

El tiempo, la vejez y la memoria en el cine catalán reciente.

Ramon Girona.

Introducción.

Una mujer ya mayor –Leonor- que, mientras se come un melocotón, evoca, emocionada, el lugar donde nació: “Mont-ros, el porto al cor! “; pero no recuerda el año que nació, ni los años que tiene: “Quants?, Quants?”, repite, para concluir: “És trist, eh, que no, que no...”.

Una segunda mujer, también mayor –Maria-, que se resiste a integrarse en la residencia de ancianos, a dónde la han trasladado desde su casa, porque le es difícil, ya, valerse por sí misma. Una mujer que no quiere sentarse ante el televisor comunitario de la residencia: “Veus aquelles cares...i que si ara dormo, si ara no dormo...I anar mirant la tele...I els preguntes, què fan? No saben res.... “

Y, aún, una tercera mujer, como las anteriores, también mayor –Carme- que vive en su casa, ocupando su tiempo entre sus quehaceres domésticos, algunas visitas de amigos y familiares, la convivencia con una cuidadora, algunos días a la semana, y sus recuerdos. Una mujer que, sin dejar de hacer cosas, parece esperar, y que afirma, entre risas, que no quiere morir: “No torna ningú a dir-nos res... Això és el que em fa por”, y sigue riendo.

Estas tres mujeres y estos tres momentos, de otras tantas escenas, pertenecen a tres películas distintas: *Nedar* (2008), *La Plaga* (2013) y *Penèlope* (2017); obra de tres cineastas catalanas: Carla Subirana, Neus Ballús y Eva Vila, respectivamente. Tres realizadoras que, en estos filmes, aunque no sea el tema principal, o no sea el único tema, tratan sobre la vejez -y sus circunstancias-, la incorporan al devenir de sus films y la convierten en un elemento importante de sus relatos.

Las tres películas, en su mirada sobre la vejez, se alejan de los tópicos con que una parte importante del cine –casi siempre el más comercial- la ha venido representando. En las tres películas, las tres realizadoras no se ahorran de mostrar ninguno de los problemas que puedan ir asociados a la vejez, pero al mismo tiempo, la mirada que lanzan sobre ésta es una mirada amplia y franca, sin estigmas, ni ideas preconcebidas. Una franqueza que es posible porque, entre otros motivos, parten de una *verdad* que es fruto del encuentro,

extra-cinematográfico, en un primer momento, de las tres realizadoras con sus *intèrpretes* -ninguna de ellas actriz profesional-, y las realidades que les son propias, y que incorporan en los tres films.

En las tres películas, de forma más o menos intensa- según los objetivos, también, de cada realizadora y de su propuesta cinematográfica-, se produce la identificación de las jóvenes cineastas con sus intérpretes.

En el caso de *Nedar*, se produce, como se verá, por estrecho vínculo familiar. En el caso de *La plaga*, porqué, tras años de indagación en el territorio donde situó el film, la realizadora entabló una relación con la protagonista que iba más allá de lo estrictamente profesional: “De tots els personatges, va ser amb qui vaig tenir una relació més personal. De fet, durant un temps vaig anar a viure amb ella, per ajudar-la amb les feines de casa i preparar el rodatge. I cada dia ens barallàvem, però després fèiem les paus” (Martí-Olivella, 2017, p. 147)¹.

Y en el tercer caso, *Penèlope*, a pesar de que, inicialmente, por tratarse de un film de ficción, la elección de la protagonista podría hacer pensar en el resultado de un estricto proceso de *casting*, en realidad va más allá de ello, y establece vínculos subterráneos, emocionales, entre la intérprete y la realizadora. La intérprete, Carme Tarté Vilardell, había sido –y aún lo es, durante el film- modista en el pueblo donde se desarrolla la acción.² También la abuela de la realizadora –del mismo pueblo que Carme- había sido modista o costurera. Así lo recuerda Eva Vila en una entrevista:

I remember the emotion I felt when Monika Derenda from Poland Studio, the Polish co-producer of the film, with whom it was a true pleasure to work, told me that her grandmother had been a seamstress, as mine had also, and we could share those childhood memories. Since then, there have been many other women with whom I have recalled our grandmothers' dressmaking workshop and what this all meant and still means for us: the example of a generation who wove our clothes so that we could wear them today (Karajica, 2018).

¹ Martí-Olivella reproduce una respuesta de Neus Ballús a una pregunta de la entrevista que le realizó el periodista Xavi Serra, para el diario *Ara*, del 8 de febrero de 2013.

² Como cuenta la escritora Miracle Sala, hija del mismo pueblo -Santa Maria d'Oló- que la protagonista, en un texto publicado en el digital cultural *Nívol*: “Carme Tarté fou modista i va cosir centenars de vestits al meu poble, entre els quals el vestit de núvia de la meva mare, que aprengué amb ella tall i confecció, i la major part de l'armari de la meva padrina (àvia)” (Sala, 2018).

“El ejemplo de una generación que tejió nuestras prendas, para que pudiéramos vestirlas hoy”. Un ejemplo, un proceso de identificación, de reconocimiento, de transmisión que hacen patente las tres realizadoras a través de sus films, haciendo bueno lo que plantea Margaret Morganroth Gullete, al referirse a los estudios etarios, en su alegato contra la fragmentación de la vida, contra la guerra etaria:

Las generaciones deben unirse en contra del desmembramiento del curso de la vida. Al tiempo que deconstruyen las diferencias entre etapas y cohortes, los estudios etarios podrían también enfatizar la variedad de conexiones y continuidades: las similitudes y la reciprocidad entre generaciones familiares, las influencias mutuas, los vínculos entre los segmentos de vida ficticios y las aproximaciones hacia la “vida completa” (existen múltiples representaciones de estas, aunque parecen un tanto sentimentales [¿no son simplemente ideales?], a menos que se las promueva de manera explícita como resistencias a la fragmentación y a la guerra etaria) (2012, p. 82).

