

Una sensación conocida

(Tiempo suspendido en Gordon Green)

Entre los años 2000 y 2004, el joven cineasta estadounidense David Gordon Green ha estrenado tres películas¹, *George Washington* (2000), *All the real girls* (2003) y *Undertow* (2004), genéricamente diferentes, pero atravesadas todas ellas por una sensación de suspensión en lo temporal. Esta impresión se aprehende durante el visionado de las cintas, pero el remanente de la misma es poderoso y puede incluso considerarse que se incrementa en el repaso *a posteriori* de las narraciones, sobre todo cuando la atención se centra en el discurso empleado, siendo los mecanismos que lo componen los objetos exclusivos de este breve estudio. De este modo, se tratará de evidenciar la existencia de un patrón de creación en lo tocante a esta caracterización temporal de las historias, unas historias que se elevan -aunque, paradójicamente, pesan-, que se diluyen en su ingravidez y que son, especialmente, pasado, un pasado en la memoria.

Es en 2000 cuando aparece *George Washington*, largometraje debut de su director, que presenta la peripecia de un grupo de niños al borde de la adolescencia en un decrepito pueblo o pequeña ciudad sureña durante algunos días de un verano. Nasia (Candace Evanofski) pone fin a su relación con un abatido Buddy (Curtis Cotton III) porque no es lo suficientemente maduro, y se fija en George (Donald Holden). George mantiene la distancia con el resto de niños, condicionado por la debilidad congénita de su cráneo, motivo por el que suele llevar un casco de fútbol americano. Vernon (Damian Jewan Lee) recrimina a Nasia su actitud, pero ella no cede. Cierta día, bromeando en unos baños abandonados, Buddy empuja a George, que se golpea la cabeza y se asusta. George empuja a Buddy y los demás chicos le siguen el juego. De forma desafortunada, tras un nuevo empujón de George, Buddy se resbala y se golpea la cabeza mortalmente contra un lavabo. Los chicos, temerosos, esconden el cadáver. Más tarde, George tiene ocasión de rescatar a un chico que estaba a punto de ahogarse en una piscina, arriesgando su propia vida (su cabeza no se puede mojar). Ahora George es un héroe, y se viste como tal. Vernon y Sonya (Rachael Handy) roban un coche y, en el intento de huída, sufren un accidente que casi les cuesta la vida. Por lo demás, las vidas de todos ellos siguen adelante (característica presente -y sobre la que se volverá más adelante- en las tres películas en forma de epílogos que vuelven sobre la historia contada, aportando claves, en ocasiones tal vez demasiado explicativas, pero que, por su propia naturaleza, fomentan esa sensación de suspensión del conjunto, extraordinariamente manifiesta en ellos mismos).

El tono en el que *George Washington* está enunciada aporta a la trama una singularidad propia, podría decirse, del aún poco desarrollado cine de Gordon Green. Se trata de una sensación de recuerdo, de historia de un pasado con dueño, con las connotaciones que ello conlleva: acercamiento a un universo mágico, maravilloso engrandecido por esa lucha memoria-olvido, amor-ausencia². Esa idea de narración de

¹ Se avecina el estreno comercial de una cuarta, *Snow Angels* (2007).

² Alguien como Roger Ebert habla de esta sensación: “*Like Malick’s Days of Heaven, it is not about plot, but about memory and regret. It remembers a summer that was not a happy summer, but there will never again be a summer so intensely felt, so alive, so valuable.*” (Véase en:

un recuerdo, que penetra con facilidad en el espectador gracias a la complicidad que se establece con quien lo cuenta en la medida en que se siente “como si fuera mío”, con párpados entrecerrados, aporta a la historia una dimensión trascendente que suspende – pero sin nunca congelarlo- el tiempo de la misma (aunque la naturaleza del relato cinematográfico se encarga de actualizarlo, hacerlo presente, «presente histórico», como decía Pasolini) y lo coloca en un indefinido por el que los acontecimientos fluyen de forma vaga y reposada, imprecisa, con suavidad.

Conviene abundar en esa «marca de recuerdo» que se separa de los usos convencionales de la narración en pasado. Si bien las imágenes en movimiento dan cuenta de hechos que sucedieron, que fueron y ya no son, poseen un inmenso poder de actualización que fomenta el surgimiento de una sensación de contemporaneidad entre los tiempos del espectador y lo espectado. A pesar de esto, la narración cinematográfica es capaz de hacer uso de diferentes tiempos en sus relatos, presente y pasado (aunados en esa citada naturaleza paradójica de la imagen en movimiento), y dentro de ese pasado, las acciones pueden adquirir un tono de acción en marcha o acción terminada, muchas veces ayudadas por un comentario superpuesto. Un caso ejemplar es el de las historias detectivescas con narrador *over* que dan a conocer los pasos seguidos en una investigación, pero este uso es extensible a una gran variedad de relatos. Es a esto a lo que el recuerdo se opone: las imágenes son en él investidas del calor correspondiente a su propietario. No son neutras; están marcadas. No se trata de un pasado más. Es *mi, su... pasado*.

