

Redondo Neira, Fernando
 Identidades al margen y en los márgenes...

ISSN: 2172-9077

IDENTIDADES AL MARGEN Y EN LOS MÁRGENES. FRONTERA Y LABERINTO EN ARRAIANOS (ELOI ENCISO, 2012)

Identities aside and at the borders. Frontier and maze in Arraianos (Eloi Enciso, 2012)

Fernando REDONDO NEIRA  <http://orcid.org/0000-0002-3117-2513>
 Profesor Contrado Doctor. Universidad de Santiago de Compostela.
fernando.redondo@usc.es

BIBLID [(2172-9077)11,2015,159-174]

Fecha de recepción del artículo: 05/10/2015

Fecha de aceptación definitiva: 10/11/2015

RESUMEN

El filme que aquí estudiamos, *Arraianos* (Eloi Enciso, 2012), discurre en torno a un cruce de caminos en el que confluyen lo ficcional y lo documental, allí donde se confrontan una marcada representación antinaturalista de un espacio, y del grupo humano que lo habita, y una voluntad de indagación visual de dicho espacio, en el cual permanecen las huellas de un pasado mítico que lo ha ido conformando. Construido sobre lo matérico del espacio físico que explora e interroga, *Arraianos* despliega un discurso que, apoyado también sobre lo telúrico y lo popular, se esfuerza por dar cuenta del carácter fronterizo de aquel lugar, A Raia, entre Galicia y Portugal, territorio límite que ha sabido conformarse una identidad propia. El análisis que hagamos de *Arraianos* deberá orientarse, así, con ayuda de las marcas que informan de su naturaleza híbrida. El análisis fílmico que nos proponemos llevar a cabo deberá, en consecuencia, atender a ese otro espacio hacia el que se abre la película, el de una cierta trascendencia que no rehúye los grandes interrogantes, a la vez que hará necesario atender a un filme que se sitúa sobre el territorio que explora, apoyándose tanto en lo telúrico como en lo popular.

Palabras clave: Frontera; territorio; laberinto; representación; trascendencia; identidad.

ABSTRACT

The film studied here, *Arraianos* (Eloi Enciso, 2012), runs around a crossroad where the fictional and documentary converge, where a strong anti-naturalistic representation of a space and the human group that inhabits it are compared, and a willingness to visual inquiry into that space where traces of a mythical past that has been forming it still remains. Built on the material of the physical space that explores and interrogates, *Arraianos* displays a speech, also built on the telluric and the popular, it strives to realize the frontier character of that place, A Raia, between Galicia and Portugal, limit territory that has managed to build its own identity. The analysis we make of *Arraianos* should be focus on, therefore, with the help of the marks that report their hybrid nature. The film analysis we intend to carry out must, therefore, take into account this other space to which the film opens, that of a certain importance that does not avoid the big questions, at a time that will need to pay attention to a film it is located on the explored territory, based both on the telluric and the popular.

Key words: Frontier; Territory; Labyrinth; Representation; Transcendence; Identity.

1. Introducción

Arraianos (Eloi Enciso, 2012), adaptación libre de la obra teatral *O bosque*, de Jenaro Marinho del Valle, incorpora en el propio título su condición de filme fronterizo, de propuesta de construcción de una identidad de frontera que se despliega sobre el devenir discursivo arrastrando consigo la materia del mito, de la tradición y del pensamiento en torno a la trascendencia y sus alrededores. Arraianos, o habitantes de la Raia, ese espacio geográfico situado entre España y Portugal, y más concretamente, el Couto Mixto, que hasta el siglo XIX dispuso de un estatuto especial que permitía disfrutar del privilegio de no pertenecer a uno u otro estado, o bien la posibilidad de decidir de cuál se deseaba formar parte. Espacio al margen, por tanto, refugio para huidos de la justicia o para la práctica del contrabando, este filme, que fija allí su atención, se propone también como lugar de intercambio, en una acepción no muy alejada de lo mercantil, incluso de un comercio no del todo lícito o, al menos, no suficientemente definido, pero sí, en todo caso, de una indefinición asumida como tal. Esta misma condición de lo indefinido será compartida por la concreta puesta en imágenes que aquí se presenta. Pues nos situamos, no en vano, en un cruce de caminos de modalidades cinematográficas que pierden aquí los contornos nítidos que el devenir histórico ha ido trazando. Aquel espacio, por otro lado, es también un espacio cerrado sobre sí mismo, pues eso significa, a su vez, “coto”. Personajes atrapados que buscan una ruta que les oriente a través del bosque, que es aquí el bosque tomado del texto adaptado, y que constituye una nítida metáfora visual con la cual aludir a una inquietud existencial, a esa búsqueda de una salida vital que remite a una actitud de espera evocadora de la recreada por Beckett en su obra más célebre.