Nedar.

En *Nedar*, la vejez es algo con lo que convive la realizadora, cotidianamente, en su entorno familiar más próximo. Antes de la realización del documental, su abuela, Leonor, se convierte en modelo improvisado de algunas de las prácticas audiovisuales que Carla Subirana realiza, durante sus años de alumna de comunicación audiovisual. Sólo más tarde, algunos de los fragmentos audiovisuales filmados como práctica universitaria, al ser insertados en *Nedar*, adquirirán otra dimensión, otro significado más profundo, cuando su abuela se convierta en la pieza clave de la investigación de la realizadora, entorno a la figura ausente de su abuelo, Juan Arroniz.

La singularidad de esta situación, estriba en que el testimonio clave de la búsqueda de la realizadora, su abuela Leonor, tiene alzhéimer en estado muy avanzado y, por tanto, aquello que le pueda contar sobre el abuelo se desvanece; aquello que le pueda contar o aquello que le quiera contar; porqué, y esto es importante, incluso antes de que se empiece a manifestar el alzhéimer, el silencio voluntario, sobre Juan Arroniz, ha acompañado la vida de su abuela y se ha impuesto en la familia de la realizadora.

Este silencio voluntario, de su abuela, y, después, por mor de la enfermedad, impuesto, irreversible -al que el documental intenta dar respuesta-, se ha prestado a una interpretación alegórica que va más allá del círculo familiar de la realizadora (Torreiro,

2010; Camí-Vela, 2014; García López, 2016; Martí-Olivella, 2017), para establecer conexiones, casi inevitablemente, con la cuestión de la posguerra española, los años de la dictadura, y las disputas, actuales, entorno a la Memoria Histórica, entorno al recuerdo, a la reparación y a la justicia debida -y aún no conseguida- a los vencidos y a sus descendientes. La película de Subirana es, también, de lo particular a lo general, una película contra ese olvido, como lo atestigua, entre otros momentos, el plano dedicado a la placa con el fragmento del poema de Màrius Torres, colocado en el lugar de Barcelona –el Camp de la Bota- donde se producían los fusilamientos franquistas en la inmediata posguerra. Los versos finales afirman: “jo vull la pau -però no vull l’oblit”³.

Pero, a pesar de ello, la propuesta de Subirana contiene una carga política atenuada. No es ese el objetivo último de *Nedar*, o, al menos, es un objetivo compartido con otros⁴.

En su desarrollo argumental, *Nedar* comparte con otras obras documentales, una serie de estrategias y recursos que la sitúan en la órbita de aquellos textos -sean audiovisuales o no - que se acercan a la Historia desde lo que se ha dado en llamar la *posmemoria*:

El recurso del archivo histórico y familiar; el relato del retorno a los orígenes; el descubrimiento; la exploración de temáticas como el olvido, la fractura de los lazos familiares o el cuerpo ausente familiar; la reconstrucción creativa e imaginativa de la memoria de generaciones anteriores; y la reflexión metadiscursiva (Rams, 2018, p. 12).

Que el tema de la memoria familiar, de la transmisión familiar, para conformar la propia identidad, el propio yo, es importante y, seguramente, es el tema central de *Nedar*, lo demuestra el arranque del film y, también, su cierre.

El inicio del film, antes de que aparezca el título de la película, está compuesto por tres grupos de imágenes, montados por corte directo, yuxtapuestos. Por orden, vemos, en primer lugar, la imagen de una ecografía, sobre la que se oye el sonido de agua y el latido de un corazón; esta primera imagen es seguida por las imágenes de la misma Carla Subirana nadando en una piscina y, después de éstas, por un último grupo de imágenes que nos muestran a una mujer mayor, faenando entre unos tiestos con flores. “Aquesta

³ Màrius Torres, enfermo de tuberculosis, escribió el poema *Aniversari*, que contiene estos versos, en 1942, pocos meses antes de su muerte.

⁴ Àngel Quintana refiriéndose a los posibles discípulos cinematográficos del director Joaquim Jordà, entre los que se podría contar a Carla Subirana, afirma: “Probablement, entre les lliçons plantejades per Jordà, la idea que el cinema havia de tenir una incidència com a element de participació política/.../ha estat la que ha arrelat amb menys força en molts dels seus cineastes/ deixebles” (2014, p. 16).

és la meva àvia Leonor. No sé per què vaig sentir la necessitat de gravar-la durant anys”, aclara la voz en off, de la propia realizadora.

