuasi místico, como si de una Ascensión mariana marcha atrás se tratara. No es casual la asociación religiosa. En la cripta del santuario de Guadalupe de la ciudad de México hay unas pasarelas mecánicas como las que en los aeropuertos transportan al viajero de la Terminal número 1 a la número 2. El objeto de las "cintas transportadoras" guadalupanas es hacer circular lo antes posible a los fieles congregados frente a la "virgencita linda", a fin de evitar masivos agolpamientos de devotos. Los medios mecánicos permiten así, sin mayor ceremonia, despachar a los peregrinos una vez culminado el peregrinaje (esta vez, un tránsito con verdadero sentido de viaje). Al final, sus rostros indican que la visión de la imagen en verdad les ha «transportado». Una no sabe calibrar hasta qué punto las cintas mecánicas han contribuido al carácter "elevador" de la experiencia.

## **RELATOS EN DILIGENCIA**

El viaje ha sido de siempre la excusa de las grandes narraciones. Marlow, el narrador del *Lord Jim* de Conrad, regresa de su viaje de los "lugares perdidos, olvidados y desconocidos del mundo" en un momento, finales del siglo XIX, cuando aún podía mantenerse la ilusión de la existencia de lugares ignotos por los que perderse (deudora de esta ilusión es la nuestra, esta vez, de verdad ilusoria, del viaje contemporáneo como descubrimiento y experiencia única e individual). Vuelve Marlow después de haber asistido a la culminación de un viaje-huida ajeno, el de Lord Jim, una historia que ya sólo vive en su memoria y le persigue y atormenta. Por esta razón, se ve obligado a narrar "esa ilusión extraña y melancólica" que mantiene en el

recuerdo.

Así, cuántas grandes narraciones no han surgido de las partidas y los viajes a los confines de la tierra. El gran viaje del que el héroe regresa transformado para, a su vuelta, encontrarse con un mundo distinto. Estos son los grandes relatos que se cuentan desde *La Odisea* y que el narrador se ve obligado a relatar.

En cambio, a los momentos de travesía se les reserva otro lugar en la historia del narrar. No, ahí sí que no se darán las grandes historias. Pero sí tal vez el lugar apropiado para contarlas. Esos momentos de tránsito y suspenso ("La vida parecía detenida; las tiendas cerradas; las calles, mudas") permitirán la narración del relato y con ésta, el que otras pequeñas historias se sucedan. Las historias de travesía surgen sin querer, a veces se oyen con desgana, otras con fruición, se repiten, se deforman, languidecen, desaparecen, vuelven a surgir y se entrelazan con otros relatos contados a la vez. Porque cada pasajero lleva dentro un relato a la espera de interlocutor.

Y si no, póngase el lector por un momento en situación de tránsito (transoceánico, transmesetario, transmigratorio,... qué más da) e imagine y recuerde todas las historias propias y ajenas contadas, oídas, escuchadas y padecidas en pleno trance. Piense en esa obsesión tan norteamericana de, una vez que el aparato haya tomado aire y el océano ponga agua de por medio (de nuevo, la impunidad de las tierras de nadie), lanzarse sobre el compañero de asiento y sacar las fotos de los hijos, relatar las batallas mil de la *high school* y diseccionar aquellos bien diseñados planes de futuro ("... Mi problema del año dos mil es otro"). No, no es el pánico a volar lo que provoca estos ataques súbitos de sociabilidad, es una huida a la desesperada del anonimato y la soledad por medio del relato compartido y muchas veces inventado. O puede que usted, querido lector, sea de aquellos que gustan más de cultivar un aura de misterio y reserva mientras, impúdicamente y con gesto de desgana y mal disimulada avidez, se dedican a degustar conversaciones ajenas que no contaban con usted como comensal...

## **UN PAR DE HISTORIAS DE SUERTE**

SUERTE 1. (Madrid, en un taxi hacia Barajas en las navidades de 1996. Los socialistas están a punto de salir del gobierno. El taxista comenta al pasaje a propósito del sorteo del Niño: "¿Esto de la lotería? Pues todo amañado por el gobierno. Fijo. Los socialistas... Fijo... Esto de la lotería es todo un gran timo... Menuda tomadura de pelo... ¡Menudos sinvergüenzas! Si no, que me cuenten cómo puede ser que haya vuelto a tocar en Barcelona... Y esto que digo está probado y bien probado. Porque no es la primera vez que pasa... ¡Me van a contar a mí! Vamos, pero que muy

amañada está la cosa... Todos esos del gobierno: unos sinvergüenzas. Eso es lo que son, unos sinvergüenzas. A ver cómo me explica usted lo de Barcelona. ¡Desgraciados!")

