UN DESCENSO A LO ATÁVICO FEMENINO: LAS DANZAS DE *CON EL VIENTO*

JOSEP LAMBIES BARJAU

LOS SÍMBOLOS PERDIDOS

En sus *Notas sobre el gesto*, Giorgio Agamben escribe que el cine es ese lugar en el que «una sociedad que ha perdido sus gestos intenta reapropiarse de aquello que ha perdido y, al mismo tiempo, registrar su pérdida» (Agamben, 2008: 46). Este es el tema sobre el que versa una película como *Con el viento* (Meritxell Colell, 2018), un relato familiar que se aposenta sobre los vestigios de un mundo en vías de extinción. *Con el viento* cuenta la historia de una bailarina, Mónica (Mónica García), que, después de haber vivido muchos años en Buenos Aires, regresa a España por la muerte de su padre. Al llegar a la casa de su infancia, una finca rústica y sin reformar que se yergue en medio del campo castellano, se reencuentra con su madre (Concha Canal), con su hermana (Ana Fernández) y con su sobrina (Elena Martín). Del huerto al granero, de las herramientas de labranza a los fogones de una cocina vetusta, los movimientos de los cuatro personajes despiertan el recuerdo adormecido de varias generaciones de mujeres que han habitado esa misma tierra.

En los últimos años, a lo largo del territorio español, han proliferado una serie de discursos heterogéneos que dan cuenta de una preocupación por reestablecer un acercamiento al medio rural, por repoblar con los rumores antiguos la tierra vacía o vaciada, o cuanto menos una urgencia de estar ahí para documentar su desaparición. Entre estos discursos, se han levantado las primeras voces de un feminismo específicamente rural, en torno al cual se articulan los trabajos de varias creado-

ras de distintas disciplinas artísticas. Muchas de estas obras coinciden en un aspecto: reivindicar los gestos de la mujer de campo y de la mujer de pueblo, para recuperar en ellos los signos de una intimidad atávica, silenciosa, aun cuando las más de las veces estos signos solo llegan a instituir una iconografía de la forma ausente. Un buen ejemplo de ello aparece en el libro *Tierra de mujeres. Una mirada íntima y familiar al mundo rural*, de la veterinaria y escritora cordobesa María Sánchez, en un pasaje en el que la autora se mira las manos y en ellas reconoce a sus antepasadas, un extenso linaje de mujeres sin nombre:

> Yo también formo parte de esa estirpe de mujeres de tierra, con las manos de maíz a rebosar para dar de comer a sus gallinas, con las manos en las manos de los que atraparon a las liebres, que saben de la cal y de los sitios donde se esconden los furtivos, que se alzan, a pesar de todo, como las rodillas de todas las mujeres, llenas de tierra y piedrecitas de coger y coger aceituna (Sánchez, 2019: 109).

Hay, en la poética del gesto que sugiere *Tierra de mujeres*, un afán de mirar en los vacíos y buscar en ellos el espejo en el que se reflejan los espectros del otrora. La premisa de *Con el viento* es muy parecida. El personaje de Mónica representa a una generación que, como dice Agamben, ha de volver a relacionarse con eso que ya no está, eso que ha desaparecido, lo cual supone reactivar el espacio que nos legó su ausencia. Este conflicto entronca con la noción del anacronismo tal y como la explica un autor como Georges Didi-Huberman en muchos de sus escritos, como una «reaparición fantasmal» y como «lo que sobrevive de una dinámica y de una sedimentación antropológicas que han devenido parciales, virtuales, porque en gran medida han sido destruidas por el tiempo» (Didi-Huberman, 2018: 36). En *Con el viento*, Meritxell Colell aspira a encontrar una manera de expresar lo anacrónico, es decir, un lenguaje que le permita integrar el pasado en el presente, incluso cuando dicho pasado se ha borrado prácticamente en su totalidad. El personaje de Mónica halla ese lenguaje en la danza.

MUCHAS DE ESTAS OBRAS COINCIDEN EN UN ASPECTO: REIVINDICAR LOS GESTOS DE LA MUJER RURAL PARA RECUPERAR EN ELLOS LOS SIGNOS DE UNA INTIMIDAD ATÁVICA, SILENCIOSA

En un texto más reciente, Agamben escribe que los gestos son movimientos suspendidos, actos emancipados de toda finalidad (2018). La danza es, en gran medida, una estilización de estos movimientos. De acuerdo con Agamben, la danza podría entenderse como el gesto irreductible, llevado a su máxima abstracción. La estructura de *Con el viento* se despliega entre dos escenas de danza que se sitúan al principio y al final de la película. En la escena inicial, Mónica baila en una sala de ensayo. Su cuerpo, que entra y sale de un haz de luz blanca, parece estar originándose, desplegando sus miembros. En la escena final, Mónica baila ante el sol flamígero de la aurora, en la ladera de un monte azotado por un viento mesetario que ahueca el paisaje como si quisiera acomodar en él las voces de los muertos. Como veremos, este último baile es un intento de acariciar lo ausente, de traspasar los vacíos y quizá también de llegar a poseer todos esos gestos extraviados. Se genera la idea de una transmisión histórica que por fuerza es residual, incompleta, de un modo que recuerda a la leyenda que relata la voz en *off* de Godard al principio de *Peor para mí* (Hélas pour moi, Jean-Luc Godard, 1993):