Estas abstracciones, que tienen su reflejo en el ánimo reconocido por el propio G. Green de realizar una película “*intemporal*”³, son derivación de una serie de estrategias retóricas y narrativas que, como se ha dicho, pueden hallarse en el flujo de imágenes y sonidos. Los dos mecanismos que posiblemente las señalen de forma más inconfundible son la voz *over* de Nasia (tanto por el peso absorbente y dominante sobre el relato que de forma natural atesora este dispositivo como por su contenido concreto) y la ralentización de las imágenes. El comentario superpuesto de Nasia aparece por primera vez poco antes de cumplirse los dos minutos de película y acompaña a una serie de imágenes ralentizadas (alargamiento material del tiempo), en un tono lento y casi susurrado, podría decirse que igualmente ralentizado. El texto es el siguiente:

*“Solían ir por ahí, dando vueltas, mirando cosas. Intentaban encontrar soluciones a todos los misterios y errores que Dios había cometido. Mi amigo George decía que iba a vivir hasta tener cien años. Decía... Decía que iba a ser presidente de los Estados Unidos. Yo quería verle liderar un desfile y ondear una bandera el 4 de Julio. Él deseaba grandeza. Los mayores de mi ciudad nunca fueron niños como mis amigos y yo. Trabajaron en guerras y construyeron máquinas. Les resultó difícil encontrar la paz. ¿No sabes qué se siente? Me gusta ir a sitios bonitos... con cascadas y campos vacías. Tan sólo sitios agradables, tranquilos y silenciosos.”*⁴

<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20010126/REVIEWS/101260301/1023>). El propio Ebert, como otros, señala una cierta cercanía del joven cineasta al cine de Terrence Malick, y recoge rumores de que G. Green visionó compulsivamente *La delgada línea roja* (*The thin red line*, 1998) antes de hacer su primera película.

³ Véase: <http://film.guardian.co.uk/interview/interviewpages/0,6737,557874,00.html>.

⁴ Traducción realizada para este artículo a partir de la versión original, que sigue: “*They used to get around, walkin' around, lookin' at stuff. They used to try to find clues to all the mysteries and mistakes God had made. My friend George said that he was gonna live to be 100 years old. He said... He said that he was gonna be the president of the United States. I wanted to see him lead a parade and wave a flag on the Fourth of July. He just wanted greatness. The grown-ups in my town, they were never kids like me and my friends. They had worked in wars and built machines. It was hard for them to find their peace. Don't*

Éstas, las imágenes con las que es emitido: Un oscuro plano en contraluz deja ver tan sólo la rendija de una puerta, la cual se abre para conducirnos (encadena por fundido a blanco) a un plano largo de un atardecer en que Buddy, George, Vernon y Sonya atraviesan al trote una calle (comienza de la mano de este plano el discurso de Nasia⁵: “Solían...” [Ralentí]. Un plano más corto nos muestra cómo superan un bordillo (sin *off*⁶) [Ralentí]. Buddy se protege del sol (sin *off*); encadena con un techo de madera derruido (“Intentaban...”). Vernon, sentado en una silla coge un cuaderno del suelo (sin *off*). “31 de Agosto. Somos amigos. Todos tenemos éxito. Si seguimos...”, dice (sin *off*). Sonya baja un muñeco de una cruz puesta en una pared y se aleja hacia un montón de chatarra (sin *off*). George, sentado, mira al cielo y al suelo (“Mi amigo...”). Encadena con el contraluz de una chimenea industrial (“Yo quería...”). Una señal alerta de un paso a nivel (“Él deseaba...”). Encadena a: panorámica del tío de George, Damascus (Eddie Rouse), que mira hacia un lado (“Los mayores...”) [Ralentí]. Un perro cruza las vías (“Trabajaron...”). Desde un punto de vista lejano, un tren se acerca (“¿No...?”). Encadena con las ruedas de un tren que se mueve en la misma dirección (sin *off*). Una de las puertas de los vagones está entreabierta (sin *off*). Un trabajador descarga herramientas (sin *off*) [Ralentí]. Damascus golpea el enganche entre dos vagones (sin *off*) [Ralentí]. Después, en panorámica, cruza las vías portando una vara metálica (sin *off*) [Ralentí]. (Ligeramente cabalgado sobre los últimos *frames* del plano anterior: “Me gusta...”:) Hierbas y matorrales a lo largo de una ladera. Inestablemente, se avanza por medio de una vía. Nuevamente los matorrales (sin *off*) y la vía (sin *off*).



* Algunos planos de la secuencia descrita de George Washington.

La serie de planos se extiende todavía durante más de minuto y medio (que se une a los planos precedentes a través de un nuevo encadenado), mostrando una escena

you know how that feels? I like to go to beautiful places... where there's waterfalls and empty fields. Just places that are nice and calm and quiet."