2. Recorrido metodológico

El análisis fílmico que nos proponemos llevar a cabo deberá, en consecuencia, atender a ese otro espacio hacia el que se abre la película, el de una cierta trascendencia que no rehúye los grandes interrogantes. Habrá de ocuparse, también, de esa otra condición de lo matérico depositada sobre el tejido discursivo. No debe obviarse, en el sentido de lo afirmado hasta aquí, que este es un filme que se pega a la tierra que explora, apoyándose para ello en lo

telúrico y en lo popular. En dicho análisis nos atenderemos a lo expuesto por dos autores clásicos en lo que a metodología de análisis fílmico se refiere, Casetti y Di Chio, quienes, en su forma de entender el trabajo del analista, parten de la consideración primera de que se trata de un ejercicio de descripción e interpretación que adopta la forma de un recorrido que se inicia en el propio objeto-filme y que debe conducir, finalmente, a una mayor inteligibilidad del objeto investigado (Casetti y Di Chio, 1991, p. 17). La idea de recorrido, y que los autores citados refieren sobre todo a las tareas de descomposición y recomposición final del mecanismo signifiante y comunicativo que conforma el discurso, será por tanto la que dé cuenta de una metodología de análisis que se propone también, primeramente, como ruta que conecta la expresión fílmica con el universo de significados que traslada al espectador. Igualmente, una cierta noción de tránsito se evidencia en un planteamiento discursivo que se mueve entre la concreción de las acciones cotidianas y la recurrente presencia de la reflexión. Y también se puede hablar de tránsito si llamamos la atención acerca de ese constante ir y venir entre lo ficcional y lo documental; y un tránsito, además, que alude a ciertas metáforas que apuntan hacia lo político; un concepto de tránsito que, finalmente, nos conduce hacia los márgenes de lo plenamente establecido, en un territorio de frontera donde las identidades se conforman bajo esta misma condición.

Hablamos por tanto de recorrido en ese sentido de viaje hacia el conocimiento que, en el caso que nos ocupa, nos puede aportar el discurso fílmico en su forma de presentar la realidad de un espacio singular. Para la metodología de estudio a la que recurrimos aquí, atenderemos también a dos principios básicos que fueron expuestos así por autores como Aumont y Marie: la fidelidad empírica, mediante afirmaciones avaladas por datos extraídos de las propias creaciones analizadas, y la relevancia cognoscitiva, la cual, yendo más allá de la evidencia, buscará alcanzar un conocimiento nuevo de los hechos mostrados (Aumont y Marie, 1990. p. 59).

Arraianos es en sí mismo, como mecanismo discursivo, un territorio de los límites, de los márgenes, de la frontera. La naturaleza híbrida del filme nos informa, en primer lugar, de la confluencia de ficción y documental, pues de ambos se nutre la materia de lo narrado, de tal modo que el discurso fluctúa

hacia uno u otro bando, según predomine bien esa dimensión de lo reflexivo a la que hemos aludido o bien esa otra que simula limitarse a la aparente mostración de actos, personajes, lugares. Simulación y apariencia porque la comunicación entre ambas es tal que habría que establecer que estamos ante una escritura fílmica en la cual lo documental sostiene a lo ficcional, para finalmente diluirse lo uno sobre lo otro. La dificultad para etiquetar el filme con alguna marca plenamente reconocida (y reconocible) nos conduce a ese ámbito de lo no cartografiado, que es como viene llamándose de un tiempo a esta parte aquello que, hasta hace poco, conocíamos simplemente como cine documental. Sobre esta cuestión terminológica, estudiosos como Antonio Weinrichter prefieren utilizar la denominación de ‘no ficción’: “Una categoría negativa que designa una ‘terra incógnita’, la extensa Zona no cartografiada entre el documental convencional, la ficción y lo experimental” (Weinrichter, 2004, p. 11). Referirnos a cartografías y terras incógnitas nos parece especialmente pertinente para analizar un filme como *Arraianos*. En nuestro caso es algo más que una metáfora o que una manera de explicar (y explicarnos) las cosas y hacernos entender. Es sobre todo una fórmula certera para acercarse con afán indagatorio a un texto fílmico que, en un primer nivel de lo real mostrado, nos conduce a lo largo de un territorio al tiempo que intenta ir más allá hasta alcanzar alguna región de lo filosófico y lo existencial. Y entonces, ciertamente, lo documental, lo ficcional y lo experimental confluyen también en esta ocasión, ocupando por tanto su propio espacio de frontera. En la introducción de libro que coordinan, Vanesa Fernández y Miren Garbantxo volverán sobre la idea de lo desconocido, sobre lo no cartografiado y que tanta oposición presenta a dejarse situar en los mapas de la creación cinematográfica. De manera lúcida y pertinente, ambas autoras se apoyan en el pensamiento de Eugenio Trías, quien nos puede acercar a la comprensión de lo que filmes como *Arraianos* proponen:

Eugenio Trías se pregunta ‘¿Qué es el hombre?’ y en el intento de esclarecer eso que somos, resuelve que somos los límites del mundo y, en razón de nuestras emociones y pasiones y usos lingüísticos, dotamos de sentido y significación al mundo de la vida que habitamos. (Fernández y Garbantzo, 2011, p. 21).

La propuesta ontológica de Trías sobre el límite en la cual se apoyan Fernández y Garbantxo se aviene a la perfección, de este modo, con un cine que habla de (y se sitúa en) la frontera, los márgenes, la confluencia de lo diverso, la identidad fragmentada (o más bien compartida), y el transitar entre lo concreto y lo abstracto. Y en todo ello la referencia a los usos lingüísticos tampoco es cuestión baladí porque también *Arraianos* remite a los lenguajes y sus límites, como bien refleja esa primera secuencia del recitado que se mantiene en un cierto grado cero de la expresión oral, carente de gesto, de emoción o de énfasis. Esta marcada intención enunciativa que busca alejarse de una expresión naturalista no viene si no a afirmar lo discursivo sobre lo meramente mostrado. Si nos fiamos de los planteamientos de un autor como Carl Plantinga, estaríamos, entonces, ante una de esas películas de no ficción que no son imitaciones ni representaciones, pero que construyen representaciones (Plantinga, 1997, p. 37). De lo que se trata, en definitiva, es de incidir en el papel de la subjetividad de un cine que ya no debe contemplarse únicamente como representación de la realidad, sino que, más bien, busca hacer afirmaciones sobre la realidad.

3. Etapas de un recorrido (1): mito y frontera

En ese territorio de la confluencia comparece el mito como otro de los elementos que nutren la propuesta fílmica. La densidad del mito constituye aquí una suerte de fondo matriz que alimenta el relato. Se puede identificar en las canciones, los cuentos, los sueños (y los cuentos sobre sueños), al igual que en costumbres ancestrales, en tradiciones religiosas o, incluso, desde el más estricto registro visual, en la recurrente presencia de la niebla o del fuego entre los que se oculta el incierto pasado histórico de este lugar fronterizo. En esta línea interpretativa que se apoya sobre la presencia del mito, fácilmente se puede asumir que las canciones, por ejemplo, se han ido transmitiendo a lo largo del tiempo para recoger algún tipo de saber esencial, para expresar una cierta actitud vital que sigue reproduciéndose hoy en día. Asimismo, el bosque, espacio inmediato de la acción que nunca renuncia del todo el servir a una representación naturalista, es, antes que nada, ese espacio primigenio dotado de una potente carga simbólica en cuanto que toma a su cargo las claves sobre

el destino de la comunidad que allí habita. En última instancia, el mito ofrece un marco de percepción del mundo, útil aún en la cosmovisión propia de las sociedades rurales. *Arraianos*, por tanto, dado que se propone llevar a cabo la exploración visual de este lugar de frontera e indaga en torno al destino vital de una comunidad, atreviéndose también con los grandes interrogantes sobre los destinos humanos, no podía renunciar a otorgar un cauce de expresión a estos elementos del mito.

La frontera es también lugar de confluencia, como lo demuestra que se cante en gallego y se cante en portugués, o que tenga cabida también el castellano, que es el idioma en el que responden las ancianas que asisten a misa. Y no olvidemos a Marinhas del Valle, quien optó por ciertas variantes lingüísticas en el uso del gallego que lo acercaban al portugués. En fin, en ese territorio situado entre Galicia y Portugal también asoman inefables muestras de saudade, que lo mismo remiten a una inevitable melancolía que al existencialismo beckettiano, y que comparecen como una nueva forma de expresar el ansia de libertad en la voz de una de las mujeres de la secuencia de apertura: “Sempre ansiamos algo que non chega e cando chega é demasiado tarde”.