> Cuando mi bisabuelo tenía que realizar una tarea difícil, iba a un lugar del bosque, encendía un fuego y se sumía en una oración silenciosa. Y su tarea se cumplía. Cuando mi abuelo tenía ante sí la misma tarea, iba al mismo lugar y decía: «Ya no sabemos encender el fuego, pero aún sabemos la oración». Y su tarea se cumplía. Después, mi padre también fue al bosque y dijo: «Ya no sabemos encender el fuego, ni conocemos el misterio de la oración, pero conocemos el lugar preciso del bosque donde ocu-

> rría. Eso debería bastar». Y bastaba. Pero cuando yo tuve que hacer frente a la misma tarea, me quedé en casa y dije: «Ya no sabemos encender el fuego. Ya no sabemos las oraciones. Ni siquiera conocemos el lugar del bosque. Pero aún sabemos explicar la historia».

¿Y qué nos queda cuando ya ni siquiera podemos explicar la historia? Ahí es donde entra en juego la danza. Varios autores han visto en la danza el medio idóneo para convocar, desde el presente, una especie de imagen difusa de los orígenes. «Ignorando el arte de la danza, imaginamos su nacimiento», afirma Jean-Luc Nancy (2005: 138), en un texto en el que, por cierto, compara el despertar del cuerpo en la danza con el desarrollo expansivo del feto que se crea a sí mismo en el interior del útero. El presente artículo propone analizar las danzas de *Con el viento* en tanto que formas cinematográficas reminiscentes, capaces ya no de imitar esos gestos atávicos perdidos, pero sí de establecer un diálogo con ellos. Su objetivo es estudiar en qué medida, y según qué estrategias, la película de Meritxell Colell se vuelca hacia un trabajo sobre la figuración de la memoria, algo que de manera ulterior puede llegar a asociarse con un cine español contemporáneo de lo rural, en su mayor parte hecho por mujeres, en la estela que inauguró una película como *El cielo gira* (Mercedes Álvarez, 2004).

COREOGRAFIAR LOS GESTOS

¿Qué representa la danza para la memoria de los pueblos? El ámbito de la antropología se ha ocupado de este asunto. En 1974, en el contexto del proyecto Choreometrics, el etnólogo y musicólogo Alan Lomax realiza el documental *Dance and Human History. Movement Style and Culture #1* (Alan Lomax y Forrestine Paulay, 1974), en el que establece una serie de patrones geométricos en las danzas populares de distintos lugares de todo el mundo; después, relaciona estos movimientos con las actividades primarias que se practican en cada lugar. Lomax determina que toda danza folclórica está vinculada con los gestos que cada sociedad ha desarrollado a través del empleo de sus herramientas, de sus hachas, azadas o morteros, de sus útiles de artesanía, de sus instrumentos para la caza y la pesca; gestos que, por lo tanto, están anclados a los orígenes de sus economías. Lomax señala que, por ejemplo, el movimiento curvilíneo de la jota aragonesa es el propio del manejo de las hoces que se utilizaban para segar el trigo. Incluso cuando cada una de estas sociedades ha ido evolucionando y modernizándose, cuando esos gestos arcaicos se han ido debilitando hasta perderse, aún podemos buscar su supervivencia en las danzas (Lomax, 2005).

Coreografiar los gestos significa inscribirlos en el tiempo, y sobre la idea de inscribir los gestos en el tiempo se erigen los trabajos del historiador del arte Aby Warburg, comprendidos bajo el manto de una ciencia sin nombre que, solo de manera póstuma, Erwin Panofsky llegó a bautizar como iconología. El proyecto de Warburg culmina con la construcción catedralicia de los casi ochenta paneles del *Atlas mnemosyne*, que bien podrían definirse como una interminable coreografía gestual. Así lo demuestra uno de los paneles más famosos y comentados, el número 46, el panel de la ninfa. En el extremo inferior, encontramos la fotografía de una campesina toscana que Warburg tomó con su cámara personal durante una visita al pueblo de Settignano. En la fotografía, la campesina anda apresurada, con el cuerpo inclinado hacia adelante, como si estuviera a punto de pasar de largo y perderse en los márgenes del encuadre. Warburg identificó en su pose un gesto que venía replicándose

COREOGRAFIAR LOS GESTOS SIGNIFICA INSCRIBIRLOS EN EL TIEMPO, IDEA SOBRE LA CUAL SE ERIGEN LOS TRABAJOS DEL HISTORIADOR DEL ARTE ABY WARBURG

en la historia del arte desde la antigüedad. Es el gesto de la ninfa danzante, que agrupa a distintos personajes femeninos representados en estados de tránsito, ágiles, en fuga. La velocidad de sus pasos se advierte en detalles como el drapeado, la agitación del cabello o la visión de unos pies que no llegan a rozar el suelo.