⁵ Los textos *off* que se indican comienzan *grosso modo* al mismo tiempo que el plano que se describe y al que ahora se da prioridad (en referencia al orden de redacción del párrafo).

⁶ En lo que respecta a esta descripción, se entiende que todas las anotaciones “sin *off*” se refieren exclusivamente a la voz *over* de Nasia.

en la que los chicos juegan en un descampado mientras Nasia y George conversan escuetamente. Puede, no obstante, considerarse que la sucesión de planos hasta ahora descrita recoge todas las características del fragmento completo, que concluye con un plano ralentizado de George vaciando el agua que contiene una maleta, tras la aparición del título de la película. Un igualmente suspensivo hilo musical garantiza la unidad del conjunto, del que esta última situación en el descampado se separa ligeramente al producirse el paso de una nula a una existente unidad espacial y por el hecho de que Nasia entra a formar parte físicamente de los acontecimientos, lo cual no excluye nuevas aportaciones desde su comentario externo.

Esta larga secuencia de presentación (sin ser la secuencia inicial) y basada en el montaje específica por qué clase de caminos discurrirá la película. Las ralentizaciones en ella de la voz y de muchos de los planos señalados se hermanan, produciendo un discurso sosegado y sugerente donde las palabras se aceptan con agrado y las imágenes se contemplan con fascinación. Esta fascinación (que aquí se asocia sin margen de error a la que caracteriza a la evocación de momentos pasados) es propia y definitoria de la imagen ralentizada, siendo su uso normal el de subrayar un momento que *debe* considerarse fascinante. En este caso, extendida al conjunto del relato, pierde su poder enfático expandiendo el encantamiento a todas las imágenes, tanto a las ralentizadas como a las que no. Se produce un intenso efecto de «contagio», que, ya dejando aparte la emoción producida, impide determinar claramente tras el visionado qué planos estaban ralentizados y cuáles no, dónde había voz *over* y dónde no, llegando incluso a crear confusiones mayores, como en el caso de *All the real girls*, donde cuesta asegurar, después de vista, si había o no voz *over* (no la hay)⁷.

Es crucial, de otra parte, el hecho de que Nasia hable en tiempo verbal pasado⁸. Es una historia de antes, una reminiscencia, un verano en la memoria, y nos lo está contando. Es su relato de ese verano, el cual comparte con voz queda y mirada perdida,

⁷ Es obvio que las imágenes se influyen entre sí en cualquier película, además de necesario (que se influyan). Sin embargo, la desorientación que se da en estos filmes merece ser destacada. Podría decirse que, en ellos, las imágenes no están “cosidas” unas a otras, sino que más bien se derriten al contacto.

⁸ Estrictamente hablando hay ciertos momentos en que no es así. Se dan algunos casos como los siguientes (que se reproducen directamente en inglés):

1) 6'00''-6'11'': “*When I look at my friends, I know there's goodness. I can look at their feet, or when I hold their hands, I pretend I can see the bones inside.*”

2) 25'46''-26'10'': “*George had to be very careful never to get his head wet. See, his fontanel was very, very, very, very soft. Like a baby's head. And when he soaks it or itches it, it irritates his brain. He don't like it, 'cause if somebody hit him in his head, he'd probably die.*”

3) 1h1'57''-1h2'35'': “*George always knew he'd be a hero. It's like something he can sense. He can tell when somebody's in trouble, so he's, like, always there, trying to help out however he can... walkin' old ladies across the street, teaching kids stuff so they can walk across the street. One time, George saw a dead man sittin' in a ditch... and he brought him back to life. Just little things, but they can kind of be bigger to other people.*”

Mientras que los casos 2 y 3 pueden entenderse como intrascendentes desplazamientos del tiempo verbal una vez introducidos los espectadores y la propia Nasia en ese tiempo pasado recuperado o bien incluso como una prolongación de ese pasado a un presente en el que los personajes podrían seguir viviendo, el caso 1 sí podría sugerir una mayor reflexión, pues la actualización se realiza directamente (aunque viene asimismo precedida de una narración en pasado, aunque algo más lejana): podría ahora argumentarse que, en la línea señalada de recuperación de un recuerdo, Nasia podría sentirse fascinada por el mismo y estar tomándolo como un «aquí y ahora» imaginario ante sus ojos. [Puede también señalarse el “*Don't you know how that feels?*” del *off* del comienzo de la película, que no parece más que una simple estrategia sin calado profundo.]