SUERTE 2. (Esperando en un autobús-furgoneta en la estación de autobuses de Ho-Chi-Mihn para ir a Can Tho en el verano de 1998. Una lotera de unos cuarenta años con sombrero cónico de campesina, dentadura rota y rostro sudoroso sostiene a la altura de la ventanilla unos boletos sobados y pequeños como los antiguos billetes de tren. No viene a vender, sólo quiere hablar en inglés: "I am a shame for my family. I'm not married and I never will. I have no luck, no luck, no luck, no luck. My life is sad. I am sad".\* )

## **LUGARES DE PASO DONDE EL TIEMPO NO PASA**

1. (En Chupaderos, pueblo mexicano a veinte minutos de Durango donde antes se rodaban películas del Oeste. Pero ahora Hollywood se ha olvidado de Chupaderos, tal vez algún vídeo-clip mexicano o japonés, dicen los habitantes del pueblo que hoy se sientan a la sombra de sus casitas de tejado de chapa huyendo del calor. El pueblo es una calle polvorienta con casas a los lados. Al final de la calle comienzan los estudios cinematográficos: un pueblo a continuación de otro. Hay un saloon, casas, lavaderos y un horno. Algunos edificios no son más que fachada; otros, levantados en tres dimensiones, permiten el rodaje de interiores. A un lado se alza una iglesia anacrónica con el paisaje circundante. Genuinamente americana, con severa torre campanario y fachada hecha de tabloncillos horizontales, parece que de un momento a otro Laura Ingalls vaya a atravesar el umbral. La única nave está seccionada por la mitad como si de un alzado de catedral gótica de libro de texto se tratara. Al dar la vuelta una se encuentra con que junto a la iglesia hay otra edificación pequeña y modesta de tejado de chapa como el resto: es la iglesia del pueblo. Una anciana y una mujer joven están sentadas a la sombra de la entrada. Detrás, en la oscuridad del interior, sólo se distingue la llama de unas velas encendidas.

- "Hola, buenas tardes, ¿es ésta la iglesia del pueblo?

- Pues sí.

- Curioso, ¿no? Eso de que su iglesia esté junto a la de las películas.

- No, si es que en realidad ésa era nuestra iglesia. Al principio, cuando llegaron los del cine, empezaron a utilizarla para las películas y un buen día vinieron unos productores y nos ofrecieron pagarnos el arreglo de la iglesia. Nos la dejaron así. Y siguieron rodando películas".)

2. (En la peluquería, la peluquera se demora en sus explicaciones y no acaba de terminar el corte de pelo. "Yo quiero que mis hijos, antes de que se hagan mayores vayan a Eurodisney [ pausa de peine y tijeras] . Que disfruten de la magia de Disney ahora, que es cuando les toca. Yo, cuando fui a Eurodisney con mi marido... ay, chica, pero ¡cómo disfruté! Todo era tan... [ otra pausa de peine y tijeras en alto] ¡Ay!, la magia de Disney. Todas aquellas atracciones y los personajes de dibujos animados en carne y hueso... Pero lo que más, lo que más, más me gustó fue la casa secreta de Peter Pan en el árbol. Aquel árbol... tan grande, y con todo aquel detalle. Todas aquellas hojitas, tan pequeñitas ellas, y tantas y... [ pausa de peines y tijeras detenidos en alto en éxtasis conmemorativo] todas, todas ellas de plástico".)

También hay lugares que, por diseño y capricho ajeno, permanecen detenidos en la tierra de nadie del tránsito. Son lugares "de mentiras" condenados a perpetuidad a representar un mismo ideal de autenticidad. No es éste el caso exclusivo del parque temático, el lugar "de mentiras" por antonomasia. También entran dentro del mismo saco aquellos lugares turísticos "auténticos" de extrema e imposible perfección, como la ciudad medieval o el pintoresco puerto pesquero. Recuerdan tanto a «aquella postal que nos enviaron el año pasado desde Brujas», es tan pintoresca y romántica aquella esquina portuaria con esos pescadores tan simpáticos, está tan conseguido el agradable efecto cinematográfico... Resulta difícil no acabar odiándolos.