En un texto publicado hace ya algunos años, Iván Pintor escribe que el pensamiento de Warburg, y en especial el *Atlas*, ofrece un marco metodológico idóneo para afrontar el estudio del gesto en el cine contemporáneo (Pintor, 2012). Dicho marco está regido por un vocabulario fantasmal, nutrido de conceptos dinámicos, entre los que destaca un término, supervivencia (*Nachleben*), entendido como el conjunto de esas energías intempestivas que retornan una y otra vez a lo largo de la historia. Tal y como escribe Agamben, en el *Atlas*, «las imágenes del pasado que han perdido su significado sobreviven como pesadillas o espectros» (2010: 53). El propio Warburg se refiere al *Atlas* en sus notas como un cuento de fantasmas para adultos. La figura de la ninfa que recorre la plancha 46 responde perfectamente a la idea de supervivencia. En su libro *La imagen superviviente*, Didi-Huberman escribe que la ninfa es «una suerte de personificación transversal y mítica», una «heroína impersonal» que «reúne en sí un número considerable de encarnaciones de personajes posibles» (2018: 231). Así, Warburg consigue que los gestos cotidianos de la campesina de Settignano se transformen, de súbito, en un movimiento fantasmagórico.

Como la ninfa de Warburg, las danzas de *Con el viento* avivan los signos de un mundo antiguo enterrado en un olvido de óxido y carcoma. Toda la película contiene un trabajo alrededor del vestigio y la ruina. Hay dos secuencias en las que vemos a dos mujeres —primero, una madre (Fernández) y una hija (Martín); después, una abuela (Canal) y su nieta (Martín)— que desvalijan un pajar donde se arraciman los símbolos olvidados de su progenie. Entre ellos, aparecen unos zuecos para caminar en el barro, una máquina de hacer chorizos o una serie de piezas de madera manufacturadas. Todos esos objetos en desuso retienen las huellas calladas de la tradición, la impronta mnémica que remite a los trabajos del campo, al modo de vida de las poblaciones anteriores que habitaron esas tierras. «Se van acabando las cosas y nos vamos acabando todos», dice la anciana, con resignación. El interior del pajar conserva, entre el bálago, la memoria fosilizada de los muertos. Cuando el pajar va quedando vacío, los muertos se ven desprovistos de sus elementos de culto, de sus hierofanías. Ya no son solo ellos los desaparecidos, sino también sus reliquias.

Agamben infiere que esa renuncia al gesto de la que habla en sus *Notas sobre el gesto* empieza a producirse, de un modo discreto, en las sociedades burguesas del siglo XIX; desde entonces, avanza de manera acelerada en las sociedades modernas que han llevado el éxodo rural a su culminación. El pajar de *Con el viento* es el teatro mínimo en el que se representa esta deserción. Una vez desmantelado, se convierte en lo que Walter Benjamin identificaba como un «lugar de los hechos» (2003: 58), una escena del crimen, un espacio en el que el elemento humano se ha retirado en su totalidad. Lo único que de él permanece son los indicios de la ausencia y el fantasma que nos retan desde la abstracción de los vacíos. Por eso resulta tan significativo que sea precisamente entre las paredes desconchadas del pajar donde Mónica ejecuta los primeros movimientos de esa danza con la que termina la película; una danza que parece inspirada por la experiencia del vacío. Cuando la familia ha vendido la casa y se ha desprendido de sus recuerdos, es en la fugacidad de la danza donde se genera la posibilidad de una reconciliación con los gestos perdidos.

En las consideraciones de Mircea Eliade sobre la sacralización de la morada en las sociedades tradicionales, leemos que «la experiencia del espacio sagrado hace posible la fundación del mundo» (Eliade, 1998: 40). En la última secuencia de *Con el vien-*

Figura 1. Mónica baila, al final de *la película*, ante el paisaje y bajo el cielo enrojecido del amanecer. *Con el viento* (Meritxell Colell, 2018)

to aflora una cierta idea de reencontrar el mundo tal y como era al principio. De ahí que, durante el baile, Mónica acabe saliendo del pajar y librándose al campo abierto, donde las montañas enrojecen bajo el cielo del amanecer y el viento sopla como un silencio ensordecedor. La danza le alborota los cabellos; hace de ella una figura trémula, vibrante, huidiza (Figura 1). Toda la escena cobra entonces una dimensión mítica, entendiendo el mito como ese relato que trata de explicar unos orígenes previos a la escritura, a todos los registros, allá donde el primer recuerdo de la humanidad permanece adormecido (Benjamin, 1969). También Mónica, igual que la campesina de Settignano transformada en ninfa, se nos aparece como una heroína mítica. Su cuerpo es un canal de diálogo con el gesto perdido, lo invoca, lo asimila e incluso lo sintetiza, a la vez que se balancea en la estela del tiempo.

A tenor de esta danza última, *Con el viento* se descubre de principio a fin como una película sobre el aprendizaje del gesto. En dicho aprendizaje es importante el punto de vista de la protagonista, la hija pródiga, la extranjera que una noche retorna al pueblo y, después de muchos años, vuelve a cruzar el umbral de la casa de sus padres. A partir de ahí, la película empieza a componerse como un friso de gestos rituales, propios de los rudimentos de la tradición. De los labios casi inmóviles en los rostros de las mujeres que rezan el padrenuestro alrededor de una mesa cubierta con un hule a los brazos del campanero que tira de la soga de las campanas; de las manos como raíces que cultivan cebollino en los surcos de la huerta a las manos jóvenes que lijan los tubos de la bicicleta. Entre todos estos momentos se despliega una red de sentidos subterráneos, de dialécticas intestinas y líneas de parentesco que se van propagando y que encuentran en la danza final su forma de supervivencia. A lo largo del proceso de aprendizaje, el espectador se ve inducido a penetrar en un delicado universo gestual que no pertenece al espacio euclidiano ni al tiempo causal; un universo que ha desarrollado sus propios ritmos.