Pero, si este es el arranque del film, ¿cuál es su cierre? El epílogo de *Nedar* también se construye a partir de tres grupos de imágenes, yuxtapuestas. El primer grupo –una vez muerta la abuela de la realizadora- describe, con detalle, la elaboración de la lápida que servirá para identificar dónde está enterrada. Sobre la piedra, acabamos leyendo: “Leonor Subirana Franch. Mont-ros, 1914-Barcelona, 2003”. Después, vemos la lápida erigirse sobre la porción de tierra que acoge los restos de su abuela. Por corte directo, Subirana yuxtapone, a esta última imagen, la de la piscina en la que ella misma ha estado nadando, durante todo el film. Es de noche, y no hay nadie en plano, la quietud y el silencio son, casi, totales; sólo unas ondas, en la piscina, que avanzan de izquierda a derecha de la pantalla, rompen el estatismo de la composición. Y, una vez más, Subirana, yuxtapone, a esta imagen, otro grupo de imágenes: el silencio y la casi total quietud del plano de la piscina chocan con el sonido y la energía de un plano que nos muestra los pies de un niño golpeando la superficie del agua. A partir de aquí, la directora desarrolla una escena en la que vemos a su hijo, Mateo, nadando, jugando en la piscina, acompañado de sus familiares.

Esta disposición de los tres grupos de imágenes, del epílogo, es igual a la disposición de los tres grupos de imágenes con que se iniciaba el film, sólo que en sentido inverso. El prólogo establecía una secuencia que nos transportaba de una ecografía (que nos anuncia el futuro nacimiento de un ser: Mateo), a Carla Subirana nadando en la piscina y, finalmente, a su abuela, Leonor, entre sus flores. En el epílogo, la realizadora parte de la lápida (que nos informa de la muerte de un ser: Leonor), y pasa a la piscina, donde nadaba Carla y, seguidamente, a Mateo, ahora ya no sólo un indicio en una ecografía, sino una realidad desbordante.

El film, planteado así, con este prólogo y este epílogo, dibuja una estructura circular, que se cierra sobre sí mismo; y en su interior, además de otros temas ya apuntados, se despliega uno de principal: el que nos habla del recuerdo, de la transmisión, del legado. Carla Subirana lo reafirma cuando, sobre las imágenes de su hijo Mateo, en la piscina, narra, en off: “Des que vaig iniciar la pel·lícula, ha nascut el meu fill Mateo. Ell ha trencat

aquesta tradició familiar, aquest món de dones”, y, sobre el plano del rostro sonriente de su hijo, añade: “La meva àvia Leonor li ha regalat els seus ulls blaus”⁵.

Entre el prólogo y el epílogo, *Nedar* nos cuenta, pues, la búsqueda del abuelo ausente, pero también es el relato de esta conexión íntima, entre generaciones, y la constatación de que el paso del tiempo todo lo borra y que, contra este borrado, el ser humano, a menudo, desarrolla estrategias –más o menos exitosas- de preservación. De ahí las estelas, las lápidas, que aparecen en el film; de ahí las imágenes filmadas, los archivos caseros; de ahí, la foto de juventud de Leonor y, también, la de Juan Arroniz, que Subirana muestra al final de la película; de ahí, los testimonios escritos –todos: los que parecen contar la verdad y los que, presumiblemente, están llenos de falsedades-; de ahí los testimonios vivientes que aparecen a lo largo del film; de ahí, al fin, la propia película, *Nedar*.

Esta estrategia contra el olvido, es evidente que se intensifica en *Nedar*, se vuelve más urgente, ante la presencia del alzhéimer. En *Nedar*, la vejez, por imperativo de la propia realidad que vive la realizadora se asocia, más si cabe, con aquello que desaparece, con la consciencia de finitud, y con las estrategias para recordar, con la memoria. Hay, en este sentido, en el film, un momento de gran fuerza visual, evocadora. En su búsqueda de Juan Arroniz, y de la relación de éste con su abuela Leonor, Carla Subirana viaja hasta Mont-ros; el pequeño pueblo del Pirineo catalán donde nació su abuela.

Durante su indagación, la realizadora pasea por los alrededores de Mont-ros y, también, los filma. En *Nedar*, vemos, durante unos instantes, un plano absolutamente blanco y, al poco, por el lado izquierdo aparecen las piernas y los pies de la realizadora. Subirana pisa el suelo blanco y sus pies se hunden en la nieve, dejando unas huellas profundas, mientras avanza. La voz en off, nos informa: “El viatge de Leonor i Arroniz, segueix essent un secret amagat en algun lloc d’aquesta vall”. Entonces, la cámara bascula y pasa de encuadrar, en picado, el rastro en la nieve, dejado por la realizadora, a mostrar, frente a ella, un pequeño embalse, entre montañas nevadas. Corte y, de nuevo, sin solución de continuidad, imágenes caseras de su abuela Leonor pelando y comiendo un melocotón. Se trata de la escena con la que iniciaba este texto: Leonor no recuerda ni su edad, ni cuando nació, pero sí donde nació: “Mont-ros, el porto al cor! “

Si una imagen puede identificar a Leonor y a la enfermedad que la acompaña, en su vejez, es aquella nieve inmaculada, en la que Carla Subirana deja un rastro muy visible, la

⁵ Sobre la estructura circular del film, también: Rams, 2018, p. 232.

constatación de una presencia que, fatalmente, está condenada a desaparecer con la llegada de calor, cuando el invierno deje paso a la primavera y al verano; con el paso del tiempo. Esta misma imagen, del suelo nevado y del embalse entre montañas, Subirana la recupera al final, cuando inicia el epílogo. Es la imagen que precede a la de la lápida con el nombre de su abuela. Frente a lo efímero, aunque bello, de la nieve –de la vida-, la realizadora yuxtapone la lápida sólida que identifica a los restos de Leonor y, seguramente más persistente aún, su legado en su bisnieto Mateo, a través de la directora del film, su nieta Carla Subirana.

La plaga.