De cualquier forma, son éstas puntuales excepciones a un discurso efectuado en pasado casi en su totalidad.

paciente como ésa con la que nosotros miramos atrás, con la que se cuenta algo íntimo. Y más pasado aún: véase el montaje cuasi final de planos de fotografías en blanco y negro entre las que acaba apareciendo un retrato de George Washington (nuestro protagonista se llama George Richardson), ese gran líder, referencia histórica con que se asocia, esa persona “como la que querría ser”. Paradójicamente, estas imágenes aparecen cuando Nasia revela que “*George también conocía el futuro*”⁹; los sueños de futuro de George son reflejo de grandezas pretéritas, traídas en forma de testimonios veraces y eternos, sustentados en esa naturaleza dual de la fotografía, ideas de muerte pero también pervivencia “más allá del tiempo”: el pasado se actualiza. Después y para concluir el relato, en sentido inverso, el presente de George en la toma de una fotografía (filmada en blanco y negro) mira al pasado.

Se ha hablado de la influencia del cine de Terrence Malick (que es precisamente uno de los productores de *Undertow*, así como Edward R Pressman, que fue productor ejecutivo en *Malas tierras* (Badlands, 1973), de Malick) sobre Gordon Green, especialmente sobre su uso de la voz *over*, pero las influencias podrían hallarse también en otros aspectos de los ámbitos formal y temático. Esta valoración podría ser motivo de un comentario tan (o tan poco) extenso como este (pero sobre todo *otro*), por lo que ahora tan sólo se darán algunas indicaciones de la posible relación entre ambos. En *Días del cielo* (Days of heaven, 1978) nos encontramos con una niña que realiza un comentario voz en *off*. Como en el caso de Nasia, esta voz desaparece durante periodos relativamente largos para luego volver a superponerse a las imágenes, de forma algo irregular. También hay equivocaciones, dudas e incluso grandes similitudes en el uso del vocabulario (disperso en ocasiones, tal vez por infantil) y la expresividad. Así, puede compararse el fragmento que sigue con el tramo final del discurso de Nasia más arriba destacado:

“*Mi hermano y yo. Solíamos ser mi hermano y yo. Solíamos hacer cosas juntos. Solíamos pasarlo bien. Solíamos vagar por las calles. Había gente que padecía dolor y hambre. A algunos les colgaba la lengua fuera de la boca. (...) Él solía hacer malabarismos con manzanas. Nos hacía reír. Nos entretenía. (...) De hecho, los tres íbamos a sitios, buscando cosas, persiguiendo cosas, viviendo aventuras. Les dijeron a todos que eran hermanos. Mi hermano no quería que nadie lo supiese. Ya sabes como es la gente: les dices algo y empiezan a hablar.*”¹⁰

Como en *George Washington*, la muchacha nos cuenta un hecho pasado en torno al que, igualmente, no puede tener todo el saber. La citada inconcreción léxica se asemeja a una determinada sensación de dispersión, localizable en el contenido de los discursos: frases traídas de lugares a veces alejados, historias mínimas, pensamientos

⁹ “*He also knew the future.*”

¹⁰ Fragmento extraído de la versión original, que sigue: 3’25’’-5’51’’: “*Me and my brother. It just used to be me and my brother. We used to do things together. We used to have fun. We used to roam the streets. There was people suffering of pain and hunger. Some people, their tongues were hanging out of their mouth. (...) He used to juggle apples. He used to amuse us. He used to entertain us. In fact, all three of us been going places, looking for things, searching for things, going on adventures. They told everybody they were brother and sister. My brother didn’t want nobody to know. You know how people are: you tell them something, they start talking. I met this guy named Ding Dong. He told me the whole earth is going up in flames. Flames will come out of here and there, and they’ll just rise up. The mountains are gonna go up in big flames. The water is gonna rise in flames. Creatures will run every which way, some of them burnt, half their wings burning. People are gonna be screaming and hollering for help. The people that have been good will go to heaven and escape the fire.*”

pasajeros. La voz o voces *over* aparecen también en el resto de películas de Malick, marcadas por el mismo intimismo enfático.

Por otro lado, la cercanía entre Gordon Green y el aclamado guionista se apreciaría también en los temas comunes de sus películas, como pueden serlo la eterna naturaleza (que requiere habitualmente planos para sí, y que alcanza más peso en Malick en sus dos últimos filmes (*La delgada línea roja* y *El nuevo mundo* (*The new world*, 2005), por claras razones de localización), los espacios rurales (en *Días del cielo* y *Malas tierras*) o la oscuridad de los futuros (en su temprano discurso inicial, Nasia señala ya otros temas recurrentes en G. Green, como lo son la inactividad de los personajes, la fantasía infantil y la infancia como época de la fantasía, la incomunicación entre jóvenes y adultos, los sueños (como deseos) o la calma (la “paz”))¹¹. Pero tal vez más en un cierto eco poético¹² que atraviesa su cine, derivado de esta pausa que lo caracteriza, si bien deberían contrastarse más exhaustivamente los mecanismos que permiten esta impresión en ambos casos.