Sobre el estatus incierto de toda frontera y los avatares históricos que la han configurado, y sobre cómo el espacio fílmico recoge esta idea, *Arraianos* debe ponerse en relación con un filme singular de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, *¡Lothringen!* (1994), donde, entre otros recursos visuales, las panorámicas de ida y vuelta sobre el paisaje de la ciudad de Metz remiten a la cambiante identidad de la región de Lorena, territorio en disputa entre Alemania y Francia, escenario de algunos momentos esenciales de la historia europea.

El discurso fílmico conforma en sí mismo un escenario de confluencia, se constituye en ese territorio en el que convergen la metáfora del bosque, como expresión de las limitaciones humanas, y el espacio físico del Couto Mixto, las montañas que aíslan del exterior, el paisaje que acoge, que envuelve y con el que se mimetiza la figura humana. Lo abstracto de la reflexión filosófica busca así también mimetizarse con lo concreto de un específico emplazamiento físico, sea el bosque, la aldea, las cuadras de los animales o los humildes interiores domésticos. Esta recreación en objetos, lugares o acciones de lo cotidiano

(talar un árbol, asistir a una vaca de parto, deshacer un bloque de hielo) responde a la propuesta de un cierto cine actual, tal como ha sabido explicar Ángel Quintana, quien recurre al pensamiento realista de Sigfried Kracauer para recordarnos, con el teórico alemán, que el cine debe devolver al sujeto contemporáneo el contacto con las cosas tangibles y que la imagen puede capturar la aparente fugacidad de los fenómenos físicos (Quintana, 2011, p. 53). Junto con lo anterior, todos aquellos lugares evocan también, en cualquier caso, un ambiente de fábula moral que sin duda está tomado del texto adaptado y que necesariamente aluden a un cierto pasado intemporal, con el que contrastan, por cierto, detalles como la chaqueta de técnico de ascensores que viste el chico que asiste al parto de la vaca.

La secuencia de inicio se construye plenamente sobre la idea anteriormente expuesta. Las dos mujeres, hieráticas, se presentan en los límites de la inmovilidad y de la expresividad, en aparente mimetismo con la alineación de los árboles, rectos y erguidos, y plenamente integradas en un bosque cuyos sonidos (pájaros, viento que agita las ramas) se unen al diálogo filosófico sobre la percepción del mundo (en bloques o con matices), sobre la utilidad del lenguaje (¿de qué hablamos cuando hablamos de 'piedra'?) y sobre la idea de libertad vinculada a encontrar una salida y un camino a seguir. En este confundirse con el entorno natural juega un papel importante un estilo de interpretación cercano al automatismo, la desdramatización o la evacuación de la dimensión psicológica, siguiendo así, en buena medida, lo que Bresson defendía para el trabajo actoral, para el que prescindía de profesionales, como también ocurre en este filme. Como es sabido, el cineasta francés prefería la denominación de modelos para sus actores, que se limitaran a un recitado neutro de los textos evitando así la ilusión realista de una interpretación tradicional.

4. Etapas de un recorrido (2): Paisaje y pensamiento

El extrañamiento derivado de este recitado entre los árboles irá emergiendo de nuevo en otros segmentos que se hacen cargo de la dimensión reflexiva del filme y que extienden dicha reflexión sobre la mostración del paisaje y la observación de los trabajos cotidianos. Sobre estos otros pasajes (y paisajes)

se proyectan aquellos diálogos que nos hablan de buscar un camino que conduzca hacia la salida. La propia disposición de las secuencias traslada esta idea al espectador, pues en ellas resuena cuanto hemos escuchado y que se transmite a lo largo del devenir fílmico. Y así ocurre en los planos contrapicados que dan a ver la luz filtrada entre las ramas de los árboles o abriéndose paso entre las nubes. Como también figura en las panorámicas que van descubriendo planos de detalle de los bosques, con arbustos recubiertos de líquenes, con la hojarasca y los trozos de ramas que se pudren en el suelo, conformando todo ello un conjunto difícil de reconocer en un primer momento, por lo que deviene en visión abstracta sobre la que se proyecta la abstracción de lo escuchado en la secuencia inicial. De esto mismo participa el plano que se detiene sobre el agua donde se reflejan los árboles pero, sobre todo, que recoge las ondas producidas por el viento sobre la superficie de lo que parece una charca. En este temblor del paisaje circula cuanto se ha dicho sobre la necesidad de encontrar una salida, como un movimiento ondulatorio que depositara lo conceptual sobre lo matérico y lo impulsara a todo lo largo del desarrollo narrativo. Como también se incorpora, en fin, a los microsonidos del bosque —de pájaros, de insectos, del viento— o al murmullo de los rezos en la iglesia, o al paso del rebaño en la noche escasamente iluminada de la aldea, y que apenas se adivina por medio del sonido de los cencerros, lo que se relaciona, por otro lado, con lo que ya figura en la obra teatral adaptada sobre la multitud que sigue a su guía a modo de rebaño que no debe dispersarse.