Eurodisney, franquicia europea del gran monopolio de la fantasía ("El mundo es una cascada de colores"), sería uno de los ejemplos clásicos del lugar de tránsito. Las cinco zonas en las que se divide, Adventureland, Fantasyland, Discoveryland, Frontierland y Main Street, USA, son imágenes congeladas de un mismo estereotipo del mito americano: la frontera, la fantasía, los descubrimientos, la aventura y, para acabar, la calle principal de la ciudad estadounidense, zona de encuentro y comercio, hoy sustituida por el shopping-mall. Se cultiva en el universo de Disneylandia una falsa ilusión nostálgica de un pasado que nunca fue. Porque en Eurodisney no existe la nostalgia del pasado: como también le sucedía a Peter Pan en su casita secreta del bosque, allí el reloj se ha parado para siempre. Y es que en un mundo hecho de plástico el tiempo pasa "nunca jamás" y la gente, que es muy feliz, no envejece nunca.

Seaside, versión a la inversa de Chupaderos, muestra otros aspectos de los falsos lugares. Urbanización símbolo del "nuevo urbanismo" norteamericano de la década de los ochenta y, no por casualidad, basada en el ideal del *main street* de Disneylandia, Seaside sirvió como escenario para la filmación del gran decorado de *The Truman Show*. El protagonista de esta película, Truman Burbank, es desde su infancia el personaje

principal de un serial televisivo que 24 horas al día filma su vida idílica. Truman, un auténtico americano inocente, ignora que su pueblo, su familia, sus amigos y hasta su perro no son más que parte de un enorme plató. Pues bien, Seaside resultaba tan veraz en su papel de enorme y perfecto mundo televisivo que los productores de la película se decidieron por ella en lugar de acometer la construcción de un escenario cinematográfico real.

La simbiosis entre mundo real y mundo ficticio no resulta en Chupaderos tan "espectacular" como en Seaside. En los escenarios abandonados mexicanos el retruécano es, por necesidad, menos pirotécnico. El pueblo languidece en los aledaños de una fábrica de sueños que ya no produce. Una fábrica que hizo que Chupaderos pasara de la insigne categoría de "aldea somnolienta de carretera" a la de "aldea somnolienta de carretera sin iglesia propia junto a pueblo fantasma". Pues menuda gracia. Desplazados por la ficción y suspendidos en el tiempo de ésta, a los habitantes de Chupaderos por lo menos les queda la nostalgia de tiempos míticos que a veces no recuerdan bien si de verdad vivieron o en realidad vieron en la sesión de tarde televisiva. Lo que casi viene a ser lo mismo.

### **ABBAS KIAROSTAMI. PAISAJES DESDE UN COCHE**

Muchas de las películas de Kiarostami comienzan de la misma manera: alguien quiere contar una historia, generalmente en forma cinematográfica. E, invariablemente, estos personajes que se lanzan al gran proyecto de narrar se encuentran con obstáculos insalvables que no les permiten llevar a cabo su propósito: un entierro que no se filma en *Donde el viento nos lleve* porque la finada no acaba de morir; una película que no termina de rodarse porque el galán no aparece en *Entre los olivos*; una película financiada por una familia de la burguesía de Teherán donde el supuesto famoso director de cine (creo que era Makhmalbaf) se delata como pobre falsario arrastrado por su propia ficción en *Close-up...* Atascados en la imposibilidad de contar la historia propuesta, los personajes, actores al fin y al cabo, se dejan llevar en el entretiem po que será la propia película por esas pequeñas historias que suceden en el tiempo muerto y a las que nunca se presta atención: historias de amor y amistad en la oscuridad de un pozo o una cuadra, o conversaciones sobre la trascendencia humana a horcajadas de una moto.

No por casualidad, esos momentos transcurren muchos de ellos entre automóviles. Utilitario, todoterreno o motocicleta, todos los vehículos le sirven a Kiarostami. Llegados a este punto, permítaseme a través de una breve digresión enlazar esta constante del director iraní con una obsesión propia. Siempre me he preguntado por los países productores de petróleo musulmanes. Con tanta gasolina, tanto dinero y tan pocos vicios confesables en que gastarlos, ¿qué hará la gente? Una amiga que vivió de pequeña en Arabia Saudí me aclaró un día la duda: los jóvenes sauditas —

varones, por supuesto— pasan las tardes de fiesta lanzándose con sus motos y todoterrenos por las dunas del desierto, en busca de, para variar, emociones fuertes.

En las películas de Kiarostami los vehículos cumplen sin embargo funciones más prosaicas. Las motos y los coches, con una presencia tan palpable en sus obras que llegan a convertir a algunas de ellas en peculiares *road movies* (*El sabor de las cerezas*), sirven para llevar y traer gente. Y no sólo eso. Kiarostami integra los vehículos de tal manera en sus narraciones que estos, presencia muda, lo mismo se convierten en espacio privado, ojo, paisaje, cuerpo, escenario, que en puente entre el dentro y el fuera. Así, las historias del iraní fluyen al ritmo pausado de las carreteras sin asfaltar.