Uno de los momentos más líricos del cine de G. Green aparece en *George Washington* cuando, tras el rescate del niño en la piscina, George comienza a vestirse como un superhéroe, con su casco, unas mallas y una capa. El uso del ralentí en este caso es acusado, demostrándose un claro regocijo hacia el excepcional comportamiento de George, que ha aceptado su nuevo rol. El héroe se mueve ahora adornado por unas imágenes preciosistas que le sitúan en un mundo maravilloso que engarza *per se* con la más antigua tradición mítica, pero también por el hecho de que no hay sitio en la sociedad moderna para un héroe al uso (así, se le busca un sentido, un referente). Por la forma en que viste, además, se acerca al héroe de cómic de la segunda mitad del siglo XX, menos grandioso pero igualmente esplendoroso, admirable.



* *George Washington*.

All the real girls (2003) fue el segundo largometraje de Gordon Green. Genéricamente distinta de su predecesora, se sitúa en un ambiente rural y narra la relación amorosa entre el veinteañero y promiscuo Paul (Paul Schneider) y la hermana de su mejor amigo Tip (Shea Whigham), Noel (Zooey Deschanel), recién llegada al pueblo tras salir de un internado. El entendimiento entre Paul y Noel es perfecto, pero

¹¹ Esa calma señalada, idea clave que reviste las historias, se figurativiza en todas ellas en forma de agua, con gran presencia (en ella, “*peaceful place*”, se encuentra el cadáver de Buddy). Súmese al resto de temas una traición amorosa muy directa, entre personas muy cercanas, ya sean Buddy y George, Paul y Tip, Paul y Noel o John y Deel (John se casó con la novia de Deel, quien se convertiría en la madre de Chris y Tim).

¹² En su ensayo para la edición en DVD por parte de Criterion de *George Washington*, Armond White se refiere a la “*integración rompedora de mitos y realismo poético de Green*”, además de a su “*profesionalismo y grandilocuencia*”. Remite también a Malick como referencia, del que destaca su “*poético esplendor visual*.” (Véase: <http://www.criterionco.com/asp/release.asp?id=152&eid=206§ion=essay>).

Tip no acepta la relación, conocedor del pasado de Paul, exactamente el mismo que el suyo propio. Contradiendo la costumbre, Paul toma todas las cautelas posibles para no echar a perder su idilio con Noel, pero es ella la que, en una excursión de fin de semana, le engaña. Tras confesar y mostrar su arrepentimiento, ahora es él quien debe decidir entre perdonarla o no.

Como en el caso de *George Washington*, en el comienzo de este filme nos encontramos con una secuencia especialmente significativa: su primer plano. Dicho plano inicial se sitúa inmediatamente después de unos títulos de crédito compuestos por grafías amarillas sobre fondo negro y acompañados por una suave música de voz y guitarra. Tras la final acreditación del director, el cuadro se mantiene en negro y la música muere lentamente para dar entrada por lento fundido desde negro a un nocturno plano medio casi fijo que muestra a Paul y Noel, colocados de perfil, frente a frente. Al fondo, ligeramente desenfocadas, paredes de ladrillo, una puerta iluminada, escombros, en un plano que alcanza prácticamente los 3'45''.

Así, la película inicia su camino una vez más dando idea de su futuro devenir: una historia de amor contada de forma relajada en la que los planos van a durar, las miradas reposarán sin prisa sobre los personajes, y más aún sobre sus gestos, sobre lo que sucede después de lo que se ha dicho, cuando ya no queda nada por decir. Es de este modo como *All the real girls* (pero también *George Washington* y *Undertow*) adquiere un alto grado de revelación de la intimidad de los personajes, más allá de los momentos que pueden cambiar el desarrollo narrativo. En *All the real girls* los planos se sostienen una vez que la acción propiamente dicha ha concluido, dando paso al repertorio gestual que sale a relucir inadvertidamente en los momentos en los que el mando se relaja. Hay, además, esperas, silencios, tiempos muertos. La respuesta se reflexiona una vez más y cuando se convierte en palabras lo hace despacio, con dificultad, reticente. Los personajes se equivocan al hablar, vuelven a empezar, ofrecen naturalidad¹³. Esto es lo que sucede en este primer plano, en el que Noel no sabe cómo preguntar a Paul por qué no le besa y en el que él quiere dar la explicación adecuada para que Noel entienda que no es como las otras chicas y que, además, no le gustaría que Tip se enterase de lo suyo. Con todo, se besan, y el plano sigue, después. Ahora son caricias, nuevos besos más delicados, abrazos, cabezas reposadas sobre hombros.



* Plano inicial de *All the real girls*.

¹³ Esta persecución de la “normalidad” alcanza su punto más alto en *George Washington*, en la que Gordon Green trabajó con actores no profesionales.