El trabajo documental de Neus Ballús, tiene un punto de arranque distinto al de Subirana. Su motivo inicial no es una historia familiar, ni los personajes que lo protagonizarán son familiares de la realizadora. Su punto de arranque es un espacio, un microcosmos. Y es la exploración exhaustiva y morosa, durante varios años, de este espacio –Gallecs⁶- y el encuentro con varias de las personas que lo habitan, lo que acaba proporcionando los motivos para la realización del documental⁷.

En este lugar, Ballús encontrará a Raül Molist, un agricultor, a Iurie Timbur, un inmigrante moldavo que practica la lucha greco-romana, y que ayuda a Raül en las labores del campo, a Maribel Martí, una prostituta, a Rosemarie Abella, una enfermera de origen filipino y a Maria Ros, la mujer de avanzada edad que vive en una de las casas situadas dentro del espacio protegido de Gallecs. Maria no es la protagonista principal de *La plaga* - el film es un relato coral-, pero su carisma traspasa la pantalla y la dota de una fuerza escénica innegable.

Precedida, la realización de *La plaga*, por dos cortometrajes donde también se fijaba en la gente mayor y la convertía en protagonista⁸, la querencia por estas personas, que alcanza su máxima expresión a través del personaje de Maria, responde a una voluntad reivindicativa:

⁶ Gallecs es un espacio rural protegido, de unas 755 hectáreas. Uno de los últimos espacios sin urbanizar cercano a Barcelona.

⁷ Ballús trabajó durante dos años en aquella zona, tomando notas, conociendo a las personas que la habitan, antes de empezar a rodar (Seidel-Hollander, 2013).

⁸ *L'avi de la càmera* (2005) y *Quan plovién bombes* (2007).

He querido poner a estas personas, en el centro de las narrativas en lugar de mostrarlas como una otredad que nos es ajena. Y no solo se trata de mostrar, sino también de dignificar. Lo mismo pasa con la gente mayor: quiero reflejar sus historias, sus rostros, sus cuerpos, y hacerlo con una cierta belleza... En definitiva, trato de mostrar a la gente como es, con toda la diversidad que existe (Franch, 2019).

Ballús habla de colectivos: primero, el colectivo de los inmigrantes que, con sus individualidades –ahí está el caso de los dos que protagonizan *La plaga*: Iurie y Rosemarie-, debe hacer frente a varios problemas en los países de acogida. Uno de ellos, como apunta la realizadora, es encarnar *al otro*, con, a menudo, toda su carga de rechazo y de invisibilidad. Y esta invisibilidad es compartida, también como apunta la realizadora, muchas veces, por otro colectivo, el de las personas mayores. De nuevo, en este caso, el colectivo de las personas mayores se conforma a través de múltiples individualidades, cada una con su circunstancia, pero al mismo tiempo el conjunto se ve sometido a un patrón que busca la simplificación, la homogeneización y, a menudo, la invisibilización y, con ello, la discriminación (Sargeant, 2011).

En *La plaga*, por el contrario, Ballús, convierte a Maria en uno de los ejes centrales de la narración, la rescata de ese anonimato y la reivindica. De esta forma, Maria adquiere, casi inevitablemente, un valor simbólico, como ocurría, también casi inevitablemente, con Leonor en el filme de Carla Subirana. Y este valor que, al fin, le conferimos aquellos que visionamos el trabajo de Ballús, Maria lo adquiere, sobre todo, por una circunstancia que ocurrió durante el rodaje de la película y por su actitud posterior.

Durante el rodaje, Maria sufrió un empeoramiento de su salud, ya muy precaria, que la obligó a abandonar su casa e instalarse, a pesar suyo, en una residencia para gente mayor. Ballús, atenta a la realidad que se desplegaba ante su cámara, incorporó esta circunstancia y este nuevo escenario a *La plaga*, y con ello desarrolló una línea argumental que fue la que acabó reforzando el valor simbólico de Maria.⁹

Como ocurría en *Nedar*, también en *La plaga*, la vejez se asocia, por imposición de la propia realidad, con la enfermedad, aunque no sólo con ella, como veremos. Siguiendo a Maria, en su ingreso en la residencia, Ballús accede a un ámbito que, de otra manera, no

⁹ “Nosaltres la vam acompanyar canviant tota la seva història, i també incloent un nou personatge a la pel·lícula: la infermera filipina, que ha acabat sent molt important per a la coralitat de la pel·lícula” (Seidel-Hollander, 2013).

habría tenido cabida en la película. Un ámbito que se convertirá en el escenario de las luchas de Maria. Porque *La plaga* es una película de luchas. Los personajes que la protagonizan se enfrentan, de manera más o menos evidente, a toda suerte de problemas. A Ballús la sedujeron, sus protagonistas, por su mezcla de “coratge, bondat, i capacitat per enfrontar-se a la vida /.../ el que sí que representen són els problemes que avui en dia tenim gairebé tots: l’individualisme, la solitud, la incertesa respecte al futur, la sensació d’estar sota una amenaça que escapa al nostre control” (Seidel-Hollander, 2013).

La primera de las luchas, o la más evidente, es, claro está, la que libra Iure durante sus entrenamientos, y en los campeonatos que participa. Esta es una lucha física, en la que la película se recrea en varios momentos, para potenciar, por contraste, las otras luchas¹⁰. Y de entre las otras luchas, destaca la de Maria; así lo corrobora, con la disposición de las secuencias, la propia realizadora. Si la vejez se asocia, como apuntábamos, muchas veces por imperativo de la propia realidad, a la enfermedad, a la decadencia física o mental – o a las dos a la vez-, también puede ser asociada a una lucha; una lucha por continuar siendo quién se es. Este es el caso de Maria. Frente a su deterioro físico, y frente a una sociedad que, como apuntaba Ballús, considera, en la mayoría de los casos, a la gente mayor como *los otros*, y los aparta e invisibiliza, se alza, en el film, la figura de Maria.