De aquel recitado inicial no solo sorprende la inexpresividad de quien lo emite, sino también lo poderoso de su contenido, la grave trascendencia de lo que se dice, y que resulta magnificado precisamente por la ausencia de emotividad en la interpretación, insistiendo así en un buscado distanciamiento reflexivo. En ello se apoya, precisamente, la comunicación con el espectador que establece el filme. A la manera brechtiana de entender el intercambio comunicativo y prescindiendo, por tanto, de las estrategias de la transparencia narrativa, se sitúa al espectador frente al pensamiento puro, exento de toda emoción contaminante. Es este el momento, entonces, de volver sobre la influencia que sobre *Arraianos* ejerce el cine de Straub y Huillet, a quienes cabe atribuir un procedimiento similar de adaptación literaria que incide en la manera teatral de

construir las secuencias y de presentar los diálogos. Un ejemplo muy claro de esta resonancia fílmica la encontramos en el grupo de hombres que escalan los riscos, que caminan sobre el bosque y se encuentran con el personaje de Bakeano. Trasladando al filme lo que en la obra teatral es la multitud que sigue a su guía, aquí apenas se muestra un enfrentamiento dialéctico entre el colectivo y el individuo, lo que reproduce en buena medida una secuencia de *Humillados (Umiliati)*, Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, 2002), que también recoge un diálogo similar en el bosque.

La propuesta de *Arraianos* obvia, por tanto, el modelo de la transparencia narrativa en tanto que modo dominante en la historia de las imágenes en movimiento. A ello responde claramente este distanciamiento teatralizante que pretende mantener al sujeto-espectador en una actitud de consciencia reflexiva. Yendo a la raíz de lo que esto implica, para Jean-Louis Comolli, uno de los estudiosos que más han escrito sobre el dispositivo cinematográfico, sobre la transparencia o, su contrario, esas dosis de opacidad que cuestionan la consideración del cine como espectáculo, habría que volver a plantearse la idea de representación que viene imponiéndose desde la emergencia de la perspectiva renacentista. Y así, recurriendo a la célebre metáfora de Leon Batista Alberti, el comentarista francés se pregunta si habrá que abrir o no la ventana para llegar a comprender cómo la imagen cinematográfica mantiene el vínculo con el mundo que muestra. Y efectivamente, filmes como *Arraianos* actualizan el debate esencial acerca de la representación y lo real representado. Para Comolli, la respuesta habrá que buscarla en la actitud vigilante del espectador, como parece deducirse de afirmaciones como la siguiente: “Lo que corre riesgo de ‘manipulación’ en el cine no son las ‘cosas’, sino el espectador transportado por la puesta en escena” (Comolli, 2010, p. 33). El modelo al que se adscribe *Arraianos* busca evitar, precisamente, que el espectador se deje arrastrar por la corriente hipnótica de las ficciones dominantes.

5. Etapas de un recorrido (3): transiciones

La singular presencia del personaje de Bakeano, a quien habíamos visto en la taberna bebiendo solo y sin participar del cántico colectivo de los hombres,

remite a la idea del individuo frente a la colectividad, pero un individuo que aquí se autoinvierte de una autoridad de guía que, finalmente, es rechazada. El filme le mantiene en un cierto terreno de ambigüedad, sin ir más allá del ámbito de lo mágico o de lo misterioso (“¿quien es tú que puedes albiscar o alén?”), como figura hierática que habla con solemne gravedad de la posibilidad de seguirle a él para salvarse; pero en la obra teatral adopta una dimensión política y se presenta como caudillo que dirige a un grupo humano incapaz de encontrar una salida sin su ayuda. La lectura política no debe descartarse, en primer lugar porque habría que tomar en consideración el año de edición de la obra teatral, 1977, en plena transición. En su momento, la dimensión política estaba por tanto fuera de toda duda. En 2012, año de producción del filme, año de crisis económica y de malestar social que pugna por dar paso a algo diferente, dicha dimensión adopta perfiles más indefinidos. Toda transición es también una frontera. En este momento, esta frontera y esta transición, aun admitiendo que pueda afirmarse su existencia, se desconoce a qué nuevo estado de cosas conducen. Pero lo cierto, en uno y otro de los dos momentos históricos aquí evocados, es que la sensación de sentirse atrapados en un estado de cosas indeseado es la misma. Y el Couto Mixto de los arraianos, paradójicamente, lo mismo representa la libertad de no estar atado a las exigencias de pertenecer a un estado que todo lo contrario, es decir, el ansia de libertad, el deseo de huir de este “coto” aislado y encerrado.