All the real girls no cuenta con una voz *over*, pero sus protagonistas hablan de la misma manera que una voz tal lo haría. La sensación que da una voz *over* es de, nuevamente, intimidad, exposición, secretismo, confianza y confidencia, todo lo cual está presente en estos personajes que se hablan sin protección ninguna. Expresan sus sentimientos en una monótona letanía (espectacularmente monótona en el caso de Noel), despacio, con cuidado, tratando de hacer las cosas correctamente. De la misma forma lo haría una voz *over*, la cual, si se desvela el artificio, está concebida para causar estas sensaciones, para dar con ese acierto, como trata de hacerlo Nasia, cuando narra esos hechos que pasaron, ese recuerdo. Y es que en el caso de este romance, la sensación de extracto de la memoria es igual a la de *George Washington*: vuelve a apreciarse esa elevación en esa transmisión de un momento privado. La complicidad que se establece con el observador, pues, se sustenta en las mismas bases, reforzándose si cabe en este caso por el hecho de que lo que se cuenta es una historia de amor¹⁴.

Esta decisiva sensación de intimidad se da, asimismo, en *Undertow*, más que posible transposición de *La noche del cazador* (The night of the hunter, Charles Laughton, 1955) a pesar de estar basada en una historia original y que da cuenta de la aventura vivida por el adolescente Chris (Jaime Bell) y su hermano pequeño Tim (Devon Alan), hijos de John (Dermot Mulroney), un granjero viudo que vive aislado con éstos. Sorprendentemente, el ex-convicto (o probablemente fugado) tío de los chicos Deel (Josh Lucas) irrumpe en su monótono día a día para instalarse en la granja, con el objetivo oculto de hacerse con unas valiosas monedas que John había recibido del padre de ambos. Deel complica sobremanera la vida de los chicos con mentiras y amenazas hasta que termina por dar con las monedas. John le sorprende en dicho momento y se produce una pelea en la que Deel acaba con la vida de su hermano. Chris y Tim se ven obligados a huir, creyendo lo mejor no denunciar el caso pues las pruebas apuntarían hacia Chris como culpable. La huída se prolonga hasta un encuentro final en el que Deel resulta también muerto.

Obsérvese el viaje en coche que realizan John, Tim y Chris hasta casa tras recoger a este último de la comisaría en la que había sido retenido, y que se produce superados los 8' de película. Una vez en marcha, un plano medio corto de John conduciendo, desde la parte de atrás, con la noticia de que un preso se ha fugado de la cárcel del condado. Las noticias derivan hacia el de baloncesto y es Chris quien aparece de perfil, distraído, vistiendo su gorra de camionero. También desde atrás, Tim abre un libro y selecciona una página que se dispone a leer mientras la emisión cambia a una cierta música country. El mismo plano de Chris. El coche avanza por una carretera en la que hay algunas basuras. Contraplano del coche, y llegan a casa. Si se deja de lado la noticia del preso fugado (¿Deel?), en esta secuencia, literalmente, no pasa nada. Pero son estos momentos, sin embargo, los que aportan vida al relato, los que estiran su tiempo hasta un tiempo nulo, un tiempo de la nada, del vacío, pero a la vez un tiempo de la verdad, de lo que son los personajes en sus momentos personales, cuando ya no esperan que nadie les mire, cuando no tienen por qué comportarse de cara a nadie. Es así como el relato gana en humanidad y sinceridad, la sinceridad e intimidad del recuerdo. De esta manera, la dimensión temporal se presenta de forma imprecisa, pero esto es así tanto dentro del propio relato como en relación a un tiempo histórico en el que el relato se situaría. Todo esto se une a una cierta indeterminación del espacio, que

14 En su crítica en The Guardian, Peter Bradshaw se refirió también a esta “elegíaca sensación de algo recordado del pasado, que no sucede aquí y ahora”. Habla, además de una “cualidad ensoñadora, similar al trance”, además de destacar una importante ambientación en atardeceres tardíos. (Véase: http://film.guardian.co.uk/News_Story/Critic_Review/Guardian_review/0,,559318,00.html).

puede ser acotado según ciertas pistas (ámbitos rurales estadounidenses, posiblemente la Carolina del Norte en que estudió el director -¿más claro ejercicio de memoria?) pero nunca fijado con precisión¹⁵.



* *Undertow*.

El efecto que se logra con esta construcción es el mismo que en el plano inicial sostenido de *All the real girls*. Puede también tomarse la cena solitaria de John (10') a la luz del televisor escuchando una retransmisión musical: cena, se relame, mastica, mira la televisión, con un progresivo alargamiento (duración) de su plano (intercalado con el de unas cantantes televisivas) o, si no, aunque bajo otro modelo retórico, el montaje paralelo convergente (14') en el que un solitario Chris construye un avión de madera para su hermano y en el que John simplemente aparece sentado, fumando, en una butaca de la sala. Las acciones se unen en ocasiones por lentos encadenados y están acompañadas por una música ligera. Puede ser que la explicación más elocuente para todo esto sea la que John ofrece a Chris cuando se encuentran en la sala y hablan del accidente sufrido por este último: “A veces son los momentos extraños los que permanecen contigo.”¹⁶