ELOCUENCIA DE LAS MANOS

Entre la primera danza de *Con el viento* y la última se producen una serie de resonancias, rimas internas y contrapuntos. La película empieza con una luminosidad uniforme que inunda la pantalla. Le sigue un ruido de maquinaria fabril. Se hace la oscuridad y, de pronto, aparecen unos destellos amorfos, relampagueantes, que después de unos segundos se transforman en las partes de un cuerpo danzante y veloz. De repente, el cuerpo se detiene y vemos dos pies casi inmóviles que se esculpen en el haz de luz blanca. El cuerpo vuelve a agitarse; otra vez, resulta irreconocible. Tras unos instantes, se detiene de nuevo. En el plano se forma la visión de una espalda fibrosa, que se inclina hacia delante, modelada por las sombras de los músculos y las vértebras. El cuerpo reanuda el movimiento una vez más y después vuelve a quedar detenido. En la penumbra del plano, vemos el detalle de dos manos temblorosas que, con la punta de los dedos, tratan de introducirse en la luz (Figura 2). Así acaba la primera danza. Esta imagen de las manos, pregnante a todos los efectos, obtiene una correspondencia en el último plano de la danza final: la cámara sube del rostro de Mónica a las manos, que están levantadas, como si quisieran peinar el aire. Entonces, corta a negro y termina la película.

¿Cómo puede una imagen cargarse de tiempo? Agamben se hace esta pregunta en su ensayo *Ninfas*, a propósito de una visita a la exposición *Passions* del videoartista Bill Viola. En las obras de Viola, las figuras humanas se ralentizan; los cuerpos se entregan al trance de lo que Agamben define como una «pausa móvil», un instante de demora en el que «todas las imágenes anticipan virtualmente su desarrollo futuro y cualquiera de ellas recuerda sus gestos precedentes» (Agamben, 2010: 11). Los planos de manos con los que empieza y acaba *Con el viento* se pueden entender, en la estela de los conceptos de Agamben, como dos imágenes que encuentran su pausa móvil y

Figura 2. El cuerpo de Mónica se origina dentro de un haz de luz blanca en la secuencia inicial. *Con el viento* (Meritxell Colell, 2018)

se colman de tiempo, de memoria. Si existe una parte del cuerpo humano especialmente dada al compromiso con la memoria, esta es sin duda la mano. Así lo explica Henri Focillon en su *Elogio de la mano*, donde escribe: «En su vida activa, la mano es capaz de tensarse y de endurecerse, así como de amoldarse a los objetos. Y este trabajo ha dejado marcas en el hueco de las manos, en donde podemos leer, si no los símbolos lineales de las cosas pasadas y futuras, al menos las huellas o algo como las memorias de nuestra vida ya olvidadas en otra parte —y quizá también alguna herencia aún más lejana» (Focillon, 2010: 121).

Los detalles de las manos confirman que las danzas de *Con el viento* tienen un sentido arqueológico; que son, como se ha dicho, visiones fugitivas de lo atávico que encuentran su sitio en el espacio fílmico. Muy cerca de esta idea se sitúan algunas de las tesis que Didi-Huberman desarrolla en *El bailaor de soledades*, un libro breve dedicado a la revitalización del baile jondo de Israel Galván. Antes de cada actuación, Galván practica un ejercicio de flexibilidad que Didi-Huberman identifica como una caricia del suelo, una maniobra háptica a través de la cual el intérprete activa una representación de la ausencia y la incorpora al tablao. Así, después de su ejercicio, Galván sale al escenario y «baila con su soledad, como si para él fuera una soledad compañera, o sea, compleja, poblada de imágenes, sueños, fantasmas, memoria» (Didi-Huberman, 2008: 19). Didi-Huberman explica que, en sus bailes, Galván tiende a situarse al borde de la oscuridad, en los límites del cerco lumínico, para construir con sus movimientos la forma de un vacío que no se puede ocupar, como si, en la caricia del suelo, al tacto primigenio de la tierra, el intérprete se hubiera llegado a situar del lado de los muertos.

Con frecuencia, la iconografía de las manos está vinculada a una expresión del tiempo. Desde las manos de *La catedral* de Auguste Rodin, entrelazadas en un movimiento espiral, hasta su rein-

terpretación en las famosas manos de M.C. Escher que se dibujan la una a la otra, que se crean la una a la otra, se formula una idea de eterno retorno y circularidad temporal. Estas dos obras ayudan a comprender de qué manera interaccionan los planos de manos en los que terminan las dos danzas de *Con el viento*. Son manos que, a través del metraje, parecen corresponderse, como si una imagen contestara a la otra o, mejor aún, como si las dos fueran parte de una misma pregunta replicada más allá del límite del metraje, hacia el infinito de las nubes rosadas o del negro del corte final (Figura 3). En la primera danza, los dedos apuntan hacia delante, como si tantearan las tinieblas. En la segunda, los dedos apuntan hacia arriba, hacia el cielo abierto del amanecer. Naturalmente, esta correlación se presta a interpretaciones de todo tipo. Lo que aquí nos interesa señalar, sin embargo, es que las dos posiciones estáticas de las manos son, en realidad, dos fases de un movimiento invisible, breve, aunque demorado; un movimiento en el curso del cual transcurre la película.