Al inicio del film, Ballús, presenta a Maria en medio de sus tiestos, cuidando sus plantas, relacionándose con sus animales de compañía, y todo ello, haciendo evidente, también, su enfermedad. Maria es un ser pequeño, que aún lo es más porque anda absolutamente encorvada hacia delante, apoyándose en un bastón, respirando con mucha dificultad. Pero, este cuerpo frágil, contrahecho por la enfermedad, esconde una voz potente e, intuimos en estos compases iniciales del film, un carácter fuerte. Posteriormente, por medio de una elipsis, Ballús nos sitúa en el momento en que una ambulancia se lleva a Maria hacia la que, a partir de entonces, será su nueva casa: una residencia para personas mayores. Es en este nuevo espacio, donde se desarrolla la parte esencial de la peripecia vital de Maria, durante *La plaga*. A través del personaje de Maria y de su internamiento en la residencia, la realizadora acaba trazando un retrato impresionista de este ámbito, en el que se repite un mismo patrón: mujeres y hombres, sentados, tomando el sol, esperando a que las cuidadoras les sirvan agua, espantando, sin demasiada convicción, alguna

¹⁰ Sin poderme detener en esas otras luchas, una de las más evidentes, también, es la de Raül contra la plaga que da título al film.

mosca, escuchando, en un transistor, algún programa de radio; dejando discurrir las horas, esperando. Y, frente a esta espera, la frágil figura de Maria emerge como algo potente, aparentemente inquebrantable.

El conflicto que vive Maria, su lucha – y la de muchas otras personas mayores -, queda perfectamente delimitado cuando, en uno de los muchos diálogos que mantiene con Rosemarie, su cuidadora, afirma, con desesperación apenas contenida, que no quiere formar parte de aquel colectivo: “Veus aquelles cares...i que si ara dormo, si ara no dormo...I anar mirant la tele...I els hi preguntes, què fan? No saben res...”. Maria no puede dejar de pensar. En Maria se establece una lucha entre su yo interior y su yo exterior; Maria vive, de manera muy evidente, el conflicto entre aquel cuerpo en proceso de deterioro y aquella mente clara, firme, combativa. La directora potencia este choque, de los *yos* de Maria, yuxtaponiendo, en varios momentos del film, las escenas dedicadas a Maria y las escenas dedicadas a Iurie, cuándo éste practica la lucha. Este diálogo cinematográfico, entre un cuerpo deteriorado –Maria- y un cuerpo pletórico –Iurie-, culmina en una última yuxtaposición, en la que los dos protagonistas aparecen en sendas camas. Iurie, porque se ha roto una pierna en uno de los combates, Maria, porque ésta es la cama de la residencia donde pasará sus últimos días. La realizadora capta estos dos momentos, utilizando, prácticamente, el mismo encuadre.

En *Nedar*, la yuxtaposición que se establecía entre las imágenes de la ecografía, las de Carla Subirana nadando en la piscina y las de Leonor entre sus flores, nos hablaba de una transmisión, de un hilo invisible que las conectaba, en su lucha por eludir la desaparición; en *La plaga*, la yuxtaposición entre las escenas de Iurie y Maria, nos habla de esta lucha entre el yo físico, exterior, y el yo interior de Maria¹¹.

Si Leonor, en su vejez, podía ser como la nieve que, inevitablemente, acabaría fundiéndose en la cima de las montañas que rodeaban Mont-ros, Maria, en su vejez, es como la tempestad de verano que, casi al final de la película, cae sobre Gallecs y salva los sembrados de Raül de la plaga. Ballús dedica uno de los momentos más bellos del film a esta tormenta que, tras días de calma tórrida, descarga sobre Gallecs; el viento retuerce las ramas de los árboles, la lluvia se precipita con fuerza, los relámpagos cruzan el cielo y resuenan, al poco, los truenos; y frente a esa imagen, aparece, casi en contraluz,

¹¹ En ningún momento, Ballús reduce a Iurie a ser un mero cuerpo. Iurie es un joven con sus aspiraciones, sus deseos, sus sentimientos, y así lo muestra a lo largo del film.

la figura de Maria, en primer plano contrapicado, contemplándolo todo desde el porche de la residencia. Maria abre la boca y parece exclamarse de admiración, ante la fuerza del viento, del agua, del relámpago y del trueno.

Penèlope.

