

La inscripción del cuerpo en un espacio-tiempo en transformación en *Petit indi*

Marina Parés Pulido - Universidad París Ouest La Défense -

m.pares@hotmail.es

Resumen: El presente artículo tiene por objetivo estudiar la relación que guarda el cuerpo con el paisaje en el que se encuentra inscrito en el último largometraje de Marc Recha, *Petit indi* (2009). Continuando en la línea que ya venía elaborando el director catalán de la disolución de los grandes géneros, este film se aproxima al documental aún tratándose de una ficción. Este carácter de documental, dado por el registro de tipo reflexivo de los espacios que envuelven a los personajes guionizados, hace que estos (tanto naturales como urbanos) se cuenten entre los protagonistas del film, cobrando en sí mismo una función fundamental en la trama.

Sobre este escenario sitúa Recha la historia de Arnau, un chico de diecisiete años que vive en casa de su hermana y cuya madre se haya recluida en una cárcel. En tono que hasta cierto punto puede ser considerado como de fábula, *Petit indi* muestra la pérdida de la inocencia de Arnau y su paso a la vida adulta.

Así, no sólo se establece una dualidad en *Petit indi* entre la naturaleza y la ciudad (ambos extremos en constante mutación) y la inocencia y vida adulta; sino entre el entorno en sí mismo y los personajes, también en continuo cambio, que lo pueblan. Es por esto por lo que, a través de un análisis estético del film, se tratará de ver en qué medida estos cuerpos en movimiento (en concreto, el de Arnau) se relacionan con el paisaje también cambiante en el que se mueven.

Palabras clave: *Petit indi*; cuerpo; paisaje; naturaleza; ciudad; movimiento.

1. Introducción

El cine, al menos en las corrientes mayoritarias, es ese lugar en el que se dan cita aquellos cuerpos que alguna vez estuvieron frente a la cámara y que dejaron su huella en el material fotosensible. Cuerpos que son de muy diversa índole, que van desde los personajes colectivos exentos de individualización de Einsestein hasta las grandes estrellas del *star-system*; cuerpos que ensalzan un modelo canónico de belleza o que lo contradicen; cuerpos que actúan, que reaccionan y que vagan por un espacio delimitado (al menos, por el del encuadre de la cámara).

Por otro lado, “el cine ofrece una imagen figurativa en la cual, gracias a un cierto número de convenciones [...] los objetos fotografiados son reconocibles. Pero el solo hecho de representar, de mostrar un objeto [...] implica que se quiere decir algo a propósito de ese objeto”¹ (Aumont, 2012: 63). Así pues, dichos objetos/cuerpos, por el mero hecho de estar representados, contienen un cierto discurso en y sobre ellos mismos.

Partiendo de esta base, tradicionalmente en el cine se ha hecho la distinción entre dos grandes géneros: si esos cuerpos no se representan a sí mismos sino a otros, pertenecientes a personajes creados por un guionista y los espacios son construidos o meros escenarios modélicos y genéricos que rodean la acción, nos encontramos en el campo de la ‘ficción’. En cambio, si esos cuerpos se representan a sí mismos en la exhibición de su propia historia, a *priori* no guionizada, al igual que los escenarios que no son una ambientación de esta historia ficticia sino un contexto real, el film estará entonces en el dominio del ‘documental’.

Sin embargo, y pese a esta primera definición, las fronteras entre documental y ficción no son tan claras, pues como afirma Godard (1985: 144), “todas las grandes películas de ficción tienden al documental, como todos los grandes documentales tienden a la ficción”². Pues por un lado, toda película es un

¹ “[...]Le cinéma offre une image figurative où, grâce à un certain nombre de conventions [...] les objets photographiés sont reconnaissables. Mais le seul fait de représenter, de montrer un objet [...] implique que l’on veut dire quelque chose à propos de cet objet”.

² “Tous les grands films de fiction tendent au documentaire, comme tous les grands documentaires tendent à la fiction”.

reflejo del momento en el que fue concebida, de unos ciertos valores sociales e incluso del estado del mundo exterior directamente si ésta fue grabada en el exterior. Además, toda película constituye un documental de su propio rodaje, estrictamente hablando: recoge algo que alguna vez ocurrió. Por otro lado, el documental no es “un simple proceso-verbal de la realidad, sino la obra elaborada (y a veces, puesta en escena) de un autor³”, según Pinel (2008: 92). A esta definición, sin embargo, podría hacerse una objeción respecto al paréntesis y es que, desde el momento en el que se escoge un ángulo para situar la cámara, desde el que se privilegia un encuadre frente a otro, etc. ya hay puesta en escena (además de la utilización de otros recursos habituales del documental, como el dispositivo de la entrevista).