Figura 3. Las manos de Mónica al final de cada danza generan un diálogo que atraviesa la película. *Con el viento* (Meritxell Colell, 2018)

Entre la danza del principio y la del final, otros tantos detalles de manos se suceden a lo largo del metraje y llegan a componer un motivo visual recurrente. Según cuenta Meritxell Colell, en los ejercicios preparatorios que hizo con Mónica García para construir el personaje, lo primero que trabajaron fue la manera en la que las manos debían relacionarse con el entorno. Prueba de ello es que, aparte de las danzas, las manos juegan un papel decisivo al menos en cuatro momentos del filme. Primero, en la escena de la verbena, que empieza con una secuencia de planos de manos que encienden bengalas y las agitan en el silencio de la noche; después, la cámara encuentra las manos de cuatro mujeres que sostienen un farolillo de papel, que representa el alma de un muerto, y lo acompañan con cuidado hasta que se hincha, sale volando y su lumbre se pierde en el negro de la noche. Segundo, en las imágenes de las manos que plantan las cebollas en la huerta. Tercero en el momento en que Mónica levanta un brazo para tocar los copos de nieve que revolotean a su alrededor como volutas de luz. Cuarto, cuando las manos de Mónica buscan la textura de una viga de madera entre la polvareda del pajar (Figura 4).

Entre estos cuatro momentos de la película llega a componerse una serie rítmica plena de sentido. En ellos reconocemos la representación de los cuatro elementos primordiales, el fuego de las bengalas, la tierra de la huerta, el agua de la nieve y el polvo que se levanta en el aire del pajar, conjugados para invocar una memoria lejana, que preexiste a la humanidad. En el contacto con los elementos se impone a los personajes un tiempo no orquestado por los relojes, sino por los ciclos de la naturaleza, la transformación del

Figura 4. Las manos se relacionan con los elementos para invocar una memoria lejana, anterior a la humanidad. *Con el viento* (Meritxell Colell, 2018)

paisaje a través de las estaciones, el calendario de la siembra y, también, la inexorabilidad de la muerte; un tiempo al que se adhieren algunos de los referentes de Colell, entre los cuales quizá el más obvio esté en los gestos de los actores y las actrices en el cine de Rossellini. Desde un punto de vista visual, la última danza de Mónica está prefigurada en el final de *Stromboli* (Terra di Dio, Roberto Rossellini, 1950), en el ascenso de Ingrid Bergman al volcán humeante, vuelto el rostro hacia las estrellas, de un modo similar al gesto característico de Nazario Gerardi en *Francisco, juglar de Dios* (Francesco, giullare di Dio, Roberto Rossellini, 1950), que se cubre la cara con las manos y gira los ojos al cielo.

Con el viento es la voluntad de un regreso al primitivismo del paisaje montañoso y, a la vez, la constatación de que dicho regreso no puede suceder sino apelando a la capacidad del cine de recuperar los gestos perdidos, las emociones antiguas. La coreografía del tiempo que trazan las manos se complementa con la expresión en los rostros de las mujeres. Son rostros que hablan poco o nada, puesto que las voces de los diálogos se mantienen casi siempre en el fuera de campo. Son rostros que se mueven en la ambigüedad del silencio, que intercambian miradas perplejas o se vuelven hacia el horizonte y lloran lágrimas primitivas. ¿Qué nos mira en los rostros que vemos? Y eso que nos mira, ¿desde dónde nos mira? Estas son las dos preguntas que se plantea Didi-Huberman al principio de *Lo que vemos, lo que nos mira* (1997: 13-18), libro en el que parte de la idea de que todo rostro esconde tras de sí el vacío de la mirada de un muerto. Asimismo, el rostro femenino es, en *Con el viento*, un espejo poblado por los fantasmas de una estirpe, por el recuerdo de las mujeres sin imagen que durmieron en esas mismas alcobas, encendieron la lumbre en la misma cocina y se arrodillaron para recoger los frutos del mismo predio.

PRIMITIVISMO FISONÓMICO E INTIMIDAD

Más allá de las fronteras españolas, el cine europeo de los últimos años ha inventado, en varias ocasiones, estrategias para repoblar los paisajes desiertos con los rostros de aquellos que los habitan o que, en algún momento del pasado, los han habitado. Películas como *Caras y lugares* (Villages, visages, Agnès Varda, 2017) y *Lazzaro feliz* (Lazzaro felice, Alice Rohrwacher, 2018), la primera francesa y la segunda italiana, y ambas dirigidas por mujeres, han partido de la intimidad de los rostros para contar el relato de los olvidados en el éxodo rural. En *Caras y lugares*, lo vemos en los retratos de grandes dimensiones con los que el fotógrafo JR empapela muros, fachadas y demás superficies; rostros gigantes, rugosos como la corteza de un árbol, que se levantan como espectros sobre los campos. En la anacrónica comunidad pastoral de *Lazzaro feliz* deslumbra el rostro luminoso del joven campesino que aparece entre las hojas de una plantación de tabaco, como un santo que aguarda la bendición de la eternidad. *Con el viento* podría ser la contribución española a esta tendencia. Tres películas distintas en dispositivo y forma, pero próximas en su sensibilidad, en su manera de preguntarse cómo representar a los supervivientes de un mundo que ya no existe.