Conviene observar, no obstante, que la lectura política que se haga de *Arraianos* está sujeta, como hemos indicado, al año de su estreno, que aporta aquí un marco social del que resulta difícil prescindir y que el análisis puede ir localizando en el entramado del tejido textual. Recordemos, a este respecto, lo que han destacado diversos especialistas acerca de la permeabilidad del cine, esa condición por la cual las películas se dejan contaminar por los más diversos elementos extraídos del contexto en el cual se inscriben. Esto se ha explicado de múltiples maneras. Dejamos aquí constancia de la aportada por Roland Barthes: “La imagen transmite fatalmente otra cosa de sí misma, y esa otra cosa no puede no mantener una relación con la sociedad que la produce y la consume” (Barthes, 2001, pp. 51,52). Pero, si abandonamos los estrictos límites del texto fílmico, otras informaciones podrían poner en duda este tipo de

lecturas, como el hecho de que el proyecto inicial se remonta a 2007, extramuros por tanto de este largo período de crisis. La riqueza y pluralidad de lecturas no nos indica sino que el espectador se enfrenta a una obra abierta, en el más pleno sentido que le otorgara Umberto Eco; a un texto que demuestra esa capacidad para avanzar en direcciones muy diversas. El bosque muy especialmente, pero también las montañas o el propio 'coto', sería así la figurativización de esta idea de un laberinto de los significados donde cualquier camino que se tome sería igualmente el camino verdadero y el errado, pues otras rutas serán siempre posibles. ¿Y acaso no es también una ruta lo que buscan los personajes?

6. Etapas de un recorrido (4): bosque y laberinto

El bosque es el título de la obra adaptada, como es en el filme el espacio central de la acción y el espacio que acoge otros espacios (viviendas, cuadras, campos de cultivo). El bosque es laberinto y es frontera, frontera incierta entre modalidades cinematográficas, frontera en tanto que transición en su dimensión política, frontera como confluencia de lo filosófico y lo matérico, lo abstracto y lo concreto, el mito y el pensamiento, la libertad y su ausencia o la dudosa (pero evocable) presencia de lo político. El discurso fílmico transcurre sobre las coordenadas que marcan esta posición incierta, tal que quisiera trasladar a la imagen cinematográfica aquella afirmación contenida en el texto adaptado y que hacía referencia a la superioridad moral de las preguntas sobre las respuestas. En relación con la indagación fílmica de los espacios y de las figuras que los habitan, habría que citar otra de las referencias que pueden localizarse en *Arraianos*. Nos referimos al Pedro Costa de filmes como *No Quarto de Vanda* (2000) o *Juventude em Marcha* (2006). También aquí, en ambos títulos, se interroga acerca del destino de una comunidad, un colectivo en tránsito entre algo que desaparece y algo nuevo que emerge. Además, lo que en la película de Eloi Enciso es el bosque, en estos otros es el barrio lisboeta de Fontainhas lo que se presenta como laberinto que ni la cámara ni los personajes abandonan, o parecen no poder abandonar; un barrio que se presenta, asimismo, como espacio de transición, como un entorno que literalmente se viene abajo en el primero de los títulos citados para dar lugar a

un hábitat nuevo, ajeno y extraño para sus propios pobladores, en el segundo. Por el contrario, si en los títulos de Costa los personajes se mantienen inmóviles en un mundo que se transforma, en el de Enciso pugnan por abandonar un lugar que es siempre igual a sí mismo, aunque se le prenda fuego, y que no ofrece salidas.