El motivo inicial de la película de Eva Vila, puede coincidir, en parte, con el poema de Homero, la *Odisea*. Eso es lo que cuenta, a grandes rasgos, la obra de Vila: un hombre mayor –Ramon- regresa a su pueblo de nacimiento, después de muchos años de viajar, e intenta recuperar su pasado. En el pueblo, en otra casa, una mujer mayor– Carme-, vive inmersa en sus quehaceres, en sus recuerdos. En algún momento, según parece, los dos sintieron atracción mutua, tal vez tuvieron relaciones, pero la marcha de él, frustró un posible futuro compartido. A Vila le interesa, sobretodo, el personaje de la mujer, a través de la cual, plantear una relectura del personaje de Penélope, en clave actual y feminista. Las diferencias con la *Odisea* son, no obstante, varias. A diferencia de la obra de Homero, en el film de Vila, según parece, los dos protagonistas no estaban casados, no tenían, según todos los indicios, ningún hijo en común –ningún Telémaco sale a la búsqueda de su padre -, ni tampoco ningún reino –ninguna casa o propiedad- que compartir y preservar. La relación entre los dos protagonistas, es, así, mucho más débil y, en principio, se hace difícil pensar que ella podría haberlo estado esperando toda su vida. En la película, se sobreentiende que los dos protagonistas se separaron cuando su futuro era amplio y lo tenían casi todo por construir; no así cuando se produce el regreso; que es, de hecho, lo importante de la película de Vila, lo que le interesa contar a la directora: el tiempo transcurrido entre un momento y otro, entre el inicio y el fin, o casi, de la vida de estos personajes, y lo que implica este paso del tiempo, para los dos; y cómo filmar y hacernos presente este espacio temporal entre un momento y otro.

Transitando entre la dimensión mítica¹² y la más estricta cotidianidad, la película se interesa por el paso del tiempo, y por lo que significa adentrarse en la vida, vivir, hasta llegar a una etapa en la que ya es más lo vivido que lo que queda por vivir, en la que, seguramente, en tu quehacer cotidiano, dedicas mucho tiempo –tal vez la mayor parte - a pensar, a revisar lo vivido. Como señalan Bernice L. Neugarten y Nancy Datan: “La vida

¹² Vila potencia la dimensión mítica, a través de la elección de los exteriores –la montaña de Montserrat y otros espacios de la Catalunya central-, y la forma de filmarlos y fotografiarlos, y con el sonido, la música y los cantos que redimensionan las imágenes, y con el recitado de algunos fragmentos de la *Odisea*.

se reestructura desde el punto de vista del tiempo que queda por vivir en lugar del tiempo que ha pasado desde el nacimiento” (1996:175).

Vila, en una de sus entrevistas, habla de la Penélope de Homero como la encarnación, mítica, de la espera y reivindica para su protagonista femenina, una espera activa, no pasiva (Freire, 2018). La protagonista del film, Carme, espera, efectivamente, y de manera activa, acorde a sus posibilidades. Pero: ¿qué es lo que espera? ¿A ese antiguo amor? Tal vez, a ratos –en un momento concreto del film, vemos como contempla una foto de un hombre joven-; ¿La muerte? Tal vez, sí, seguramente, de ahí el momento tan revelador en el que Carme se exclama: “No vull morir” y concluye que es eso lo que le da miedo. Pero, más que esperar algo concreto, es la misma situación de espera, difusa pero presente, la que caracteriza al personaje. Durante esta espera, es, como se señalaba, inevitable la reflexión sobre el paso del tiempo y la constatación de lo irreversible de este discurrir temporal, de que nada perdura –en este caso, uniendo, una vez más, lo mítico y lo terrenal, en la película los últimos fragmentos de la Odisea, que la voz en off recita, nos cuentan que “(...)els immortals, en tot posen un ordre i un límit per als mortals”. La vida vista como un principio y un fin, como una sucesión de momentos, de vivencias, hacia un límite; una evolución, un cambio constante –aunque, en el día a día, parezca imperceptible-, hacía un final: el límite para los mortales; un camino en el que la marcha atrás es imposible. En otro momento del film, la protagonista cose y, mientras lo hace, se escucha, por la radio, el tango *Caminito que el tiempo ha borrado*:

Caminito que el tiempo ha borrado/
que juntos un día nos viste pasar,
he venido por última vez,
he venido a contarte mi mal.
Caminito que entonces estabas/
bordeado de trébol y juncos en flor,
una sombra ya pronto serás,
una sombra lo mismo que yo.

Y mientras se escucha la voz de Carlos Gardel, oímos, persistente, el tic-tac de un reloj. Poco antes, en plena noche, Carme, ante un espejo, pasando una de sus manos por su rostro, ha exclamado: “Si tornés a ser jove, faria moltes coses que ara no les he fetes” Y antes, también, en otro momento, Ramon, escribe en un cuaderno: “Un dia ens trobem i no ens reconeixem. El mur de la infància. La cara que hem perdut fa temps”.

Eva Vila, de las tres realizadoras aquí analizadas, es la que más interesada se muestra en hacernos sentir, a través de su film, el paso del tiempo. De ahí, los relojes omnipresentes: los de casa de Carme y el inmenso reloj del campanario del pueblo, con los planos dedicados a mostrarnos su mecanismo. Y esta voluntad de captar el tiempo, el

movimiento imperceptible de las horas, lo consigue, la directora, a través de una planificación frontal, estática, y la movilidad lenta de los protagonistas- atribuible a su edad, pero también, creo, como opción narrativa. La mayoría de las veces, durante el film, Vila resuelve los planos colocando la protagonista sentada, frontalmente a la cámara, mientras, ante sí, en el off delantero, intuimos una ventana; y en otros momentos, coloca la cámara a la espalda de Carme y, sin perder la frontalidad, la capta recortándose en silueta contra la luz que entra en la habitación, a través de la ventana; esa ventana que enmarca el exterior, allí donde transcurre la vida.

Penélope es una película de interiores: el diálogo que se establece entre aquello que está dentro –Carme siempre está dentro- y aquello que está fuera –la vida sin la protagonista-, potencia la idea de que, a pesar de sus quehaceres, Carme vive, principalmente, de sus recuerdos, vive vuelta hacia su interior; en estado de espera.