Dejando al margen esta dicotomía difusa entre ficción y documental que escapa al objeto de estudio (puesto que *Petit indi*, a pesar de sus trazas de documental como se verá a continuación, es una ficción), cabe preguntarse sobre qué es entonces el realismo cinematográfico.

Retomando lo que se había esbozado al comienzo de este apartado, el realismo del cine viene dado, según Aumont (2012: 95-105) en primer lugar, por su materia propia de expresión (es decir, el modo de captación y representación de la realidad)⁴. En segundo lugar, por el realismo del tema del film en cuestión. Y, finalmente, por lo verosímil, que viene dado a su vez por la opinión pública (es verosímil aquello que se juzga como correspondiente a las buenas costumbres), el sistema económico de la narratividad (que reside una vez más en los códigos aprendidos por el público⁵) y el efecto género.

Como un caso particular y extremo del realismo propio de la ficción, está el movimiento del neorrealismo italiano, caracterizado por la grabación en decorados naturales y exteriores; la utilización de actores no profesionales; historias no-dramáticas con escasa acción y, finalmente, por sus personajes

³ “[Le vrai documentaire] n’est pas un simple procès-verbal de la réalité mais l’oeuvre élaborée (et quelque fois mise en scène) d’un auteur.

⁴ Sin embargo, como señala Aumont, este realismo de la materia cinematográfica viene dado por su relación con las demás artes que con la realidad misma y por una serie de convenciones (por ejemplo, el cine en blanco y negro ya era considerado como realista).

⁵ Tales como las elipsis narrativas, por ejemplo.

‘simples’, comunes⁶. Salvando las distancias, este mismo listado de características es el que podría aplicársele al cine de Marc Recha en general y al de *Petit indi* en particular, a excepción de los actores profesionales (pues en el reparto se cuentan rostros bien conocidos en el panorama del cine español, como Eduardo Noriega y Sergi López, entre otros).

2. La cuestión del espacio

Petit indi (2009) narra la historia de Arnau (Marc Soto), un joven de diecisiete años amante de los animales cuyo objetivo es conseguir el dinero necesario para pagar a un abogado que sea capaz de hacer salir de la cárcel a su madre. Sin embargo, la situación económica de la familia es complicada: entre su hermana (Eulalia Ramón), su tío (Sergi López) y él apenas llegan a pagar el alquiler de la casa de Vallbona, un barrio barcelonés aislado por las autovías que lo rodean. El tercer hermano, interpretado por Eduardo Noriega, apenas se dejará ver por casa, pues viaja de continuo. Arnau, con el fin de conseguir el dinero necesario, apuntará a su jilguero a un concurso de cantos, resultando ganador. Sin embargo, la situación económica va cada vez peor, pues un hombre le roba a Arnau el dinero destinado a pagar el alquiler mensual, por lo que decide vender el jilguero muy a su pesar. Pero en el mismo momento de la decisión, un zorro que había recogido y cuidado, obedeciendo a su naturaleza, acaba con todos los jilgueros de Arnau.

Así, volviendo a la cuestión expuesta anteriormente, nos encontramos ante un film de carácter ‘realista’ si se siguen los parámetros mencionados a propósito del neorrealismo italiano. Este es un realismo que “no parte de la copia del mundo sino de su exploración visual” (Quinatana, 2005: 22) pues es el cineasta el que va al paisaje, inscribiendo más el relato en éste que al revés. Es así la naturaleza y el contexto urbano el que precede a la narración, ya que esta historia no podría ser concebida en otro barrio que no estuviese entre la ciudad y el campo sin mostrar grandes modificaciones en la trama, ni siquiera en otro

⁶ Sin embargo, se puede señalar que estas características se refieren más a las formas habituales de la producción cinematográfica que a la realidad en sí misma, tal y como señala Aumont (2012: 96-100).

momento (las obras para construir las vías del AVE, mostradas en diversas ocasiones, sitúan al film en un tiempo histórico concreto).