Pero ya desde el comienzo del relato, en la segunda secuencia, nos encontramos con esta experiencia de privacidad compartida. La novia de Chris, Lila (Kristen Stewart), no sabe dónde reposar la mirada. Chris, fijamente, la contempla y se sonríe con seguridad. Él le propone abandonarlo todo y ella evade una respuesta. Se besan. Son esos dos primeros momentos gestuales los que vuelven a determinar la manera en que la historia va a ser contada, apartándose de unas formas y acercándose a otras. Tal vez sea en el contexto amoroso donde mejor se pueda situar esa opción por la enunciación pausada que generalmente implica, porque la situación lo requiere, porque es ahí donde mejor se puede mirar sin decir nada, donde los vacíos son tan importantes como los momentos en que se recobra la iniciativa, donde miradas, suspiros, etc. se convierten en protagonistas, y donde, sin falta, todo el mundo entiende que debe ser así. Tal vez sea por todo esto por lo que Gordon Green lo utiliza sistemáticamente como plataforma de lanzamiento para sus películas. Lo encontramos, así, también al comienzo de *George Washington*, con la ruptura entre Buddy y Nasia, y en *All the real girls*, con el primer beso entre Paul y Noel.

¹⁵ Puede hacerse algo parecido con el tiempo según algunas pistas: véase la secuencia final de *George Washington*, en la que un retrato de George Bush Sr. cuelga de la pared, a la espalda del fotógrafo.

Por su parte, Peter Bradshaw, en su artículo en The Guardian sobre *All the real girls* habla directamente de una película ambientada en Carolina del Norte:
http://film.guardian.co.uk/News_Story/Critic_Review/Guardian_Film_of_the_week/0,4267,1009691,00.html.

¹⁶ “Sometimes it’s these strange moments that stick with you.”



* *Undertow*.

Un poco más atrás, en la misma *Undertow*, podemos apreciar la naturaleza intradiegetica de su relato principal: ya de comienzo se comunica, por medio de un onírico montaje en blanco y negro (y azul) también ralentizado (mientras el ralentí es un efecto indiscutiblemente narrativo en *Undertow*, no parece que pueda hablarse del uso de ciertas imágenes congeladas y/o un esporádico y artificioso tratamiento del color como de algo más que una hueca operación estética), que lo que se va a ver es la recomposición que el abuelo ha realizado de lo que sucedió a los chicos según lo que ellos le contaron, es decir, el abuelo nos cuenta la historia. Por tanto, el grueso de *Undertow* es un relato en segundo grado, que toma la iniciativa, por la presteza en que pasa a primer término, cual si no lo fuera. Todo esto contribuye a profundizar en la idea de confesión, de recuperación de unos momentos, de cuento en definitiva, con las implicaciones de suspensión de la desconfianza, sensación de momento mágico, inocencia del periodo infantil, etc. que ello genera. No queda lugar para la duda esta vez: nos es presentado un recuerdo (más memorable si cabe al tratarse de la etapa singular que constituye un viaje), y ni siquiera directamente por quien lo recuerda¹⁷.

Además, se producen efectos notables gracias a un solapamiento del sonido, que en un principio fue diegético, sobre otras imágenes posteriores una vez convertido en *off*. Véase el momento (40') en que John cuenta un pequeño cuento a Tim (pequeño nuevo relato) sobre las monedas que heredó del abuelo, historia para niños que se monta en paralelo sobre las imágenes que muestran a Deel rebuscando para dar con esas mismas monedas; o la escena (1h03') en la que Chris descubre que la pareja negra que les ha dado de comer se ha puesto en contacto con Deel para que venga a recogerles: la conversación discurre sobre la descripción visual de la huida de los chicos (poco después, nuevas imágenes ralentizadas dibujan su apresurada carrera por un bosque); o el discurso de Tim (1h07') en el que comienza confesando que añora su vida anterior para continuar hablando de los insectos que, según él, se han alojado en la espalda de su hermano. Los planos que le recogen hablando dejan paso a un plano largo en el que él y Chris están de pie junto a un río, pero su discurso continúa con normalidad, convertido en sonido *off*, y ganando así un poderoso peso sobre las imágenes, que se ven desplazadas a un plano posterior. Estas palabras se perpetúan todavía durante un literalmente flotante plano de navegación sobre un río y mientras caminan por las calles de alguna localidad. Sucede algo similar poco más tarde (1h09'), cuando Tim conversa con un trabajador en un muelle sobre un libro: solapamiento y elevación, pero, además, Tim está contando la historia de un libro que leyó (nuevo relato) que mantiene una relación parabólica con lo que a ellos mismos les está sucediendo. Y destaca también la presencia de una aislada voz *over* de Chris (1h26') en la que se cuestiona su relación

¹⁷ La posible aceptación de *George Washington* y *All the real girls* como recuerdos redunda en esta idea de distancia-cercanía, pero no es algo localizable en el texto de la misma manera; no hay una constatación en la obra de que sean historias en segundo grado.

con su padre y otra de Tim, para poner fin al filme (eco de aquélla con la que lo inició el abuelo).