Tal vez el mejor plano que define a Carme, en estos momentos precisos de su vida, es uno de hacía el final de *Penélope*. Desde el principio, Eva Vila, plantea la película como un diálogo, en forma de yuxtaposiciones, entre las secuencias dedicadas a Ramon y las dedicadas a Carme. Hacia el final de la película, este diálogo entre dos mundos que avanzan en paralelo, de forma pausada, se acelera, y apunta al encuentro. Vila plantea el posible encuentro, de nuevo, a través de un montaje yuxtapuesto de plano-contraplano, entre los dos protagonistas y sus espacios; pero, también, finalmente, los integra en un solo espacio: la habitación donde, normalmente, Carme pasa la mayor parte de las horas. Vila nos muestra a Carme, en plano frontal, cosiendo, primero en contraluz, después perfectamente iluminada por la luz que entra a través de la ventana; y, acto seguido, vemos otro plano, en este caso de Ramon, visto a contraluz, como si estuviera ante Carme, en la misma habitación. Este breve diálogo entre estos dos planos, finaliza, con un nuevo plano de Carme, que sigue cosiendo, mientras, tras ella, en la pared, la luz que entra por la ventana proyecta las sombras de los árboles del exterior y, también, la silueta de alguien que, pensamos por mor del montaje previo, es Ramon. El sonido, la música y el persistente tic-tac del reloj, acompañan estos planos, los envuelven paulatinamente y los acaban transformando. Pasamos de algo físico -un hombre mirando a una mujer que cose- a algo incorpóreo, espectral; avanzamos de aquello real a aquello soñado, a aquello fantaseado; del exterior al interior de Carme. Es la protagonista rodeada de sus recuerdos, de sus sombras –como las del tango que cantaba Gardel. El encuentro entre los dos protagonistas se convierte en algo imposible, porque han vivido y, en su vejez, pertenecen

a dos mundos distintos, porqué el tiempo los ha separado irremisiblemente. Este deseo de reencuentro, seguramente compartido, por los dos protagonistas, con más o menos intensidad, no es más que un ensueño, en la película. Las últimas imágenes de *Penèlope*, van acompañadas de los versos de la Odisea, apuntados anteriormente, que nos recuerdan que los dioses imponen un orden y un límite a los mortales. Los versos resuenan sobre el perfil de Carme, pensativa, y, también, en otro plano, en otro espacio, sobre el de Ramon, también pensativo. Ramon, al fin, reacciona, se pasa la mano por la cara y respira hondo, como si despertara de un ensueño –el de su reencuentro con Carme, como si no hubiera pasado nada, como si no hubiera transcurrido el tiempo-, y, aparentemente, aceptando la realidad, se levanta de la silla donde estaba sentado, y desaparece de cuadro, dejando la imagen vacía.

Conclusión. “La generación que tejió nuestras prendas”.

En la introducción de este texto, apuntaba una de las claves para entender la manera como incorporaban la vejez, en sus películas, las tres realizadoras. Se trataba de una experiencia que pasaba por una identificación extra-cinematográfica entre las realizadoras y sus intérpretes, y como de esta identificación, durante el rodaje, surgía *la verdad* de sus protagonistas; una verdad que las alejaba, a ellas y a su circunstancia, de los tópicos que envuelven a la vejez.

Aunque en su planteamiento inicial, *Nedar* y *La plaga* son documentales y *Penèlope* es una ficción, las tres obras transitan por esa línea difusa entre lo documental y lo ficticio, común en cierto cine contemporáneo. Las tres “fuerza(n) las fronteras del relato tradicional” (Losilla, 2013: 7)¹³, a partir de unas estrategias narrativas que pueden ser, en parte, el resultado de la formación cinematográfica de sus autoras. Efectivamente, de una u otra manera, las tres realizadoras tuvieron contacto con realizadores como Joaquim Jordà y José Luis Guerin, entre otros¹⁴. Con ellos, como apunta Jordi Balló, pudieron profundizar en lo que son “las formas de captación de lo real”. Balló establece como clave

¹³ En el artículo, publicado en la revista *Caimán. Cuadernos de cine*, Losilla pasa revista a las nuevas producciones del cine español. Entre las películas citadas por Losilla están *Nedar* y *La plaga*, pero no, claro está, *Penèlope*, que es de 2017. En cualquier caso, *Penèlope* cumple perfectamente este requisito.

¹⁴ A través de su participación en el Máster en Documental de Creació de la Universitat Pompeu Fabra o, también, en encuentros fuera del ámbito académico (caso de Carla Subirana y Joaquim Jordà): Merino (2008), Torreiro (2010) y Martí-Olivella (2017).

de esta metodología cinematográfica “la emergencia del dispositivo de “puesta en situación” (Balló, 2010, p. 108)¹⁵.

En las tres películas analizadas, se plantea y se desarrolla, de alguna forma, este dispositivo *de puesta en situación* y de éste surgen aquellos momentos de verdad apuntados. Las tres escenas que sirven de introducción a este texto, lo son. En estas escenas, las tres *intérpretes* -Leonor, Maria y Carme- expresan su yo más íntimo: la pérdida de la memoria, pero la vigencia del sentimiento, en Leonor; la lucha por conservar su identidad y no ser reducida a formar parte de un colectivo minimizado, en Maria; la consciencia del tiempo y del límite, y el rechazo y el miedo a ese límite que es la muerte, en Carme. Son tres manifestaciones auténticas, vívidas, de lo que puede ser la vejez. Pero, como también apuntaba a lo largo del texto, la vejez no es solo eso y, haciendo evidente estas cuestiones, las directoras van más allá y plantean, a través de sus films, esa lucha “contra el desmembramiento de la vida”, que reclamaba Margaret Morganroth Gullette.