De hecho y a modo de anécdota, cabe mencionar dos curiosidades en torno al rodaje que se sitúan en el centro de esta problemática del realismo que se venía comentando. La primera de ellas es que el guión comenzó a ser escrito en 2004, situando la acción en el mismo barrio de Vallbona. Sin embargo, y por el motivo descrito anteriormente (las obras del AVE), cuando la grabación comenzó había decorados que habían cambiado, que ya no existían. Así que el guión cedió paso a la realidad, adaptándose a ella (como se venía comentando anteriormente, el cineasta va al mundo) pues como señala Joaquim Jordà “la puesta en escena lo puede digerir todo, lo que no puede digerir nada es el guión”⁷ (Àubia, 2003: 25). En este sentido, podría decirse que:

“el realismo moderno decide ir directo a la naturaleza para observarla y provocarla, para poder capturar de este modo una verdad esencial que, bajo ningún pretexto, se encuentra en la imaginación sino en el interior de las propias cosas. Para llevar a cabo este proceso es fundamental considerar el rodaje como el momento esencial de la creación, porque durante el rodaje se registran las cosas y el cine se abre a los múltiples incidentes documentales propios del azar” (Quintana, 2005: 17).

Este principio acerca este cine al de Pialat, en el que se incorporan escenas que no estaban previstas surgidas de diversos accidentes del rodaje (como en *Loulou*, 1980). Es la posibilidad del azar, que “no se puede producir si no se llega al rodaje con todo pensado y preparado antes de comenzar” (Àubia, 2003: 25). Es decir, el guión se impone como una construcción previa que, sin embargo, no ha de ser hermética sino que se deje empapar por la posterior realidad del rodaje y sus imprevistos (propósito que se acerca al documental)⁸.

La segunda de estas anécdotas, que va justo en sentido contrario, es la presencia del Canódromo como escenario, que sin embargo fue clausurado en

⁷ En una conversación con Marc Recha, transcrita en Quaderns del CAC, número 16.

⁸ O como señala Quintana (2005: 22), “a partir de este paisaje se teje un relato de ficción que puede ser alterado continuamente por los acontecimientos y por las múltiples circunstancias del azar”.

2006 (antes del rodaje entonces). Sin embargo, aquí el guión se impone a la puesta en escena: con el fin de recrearlo tal y como era, se volvió a abrir e incluso a pedir a antiguos asiduos del lugar a participar como figurantes en la película. Así, desde este punto de vista podría afirmarse que se trata de una ficción documentada, una especie de resurrección de un tiempo pasado y preciso para poder registrarlo frente a la cámara.

Es de aquí de donde se desprende la idea del espacio-tiempo: *Petit indi* representa cómo era el mundo en un momento de transformación que ya ni siquiera existe en el tiempo de grabación. Se podría decir así que nos encontramos, de alguna forma, desde dos ángulos diferentes frente a la momificación del cambio de André Bazin, en la que la búsqueda de realismo “no responde [...] a una pretensión cognitiva – no se trata de describir o afirmar un estado de cosas del mundo–, sino a la mencionada obsesión subjetiva: el deseo de vencer la temporalidad” (Esqueda, 2012: 8). Es decir, por un lado, se recoge cómo era el mundo anterior a la grabación, un mundo que ya no existe (el canódromo) para que permanezca en el tiempo; y, por otro, cómo lo era en el mismo momento de la grabación, recogiendo y ‘momificando’ un cambio que queda por el mismo carácter del cine reflejado para siempre, como una interrupción de la realidad (cómo estaban las obras del AVE en Vallbona en un momento dado de la historia).

Es precisamente por esto por lo que el espacio cobra un rol fundamental en el filme, como se exponía al principio. Para empezar, porque como se viene comentando, es un espacio en el que los lugares representados tienen tanto peso como el tiempo en el que estos han quedado recogidos. Es por así decirlo un espacio-tiempo, siendo ambas coordenadas son muy específicas.

Además, el espacio diegético fílmico es uno fronterizo, como venía haciendo ya Recha en sus películas anteriores. Es una forma de dejar constancia de que en “las nuevas sociedades posttecnológicas, las fronteras pueden encontrarse en cualquier sitio: por ejemplo, en los barrios periféricos de las grandes ciudades” (Losilla, 2005: 137). Este espacio fronterizo en pleno cambio queda ya definido desde el pregenérico del film, en la que una animación el jilguero de Arnau va recorriendo diferentes lugares que guardan una estrecha relación con la trama.