Un ejemplo similar puede encontrarse en *All the real girls*, cuando una de las chicas hace saber a Tip que Paul y Noel están saliendo (28'). La escena del chivatazo se monta en paralelo con su correspondiente consecuencia en forma de riña entre los dos amigos, superponiéndose la voz de la chica sobre algunos momentos del enfrentamiento, acompañado todo ello por una música tensa.

Sin tratarse ya de nuevos subrelatos, merecen atención espacial los bloques narrativos que constituyen el tramo final de *George Washington* y *All the real girls*, que demuestran cierta independencia con respecto al resto de sus respectivos metrajes. Quede al margen aquélla en la que la evidencia es mayor, *Undertow*, con ese cierre circular casi a la manera de un punto final literario, que retoma las oníricas imágenes iniciales: el discurso del abuelo queda así clausurado. Por su parte, las otras dos resultan mucho más aleccionadoras y no esconden una clara intencionalidad emotiva. En la primera de éstas, Nasia retoma su monólogo *off* para describir una vez más a George, dejar que nos despedamos de los personajes (algunos de los cuales toman decisiones de última hora) e incluso establecer un punto de enigma sobre su propia identidad, poco antes de dejarnos con los fuegos artificiales del 4 de Julio (sin sonido diegético), una fecha señalada para un “héroe nacional” como George. Este fragmento retoma, con la carga de todo el relato sobre sí, el modelo de la secuencia resaltada al comienzo: un desfile flotante de planos en diferentes espacios y tiempos, sin imágenes ralentizadas esta vez, pero con parsimoniosos movimientos de cámara, y la voz *over* de uno de los personajes. Parece de esta forma estar subrayándose la obligación de recapacitar sobre lo visto y así extraer las enseñanzas pertinentes, si las hay. Esta construcción, con un destacado uso de la música (de Philip Glass junto con los habituales de G. Green Michael Linnen y David Wingo), se asemeja notablemente a lo realizado en ciertos momentos de *La delgada línea roja*.

En el caso de *All the real girls*, la moraleja viene dada de forma aún más explícita a través de situaciones que nos permiten, *a la y otra vez*, despedirnos de los personajes, que comentan, aleccionan, reevalúan lo anteriormente sucedido, directa o indirectamente. La estructura, nuevamente, es la utilizada en *George Washington*. Sin embargo, en este caso no hay voces *off*, y son ellos mismos los que ejecutan los discursos. Hay tiempo para ello; no hay prisa ahora tampoco. Las tres tramas se clausuran suave, emotivamente, como comenzaron.



* Momentos finales de *All the real girls*.

Se aporta, así, una cierta relajación sobre los futuros de los personajes de las películas, siempre amenazantes: la pérdida de la inocencia en *George Washington*, la pérdida del amor y el desamor en *All the real girls*, el mal encarnado en el tío Deel en *Undertow*. A ello se une la presencia imborrable de unos pasados devastados, ruinosos, a través de lugares derruidos, escombros, chatarras, de espacios más allá de la ciudad vestidos de descuido y desolación, de maquinaria e industria, magníficamente fotografiados por Tim Orr y que Gordon Green comenta así: “*Lo que yo quería hacer era coger lo que la gente tiene por feo y mostrarlo hermoso. Para mí, estos ambientes*

*decrépitos son bonitos*¹⁸. Esos pasados no quieren desaparecer y anclan su identidad en un presente acorralado por ambos frentes, incapaz de huir de ellos, y que lo colocan en una posición angustiosa, alargada por el hecho de que el pasado sigue estando y la amenaza no desaparece, sino que muta en una nueva.

Lo hasta aquí expuesto, en fin, son una serie de estrategias discursivas que aparecen en ocasiones por sí solas, en otras acompañadas las unas de las otras, en otras ninguna de ellas. Son herramientas que suman para crear una sensación de conjunto que, como en cualquier otro relato, se obtiene por la asimilación de elementos que no siempre están presentes, que aparecen en momentos concretos de la trama (a veces, como aquí, repetidamente), pero cuyo valor se reconoce y conserva para tal fin. Han sido, así, mostrados algunos mecanismos -pueden ser más- que destacan por la manera especialmente significativa en la que contribuyen a crear este tono general del que se ha venido hablando, ejerciendo ese contagio sobre lo demás, impregnándose unas formas de las otras.

Será interesante observar cómo y si todo esto se refleja en la nueva película que viene o si la manera de hacer de David Gordon Green toma un cambio de rumbo.

¹⁸ “*What I wanted to do was to take what people see as ugly and present it as beautiful. To me, these decrepit environments are pretty.*” (También en: <http://film.guardian.co.uk/interview/interviewpages/0,6737,557874,00.html>).