Reconociéndose herederas de ellas, cada cual a su manera, Carla Subirana, Neus Ballús y Eva Vila convierten a sus películas en un homenaje a Leonor, Maria y Carme, y a lo que puedan representar; convierten a sus películas, en películas-estela, en películas-recordatorio, también.

En *Nedar*, Subirana nos muestra la estela erguida en el lugar donde yace Leonor, y dedica la película a su madre, Anna, que ha desarrollado el alzhéimer prematuramente. *Nedar* es, también, un regalo para el hijo de la directora, Mateo. Ballús dedica *La plaga* a Maria; letras blancas, sobre fondo negro, al final de la cinta, leemos: En memòria de Maria Ros (1923-2012). Y Eva Vila, reconociendo, en Carme, a la costurera que también fue su abuela, dedica *Penèlope* a sus padres y a su hijo, Nil.

¹⁵ Sin pretender que, en los tres casos, el método haya sido estrictamente el mismo -las circunstancias vitales de cada una de las protagonistas era muy distinta y, consecuentemente, la forma de filmarlas, por parte de las realizadoras, también-, sí que en los tres se consigue, como resultado de una preparación previa, la emergencia de una *verdad* no planificada, no escrita, tal y como lo podemos entender al referirnos al guion cinematográfico clásico.

BIBLIOGRAFIA.

- Balló, Jordi (2010). Cronología de una transmisión (El Máster de Documental de la UPF). Casimiro Torreiro (ed.). *Realidad y creación en el cine de no-ficción* (pp. 105-121). Madrid: Cátedra
- Camí-Vela, María (2014). Directoras de cine en Cataluña: un recorrido histórico. *Zeitschrift für Katalanistik*, 27, pp. 27-45. Recuperado de http://www.romanistik.uni-freiburg.de/pusch/zfk/27/06_Cami-Vela.pdf
- Franch, Ignasi (2019). Neus Ballús: “En un entorno turístico las relaciones son desiguales, como las de los trabajadores con sus jefes”. *El Diario*. Recuperado de https://www.eldiario.es/cultura/entrevistas/neus-ballus-simulacro-dia-infelicidad_128_1260854.html
- Freire, Juan Manuel (2018). Eva Vila: “Nunca me creí el final de “La Odisea”. *El Periódico*. Recuperado de <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20180917/eva-vila-penelope-entrevista-odisea-homero-7036891>
- García López, Sonia (2016). Omplir els buits de la memòria. La malaltia d'Alzheimer en el documental català contemporani. Anna Rodríguez Granell (coord.). *Identitats en conflicte en el cinema català* (pp. 45-75). Barcelona: Editorial UOC.
- Karajica, Tara (2018). Interview with Eva Vila. Recuperado de <https://rm.coe.int/interview-with-eva-vila-eurimages/16808b2c59>
- Losilla, Carlos (2013). Un impulso colectivo. *Caiman, Cuadernos de Cine*, 19, pp. 6-8.
- Martí-Olivella, Jaume (2017). El nou documental transgenèric català: La plaga (2013) de Neus Ballús. *Catalan Review*, 31 (1), pp. 135-148. Recuperado de <https://doi.org/10.3828/CATR.31.8>
- Merino, Imma (2008). Desmemòria d'una època. *Vilaweb-El Punt*. Recuperado de https://www.vilaweb.cat/www/elpunt/noticia?p_idcmp=3059527
- Morganroth Gullete, Margaret (2012). Los estudios etarios como estudios culturales. Más allá del *Slice-of-Life*. *MIC Género. Muestra Internacional de Cine con Perspectiva de Género* (pp. 69-86). México: Ciudad de México. Recuperado de https://issuu.com/micgenero/docs/cat_logo_micg_nero_2012
- Neugarten, Bernice L., Datan, Nancy (1999). Los años intermedios. Bernice L. Neugarten. *Los significados de la edad* (pp. 159-193). Barcelona: Herder.

- Quintana, Àngel (2014). Un cinema en trànsit per a un temps d'incertesa. *Zeitschrift für Katalanistik*, 27, pp. 11-26. Recuperado de http://www.romanistik.uni-freiburg.de/pusch/zfk/27/05_Quintana.pdf
- Rams, Maribel (2018). *Documental autoetnogràfic de posmemoria. Una aproximación al pasado franquista desde la perspectiva de género*. Amherst: University of Massachusetts Amherst. Recuperado de https://scholarworks.umass.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2242&context=dissertations_2
- Sala, Miracle (2018). “Penèlope”, l’art de l’espera. *Núvol. El digital de cultura*. Recuperado de <https://www.nuvol.com/pantalles/penelope-art-de-espera-52979>
- Sargeant, Malcom (ed.) (2011). *Age Discrimination and Diversity. Multiple Discrimination from an Age Perspective*. New York: Cambridge University Press.
- Seidel-Hollander, Gabriela (2013). Neus Ballús: “La plaga“ és un western contemporani. *Núvol. El digital de cultura*. Recuperado de <https://www.nuvol.com/pantalles/neus-ballus-la-plaga-es-un-western-contemporani-11515>
- Torreiro, Casimiro (2010). *Nedar/Nadar*, Carla Subirana, 2008. Casimiro Torreiro (ed.). *Realidad y creación en el cine de no-ficción* (pp. 186-190). Madrid: Cátedra.