Hay una escena que se repite de manera recurrente en las películas de Abbas Kiarostami. La cámara queda fijada en un punto concreto del parabrisas o la ventanilla lateral de un coche en marcha, y durante largos y silenciosos minutos no pasa nada por delante de los ojos del espectador, sólo el paisaje inalterable de las montañas de la zona rural del Kurdistán iraní, los monótonos barrios del centro de Teherán o los alrededores calcinados, hipnóticos y abstractos de la capital. De vez en cuando se oyen las voces de los ocupantes. Pero eso es todo: la cámara escamotea al espectador la visión de sus rostros. Es éste un paisajismo en marcha en el que el automóvil se convierte en cámara y que tiene su reflejo en la paralela obra fotográfica de Kiarostami.

En un momento concreto de *Donde el viento nos lleve*, el protagonista se justifica: "Los hombres, como los coches, también se dan por vencidos, se cansan". Esta afirmación viene después de que el personaje se haya pasado más de media película repitiendo en su todoterreno un mismo trayecto absurdo ladera arriba para infructuosamente ponerse en contacto vía teléfono móvil con los productores de la película en Teherán. El automóvil intenta, conchabado con el teléfono móvil, introducir simientes de alienación moderna en las indiferentes montañas del Norte iraní. La intentona no tiene éxito. Pero esto es una película.

El automóvil no sólo se comporta, como decía el actor, de la misma manera que el cuerpo humano, es también una proyección de éste, prótesis que le pone en contacto o aísla del mundo. Fijemos por ejemplo la atención en *El sabor de las cerezas*, la más *road movie* de entre todas las películas de Kiarostami. Si, en *Contraté a un asesino en serie* del finlandés Kaurismaki, la historia de un hombre que contrata a un profesional para que lo asesine da lugar a una comedia hilarante, en la película del iraní una excusa argumental parecida se concreta en el incesante deambular en coche del protagonista en busca no sólo de alguien que acabe con su vida, sino de un sentido. Desde el interior de su automóvil, el personaje mira y

busca, habla y calla, en un viaje interior que le arrastra por los alrededores estériles de Teherán y que terminará con la llegada de la noche sin que lleguemos a conocer los motivos de esta marcha sin rumbo.

Algunos de los momentos más emotivos de las películas de Kiarostami suceden sin embargo sobre una motocicleta. No recuerdo ningún otro director de cine que haya elegido la moto como lugar para semejantes encuentros íntimos, fraternales y en modo alguno eróticos: sobre una moto se desarrolla la curiosa conversación sobre la vida y la muerte ("¿Le importa que fume?") entre el protagonista y un médico rural en *Donde el viento nos lleve*; *Close-up* concluye con una escena muda en plano general: camino de la casa de la familia burguesa agraviada, el auténtico Makhmalbaf pasa a recoger en moto al falso Makhmalbaf que le espera cargado con un enorme ramo de flores. En la imagen final la motocicleta se aleja por una calle llevando a sus dos ocupantes, que acaban desapareciendo entre el tráfico denso de Teherán.

## OTRA DE TÚNELES

La tradición judeo-cristiana impone al individuo occidental un sentido trágico de la existencia. Según la expresión, uno se encuentra "transido" de dolor o de hambre, pero nunca de felicidad. El término deriva del verbo "transir" que significa "pasar, acabar, morir". La propia definición lo indica: tan grande es el miedo, que la vida se concibe más como **el camino hacia** que como **el propio camino**. Y como le sucede a Gino, el final, siempre terrible, tiene forma de túnel oscuro. Y así se pasa la vida. Aunque, habla la voz de la experiencia, las más de las veces, el tren entra en el túnel y vuelve a salir por el otro lado.

*(La tía Tere acompaña a su sobrina al médico a que le hagan unas radiografías. Van en el tren de las once y veinte. A Laura, de 17 años, le duelen los riñones, ha engordado muchísimo («pero es que la chavala siempre ha estado un poco rellenita») y cada vez lleva ropa más ancha, aunque claro, así es la horripilante moda de mediados de los ochenta.*

- «Laura, mira hija. Vamos a llegar al túnel. No me digas nada ahora si no quieres. Pero cuando lleguemos al túnel, yo te hago una pregunta y tú sólo me tienes que contestar sí o no. ¿De acuerdo?»

- «Sí, tía».

*(Entran en el túnel y se hace la oscuridad)*

- «A ver, Laura, ¿estás embarazada?»

- «.....»

*(Salen del túnel y se hace la luz)*

*Laura tiene hoy dos hijos de trece y catorce años.)*