La propuesta de Colell se coloca en la línea de los estudios fisonómicos. La cámara busca la orografía de los rostros desnudos, la oscuridad de las arrugas, el peso de los párpados y el temblor de los suspiros. En cada uno de estos detalles, trata de encontrar una revelación emocional en estado puro. De aquí la importancia de la fisonomía, término ambivalente, que tanto se refiere a un primitivismo de la forma cinematográfica como a un primitivismo cultural, no verbal, que gira en torno a las emociones. Así, en un texto publicado en 1924, en pleno período mudo, el cineasta y teórico del cine Béla Balázs escribe que los «movimientos expresivos del rostro son el origen del habla» y que «el lenguaje que constituyen los gestos es la au-

Figura 5. Los rostros de madre e hija se acercan el uno al otro en el curso de la partida de cartas y así generan una intimidad. *Con el viento* (Meritxell Colell, 2018)

téntica lengua materna de la humanidad» (Balázs, 2001: 18). Manteniendo vivo el sentido de estas palabras, en muchas escenas de *Con el viento* existe un cuidado por no filmar el rostro de quien habla, sino el de quien escucha, el de quien responde con los ojos y con la gesticulación a los estímulos externos. Prueba de ello es la escena en plano fijo en la que Mónica llora en primer término, sin decir nada, con la vista perdida en el infinito, mientras el personaje de Elena Martín le habla desde el fondo desenfocado del cuadro.

Pero sería injusto ceñir el trabajo de planificación de *Con el viento* a un único patrón. El reto de la cámara es que, a lo largo de la película, reescribe su presencia una y otra vez en relación con los cuerpos, los gestos y los rostros. Así, en la discusión entre las dos hermanas en el cobertizo, la cámara se mueve en un eje horizontal que va de una a la otra, de manera precipitada, siguiendo la velocidad del fuego cruzado de sus reproches. Cuando la hija le lava el pelo a la madre, en cambio, la cámara busca las dos cabezas en un desplazamiento curvo envolvente, con la forma de un abrazo. El trato entre la cámara y los rostros se descubre especialmente locuaz en un momento que se constituye como el corazón de la película. Hija y madre echan una partida de brisca después de cenar, en una esquina de la mesa de la cocina. La cámara oscila entre los dos personajes y poco a poco se cierne sobre las dos caras, que se sitúan cada vez más cerca la una de la otra (Figura 5). El plano se va cerrando lentamente, como si la cámara se adentrara en su intimidad de nido, de madriguera. En el interior del plano, se produce una solidaridad entre los dos personajes, como si el teatro del juego, el intercambio de cartas, fuera un punto de encuentro, comunión de dos edades, la lazada entre los tiempos.

Son varios los elementos que marcan la importancia de esta escena. La cocina, espacio ritual de los cuidados, ofrece una oportunidad de reparación de esos vínculos que se quebraron, mientras que la actitud que adoptan las dos mujeres indica una familiaridad recuperada. Por un lado, la hija duda, se equivoca, no recuerda las normas del juego. Por el otro, la madre la instruye, la alecciona, corrige sus tiradas. La madre se significa en sus reacciones, dotadas de un sarcasmo cómplice, y sus ojos brillan con una ternura infantil. Lo más revelador está en los gestos de los rostros, la intensidad de las miradas y el vaivén de las cuatro manos que mueven las cartas. Entre ellos se generan un contexto comunicativo también coreográfico, en el que aflora la posibilidad de retomar una transmisión truncada. Las cartas metaforizan esa transmisión que se sitúa del lado de la tradición, de los saberes atávicos, de los conocimientos populares. Las cartas son como el refranero, como esa literatura oral cuya total autoría pertenece a las voces de las personas, vivas y muertas, que a lo largo del tiempo han preservado su memoria. La partida de cartas es el puente con un pasado perdido o, al menos, con la llanura de su desaparición.

CONTRIBUCIONES A UN CINE DE LO RURAL

A principios de los 90, en el capítulo final de *The Woman at the Keyhole*, Judith Mayne concluía: «El feminismo contemporáneo se ha mostrado obsesionado con la excavación de un espacio, un área, de algún modo anterior y por eso resistente en potencia al reino de lo simbólico patriarcal» (Mayne, 1990: 202). Han pasado ya más de treinta años desde que Mayne escribió estas palabras, pero la arqueología de los paisajes sigue constituyendo la tónica de un determinado cine hecho por mujeres que, en el contexto español, converge con un cine de lo rural. Es una coyuntura que se empieza a consolidar con *El cielo gira*, el documental de 2004 en el que Mercedes Álvarez relata su regreso al pueblo de sus antepasados, un lugar de apenas catorce habitantes, perdido entre las mareas de niebla del páramo soriano. Este viaje personal es el arranque de una película que excava en el pasado

y exhuma a los muertos que esconde el paisaje. En ella se nos habla de los fantasmas que iluminan las ventanas de un palacio abandonado o de los huesos de los paisanos que se hacinan entre los cuatro muros de un cementerio tomado por la maleza; un descenso en el tiempo que se remonta a la huella fósil de las tumbas de los dinosaurios de un yacimiento paleontológico.