Los espacios fílmicos son claramente una proyección de lo que ocurre a los personajes. No se limitan a servir de escenario de sus conflictos, sino que pueden considerarse una metáfora de su devenir existencial. Ya nos hemos referido aquí al mito, pero habría que volver sobre ello para abordar la figura del laberinto en relación con *Arraianos*. El bosque como laberinto físico, pero también psicológico y, en este sentido, hondamente vinculado a la naturaleza humana, como explica Rivera Dorado cuando afirma que es a menudo un punto de tránsito entre dos ámbitos o realidades —y por tanto tendría también cierto carácter de frontera— y que es, además, “una puerta al problema trascendental de los hombres, el de su fin” (Rivera, 1995, p. 15). De este modo, aquello que habíamos denominado como “las preguntas esenciales” sobre los caminos a tomar y los nombres de las cosas en el diálogo de la primera secuencia, ingresa metafóricamente en una construcción laberíntica. Entonces, el relato fílmico adopta ya, desde el momento inicial, la forma del laberinto:

Un símil casi perfecto de la vida misma, con todas sus posibilidades, orden último para cuyo tránsito hay que dejarse guiar por el hilo de Ariadna. Es un esquema del cosmos. Es el resumen de las preguntas primordiales: ¿cuál es el sentido de la vida? (Martínez García, 2012, p. 90).

Obsérvese, a su vez, la relación que cabe establecer entre el hilo de Ariadna tomado del mito clásico y la figura de Bakeano.

7. Fin de trayecto: el fuego

De la obra teatral también se recoge el incendio del bosque sobre el que el filme tampoco termina de dejar claro el significado que cabe atribuirle. El fuego

ilumina los rostros impasibles de los arraianos y, junto al crepitar de las llamas, se escuchan las últimas palabras de Bakeano. Magnificadas estas por la visión poderosa del fuego, y referidas a una promesa de salvación, debemos deducir que la ansiada salida del laberinto llegará por mediación de este incendio destructor. El sonido del fuego se mantiene en el segmento siguiente, en esa sucesión de fotografías antiguas que impregnan el filme al que se incorporan con la inquietante presencia de lo espectral, esa conocida condición fantasmática que acompaña siempre a estas imágenes que traen hasta el presente rostros, cuerpos, gestos y ademanes que el tiempo ha sepultado necesariamente en el pasado. Resulta evidente que la acción del fuego incrementa este efecto. Las fotos que van apareciendo presentan un creciente grado de deterioro hasta que la última, prácticamente toda ella en negro, se funde con la nube de humo que se eleva en la noche.

La potencia proyectiva de la conjunción de fotografías antiguas y sonido de llamas conduce el devenir fílmico hacia universos semánticos que trascienden ampliamente el estricto ámbito de lo mostrado. La idea del tiempo transcurrido conecta, en primer lugar, con el territorio de lo mítico en lo que este tiene de permanencia, de recurrencia en aquello que otorga sentido a la comunidad, en este caso, la estirpe familiar que, de algún modo, tutela el presente desde el pasado. El incendio destructor supondría, entonces, una ruptura con dicha tutela, con lo que de ello se derivaría a nivel político en tanto que renuncia a la intervención de un caudillo/guía/líder. La fotografía como huella de lo real sometida a la acción de las llamas genera también algunas sugerentes y poderosas posibilidades significantes. Estamos ante un intento desesperado por huir de una realidad opresora, que figura tanto en la obra teatral como en la adaptación fílmica, pero también encontramos aquí la directa mostración de una brillante metáfora de Georges Didi-Huberman, la de que la imagen arde en contacto con lo real. De este frotamiento fatal, que nos habla también de la polisemia intrínseca de todo registro visual, que confronta lo concreto de lo que muestra a lo ambiguo (que no indefinible) de lo que significa (y de ello participa, a su vez, el filme titulado *Arraianos*), se desprende una lúcida manera de entender la aquí ya debatida relación imagen/realidad, que bien merece la pena desarrollar. Y así, la imagen arde por el deseo, por la urgencia que manifiesta

en aquello que expresa; por el resplandor, por la posibilidad visual abierta en su misma consumación; por su intempestivo movimiento, la incapacidad de detenerse una vez puesta en marcha; por su audacia, la imposibilidad de volverse atrás una vez iniciado su camino; por el dolor, el que procura a quien se toma el tiempo suficiente para que le importe; por la memoria, porque todavía arde cuando ya no es más que ceniza (Didi-Huberman, 2013, p. 35).

No por casualidad, en la “imagen arde” de Didi-Huberman se inspira el vídeo experimental que, con este mismo título, realizó Lois Patiño en 2013. Un plano secuencia de 30 minutos de duración que se propone como exploración detenida de un determinado fenómeno —un incendio— en su duración real, en sus movimientos, en su fugacidad o en las formas visuales que genera. También *Arraianos*, en esta parte final de su metraje, recurre a la visión del fuego, de cuyo potencial simbólico es difícil desprenderse, con intenciones semejantes. Como en Patiño, quien dotaba a este motivo visual de un reconocible aliento apocalíptico en su filme *Costa da Morte* (2013, germen de *La imagen arde*), el filme que nos ocupa ingresa de pleno en ese terreno de lo matérico, al que ya nos hemos referido, al imponer la rotunda presencia de la lengua de fuego que ocupa la totalidad del encuadre, al otorgar todo el protagonismo sonoro al crepitar de las llamas o, finalmente, al abandonarse a ese plano de conjunto de un bosque cubierto por la ceniza que, siguiendo a Didi-Huberman, nos traslada la idea de la memoria. En fin, el fuego como motivo visual que une dos filmes, *Costa da Morte* y *Arraianos*, con análoga intención significativa. Ambos títulos son, también, dos aproximaciones a sendos espacios fronterizos, al norte y al sur de la geografía gallega, dos lugares-límite, que la cámara explora, si bien con resultados bien diferentes: la actitud contemplativa de uno frente a la distancia reflexiva del otro.

8. Conclusiones

Como expresión de una identidad de frontera y que, a su vez, recurre a la metáfora del laberinto para alcanzar ciertas cotas de trascendentalidad, *Arraianos*, en tanto que artefacto fílmico, atiende a un dispositivo enunciativo marcado por el distanciamiento narrativo. La interpretación antinaturalista, la pose hierática de los personajes que declaman los textos y, en definitiva, el

buscado efecto de extrañamiento, se inscribe en esta específica articulación discursiva, deudora del proceder de cineastas de referencia como Straub y Huillet. Distancia y extrañamiento, por tanto, que se corresponde con una articulación discursiva que se va construyendo entre lo contemplativo y lo reflexivo, o bien entre lo referencial y lo narrativo si queremos acudir a la clásica dualidad que enfrenta el documental y la ficción; enfrentamiento que no es tal en el caso que nos ocupa, sino más bien hibridación, diálogo entre sendas modalidades de abordar un espacio, unos personajes y un relato.

De aquel espacio hemos dejado establecido que se conforma como frontera o como laberinto, tal como las formas fílmicas nos dan a ver. En cuanto al relato, este se va desplegando en torno a la materia del mito, sustrato primero al que acudir en la búsqueda de respuestas en este filme que es, también y antes que nada, una indagación sobre un espacio, el paisaje que lo conforma y los personajes que lo habitan. En este afán surge la otra referencia fílmica fundamental, la que representa el cine de Pedro Costa, el cual también pone en imágenes un mundo que, como el de los arraianos, se sitúa en una zona de tránsito. Se suman así ambas propuestas, la de Costa como la de Enciso, a un cine contemporáneo que busca dar cuenta de una realidad mutable que, no pudiendo desprenderse de la carga del pasado, se ve sometida a un constante devenir. En el fondo, bien podría concluirse con que estamos ante un cierto cine del conocimiento. Aquella estética del extrañamiento y la distancia se vincula, por tanto, con lo expuesto por Didi-Huberman en otras de sus aportaciones teóricas: “Mostrar que se muestra. Hacer de la imagen una cuestión de conocimiento y no de ilusión” (2008, p. 77).

9. Bibliografía

Aumont, Jacques y Marie, Michel (1999): *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.

Barthes, Roland (2001): *La torre Eiffel. Textos sobre la imagen*. Barcelona: Paidós.

Casetti, Francesco y Di Chio, Federico (1991): *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

Redondo Neira, Fernando
Identidades al margen y en los márgenes...

Comolli, Jean-Louis (2010): *Cine contra espectáculo. Seguido de Técnica e ideología (1971-1972)*. Buenos Aires: Manantial Editores.

Didi-Huberman, George (2008): *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado Libros.

Didi-Huberman, George (2013): *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

Fernández, Vanesa y Garbantxo, Miren (2012): "Apuntes sobre varias charlas inconclusas...". En Fernández, Vanesa y Garbantxo, Miren (editoras): *Territorios y fronteras. Experiencias documentales contemporáneas*. Bilbao: Universidad del País Vasco.

Marinhas del Valle, Jenaro (2006): *Obra dramática completa*. O Burgo / Culleredo: Espiral Maior.

Martínez García, María Ángeles (2012): *Laberintos narrativos. Estudio sobre el espacio cinematográfico*. Barcelona: Gedisa.

Quintana, Ángel (2011): *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*. Barcelona: Acantilado.

Plantinga, Carl (1997): *Rethoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press.

Rivera Dorado, Miguel (1995): *Laberintos de la Antigüedad*. Madrid: Alianza.

Weinrichter, Antonio (2004): *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.