Esta obsesión con un mundo anterior sobre la que escribe Judith Mayne se constituye en *El cielo gira* alrededor de los síntomas de lo desaparecido. No olvidemos que la película empieza ante un cuadro colgado en el estudio del pintor Pello Azketa, en el que dos niños se asoman al borde de un lago para ver algo que ha sido engullido por el agua o que quizá está a punto de emerger a la superficie. El cuadro de Pello Azketa tiende caminos con otras imágenes que el cine español ha registrado recientemente, entre las que cabría incluir el principio *Lo que arde* (O que arde, Oliver Laxe, 2019), donde una cámara que se mueve sibilinamente a ras de suelo filma los troncos de un bosque de eucaliptos que parece ir desapareciendo en la noche por la acción de un *bulldozer* que abre una línea de cortafuegos en el monte. ¿Qué tienen en común dos películas como *El cielo gira* y *Lo que arde*, distantes quince años una de otra? Entre otras cosas, ambas surgen por un impulso parecido de dos cineastas que deciden irse a rodar a los pueblos donde vivieron sus abuelos, en un caso en Soria y en el otro en la región de Los Ancares. Ambas se desarrollan en un espacio abandonado de la historia familiar que vuelve a activarse en el cine.

El retorno al lugar del que uno proviene anuncia una tendencia que recorre varias cintas españolas del último lustro. La mayoría de estas cintas están dirigidas por mujeres y destacan, además, por sus visiones de lo femenino rural, que se dirían creadas en connivencia con cada territorio. En algunas ocasiones, esta tendencia al retorno da lugar a encuentros fantásticos, como en *Trinta lumes* (2018), donde Diana Toucedo filma el bajo bosque de los montes gallegos, poblado de helechos y musgo, apelando a mitos femeninos asociados a la naturaleza, como el de la moura. En otras, adopta un registro más realista, como en el retrato doméstico de la costurera que interpreta Lola Dueñas en *Viaje al cuarto de una madre* (2018), la opera prima de la sevillana Celia Rico Clavellino, rodada en Constantina, su pueblo natal. «No es casual que la protagonista sea costurera como mi madre. Para mí siempre habrá una relación entre la maternidad y la costura, que es algo que veo como una labor de vestir y proteger los cuerpos ausentes», explica Rico Clavellino en una entrevista con *El Cultural* (Sardá, 2018). En esta coyuntura, filma con delicadeza los movimientos cotidianos de su protagonista, asociados con el acto de coser, pero también con el cariño maternal y los cuidados; gestos, en definitiva, que vienen infundidos por la tradición de muchas generaciones de mujeres que en el corazón del hogar se han ido pasando el testigo.

Todo esto resuena en una película como *Con el viento*, que no solo merece estar situada en la estela de esta tendencia, sino que además se coloca en un punto intermedio entre la evocación de los mitos de *Trinta lumes* y la domesticidad de *Viaje al cuarto de una madre*. Meritxell Colell, como Álvarez, Toucedo, Rico Clavellino y Laxe, regresa a la tierra de sus abuelos, a una casa también cargada de ecos autobiográficos, gracias al cine. Ahí encuentra una fórmula, la de la danza, que le permite descender a ese espacio excavado donde, de acuerdo con las palabras de Mayne, subyace un mundo anterior a los símbolos del patriarcado, un régimen de lo atávico femenino. *Con el viento* cumple las leyes de lo anacrónico de Didi-Huberman, de colocar el pasado en el presente, para abrazar la órbita de determinados discursos feministas. Es, al fin y al cabo, una película sin hombres, en la que cuatro mujeres de una familia han de volver a aprender a relacionarse entre ellas; a encontrar, en la memoria de un espacio y la caricia de la tierra, las herramientas necesarias para fortalecer sus alianzas. ■

REFERENCIAS

Agamben, G. (1998). *Image et mémoire*. París: Hoëbeke.

Agamben, G. (2008). Note sul gesto. En G. Agamben, *Mezzi senza fine* (pp. 45-53). Torino: Bollati Boringhieri.

Agamben, G. (2010). *Ninfas*. Valencia: Pre-Textos.

Agamben, G. (2018). Per un'ontologia e una politica del gesto. En G. Agamben, E. Sicchini, M. Ferrando, E. Dattilo, N. Di Vita, *Gesto*. Cagliari: Università degli Studi di Cagliari. Giardino di Studi Filosofici. Recuperado de: https://www.quodlibet.it/download.php?id=VTJGc2RHVmtYMSs0cGJ4WjdBQXFQV2o3Vl-V4ZXIrWml2NHBoVXV2ajF1Zz0=

Balázs, B. (2001). *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.

Benjamin, W. (1969). *Über Kinder, Jugend und Erziehung*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ciudad de México: Itaca.

Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.

Didi-Huberman, G. (2008). *El bailaor de soledades*. Valencia: Pre-Textos.

Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Didi-Huberman, G. (2018). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abadía Editores.

Eliade, M. (1998). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós.

Focillon, H. (2010). *La vida de las formas seguida de Elogio de la mano*. México DF: Universidad Autónoma de México.

Lomax, A. (2005). *Selected writings 1934-1997*. Nueva York: Routledge.

Mayne, J. (1990). *The woman at the keyhole*. Bloomington: Indiana University Press

Nancy, J-L. (2005). *Allitérations*. En M. Monnier y J-L. Nancy, *Allitérations. Conversations sur la danse* (pp. 137-150). París: Galilée.

Pintor, I. (2012). Anacronismo del gesto cinematográfico y publicitario. Aby Warburg y la imagen en movimiento. *Shangrila. Derivas y ficciones aparte*, *16*, 19-32.

Sánchez, M. (2019). *Tierra de mujeres. Una mirada íntima y familiar al mundo rural*. Barcelona: Seix Barral.

Sardá, J. (2018). Quizá es imposible corresponder el amor de los padres. Entrevista a Celia Rico Clavellino. *El Cultural*. Recuperada en: https://elcultural.com/Celia-Rico-Clavellino-Quiza-es-imposible-corresponder-el-amor-de-los-padres.

UN DESCENSO A LO ATÁVICO FEMENINO: LAS DANZAS DE *CON EL VIENTO*

Resumen

Existe una tendencia evidente dentro del llamado Nuevo Cine Español alineada con los discursos sobre la España vacía o vaciada que propone regresar al medio rural, repoblarlo a través de las imágenes y, de este modo, reactivar una memoria ancestral ya casi desaparecida. No parece casual que, desde que Mercedes Álvarez hizo *El cielo gira* (2004), hayan sido sobre todo mujeres cineastas las que han liderado este movimiento. Judith Mayne (1990) escribe que el feminismo contemporáneo se ha obsesionado con la idea de excavar el espacio para encontrar un mundo anterior al reino de lo simbólico patriarcal. Este artículo se articula alrededor del estudio de una película reciente, *Con el viento* (2018), de Meritxell Colell, que, en su manera de filmar los gestos y, específicamente, las danzas, logra evocar un tiempo atávico de lo femenino rural.

Palabras clave

Gesto; Atávico; Rural; Supervivencia; Anacronismo; Danza; Coreografía

Autor

Josep Lambies (Barcelona, 1987) es doctor en Comunicación Audiovisual por la Universitat Pompeu Fabra. Ha combinado su investigación académica con la docencia en centros como ESCAC. Cuenta, además, con un extenso currículum como periodista cultural y crítico de cine. Durante diez años formó parte del equipo de redactores de la revista *Time Out*. Ha colaborado en programas de televisión como *Àrtic* (Betevé) y en programas de radio como *La tribu* (Catalunya Ràdio) y *Tot és comèdia* (SER/Ràdio Barcelona). Actualmente reside en Washington DC. Contacto: joseplambies@gmail.com.

Referencia de este artículo

Lambies Barjau, J. (2022). Un descenso a lo atávico femenino: las danzas de *Con el viento*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *33*, 59-72.

A DESCENT INTO THE ATAVISTIC FEMININE: THE DANCES IN *FACING THE WIND*

Abstract

In the context of the discourse related to the Empty Spain, there is a clear trend in the so-called New Spanish Cinema of exploring the idea of a return to the deserted rural landscape, to repopulate it through images and, in this way, resurrect an ancestral memory that has all but disappeared. It seems more than a mere coincidence that since the release of Mercedes Álvarez's *The Sky Turns* (El cielo gira, 2004), this movement has been led mainly by female filmmakers. In the early 1990s, Judith Mayne argued that contemporary feminism had become obsessed with the idea of excavating a space to uncover a world that existed prior to the realm of the patriarchal symbolic. This article is articulated around the analysis of a recent film, Meritxell Colell's *Facing the Wind* (2018), which, through the director's way of filming gestures, and specifically, dances, is able to evoke an atavistic time of the rural feminine.

Key words

Gesture; Atavistic; Rural; Survival; Anachronism; Dance; Choreography.

Author

Josep Lambies holds a PhD in Audiovisual Communication from Universitat Pompeu Fabra. He has combined his academic research with teaching assignments at various educational institutions, including the Cinema and Audiovisual School of Catalonia (ESCAC). He also has extensive experience working as a cultural journalist and film critic. For ten years he was on the editorial team for *Time Out* magazine, and he has contributed to and appeared on television programs such as Àrtic (Betevé), and the radio programs *La Tribu* (Catalunya Ràdio), and *Tot és comèdia* (SER/Ràdio Barcelona). He currently resides in Washington, D.C. Contact: joseplambies@gmail.com.

Article reference

Lambies Barjau, J. (2022). A Descent into the Atavistic Feminine: The Dances in *Facing the Wind*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *33*, 59-72.

recibido/received: 29/04/2021 | *aceptado/accepted:* 07/09/2021

Edita / Published by

Licencia / License

CC BY NC

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com