Así, pasará del río a varios espacios urbanos, entre los que se encuentra por ejemplo representada la industria.

En esta introducción animada puede verse también ya uno de los temas que explorará la película y que guarda relación directa con la frontera que se venía comentando: la relación libertad, naturaleza, encarcelamiento y urbanismo. Esto queda ilustrado con el cambio del color con el que se representa el dibujo del jilguero: si bien durante todo el pregenérico es blanco, en el momento en el que se encuentra con Arnau y es metido en una jaula, se vuelve negro.



La diégesis se sitúa en dos espacios contrapuestos (la ciudad y la naturaleza) cuyas barreras sin embargo son difusas y que cuenta con un claro lugar de transición entre ambos: la casa de la hermana.

Ahora bien, ¿cómo se relacionan los personajes con este marco espacial?

3. La cuestión del cuerpo

Vallbona se presenta como “un pedazo de tierra en los márgenes de Barcelona, que no es ni la ciudad ni el campo, pero un entremedio que asombra de belleza y que susurra la vida confusa entre hombres y animales”⁹ (Thabourey, 2010: 55). Pero no sólo es el barrio el que actúa como un lugar de transición, sino el propio Arnau el que se ve a medio camino entre ambos.

De hecho, se ve definido así desde el progenérico por un lado (como se puede ver en la imagen anterior, aparece sobre un fondo verde, tras unos juncos) y, por otro, desde el primer plano en el que aparece. En dicho plano, que enlaza la animación con el



⁹ “Il a choisi cette fois un lambeau de terre en marge de Barcelone, qui n’est ni la ville ni la campagne, mais un entre-deux sidérant de beauté, bruissant de la vie confuse des humains et des animaux”

comienzo del film en sí, puede verse al jilguero en el primer término ocupando la parte derecha del encuadre, tras una jaula. Poco después y viniendo a foco, aparecerán la parte superior del rostro de Arnau, que lo observa.

Tras unos segundos y sobre fondo negro, se inserta el título de la película, continuando el sonido del plano anterior, que no es otro que el del canto del jilguero. El título da pie, en un encadenado brusco, sin fundido, a un plano general con poca profundidad de campo, en el que se ve a Arnau caminando cabizbajo entre matojos, con la autovía de fondo ya desenfocada. Los dos siguientes planos, cada vez más abiertos, también recogen al chico caminando, esta vez atravesando un puente igualmente rodeado de hierba. En los siguientes, se le verá llegando a su casa, apareciendo por primera vez otra figura humana (la de los vecinos). Durante todo este recorrido, sin embargo, permanecerán siempre en primer término la vegetación seca, con el sonido ambiente bastante alto en el que predomina el canto de unos pájaros.

Una vez que el chico llega a casa, puede verse cómo se presentan sucesivamente (más a través de gestos que de palabras) otros personajes. Arnau, a excepción de un saludo a los vecinos, permanecerá callado todo el tiempo, aun cuando se le hacen preguntas directas (como “¿Mañana vas a ir a ver a mamá a la cárcel?”). De hecho, el chico pese a aparecer casi constantemente, no hablará hasta pasados algo más de unos diez minutos del film, mostrándole en la mayor parte de estos caminando (siempre rodeado de vegetación, situada a su vez casi siempre en primer plano). Es decir, que el personaje queda presentado más por lo que dicen los demás sobre él, por sus gestos y por la puesta en escena de su cuerpo, en constante movimiento por estas zonas a medio camino entre lo urbano y lo natural, que por lo que él pueda expresar sobre sí mismo.

Así quedan definidos rápidamente y a la par no sólo el personaje, sino la atmósfera que le envuelve, el ambiente de Vallbona anteriormente comentado. Pero no sólo se trata de una presentación, sino del establecimiento de una especie de unidad entre ambos: a diferencia de los otros personajes, que se ven en la casa o trabajando en la obra y hablando, Arnau siempre está caminando en compañía de la naturaleza, callado.

Parece así ir en la línea del nuevo tipo de cine que Losilla (2007: 115) comenta, en el que “los cineastas más radicales de la actualidad empiezan a pensar que el mundo de hoy es cualquier cosa menos comunicable [...] [que] se expresa mediante viajes a ninguna parte, es decir, a la oscuridad de lo incognoscible”. Son películas que se llenan de silencio, con personajes que vagan por territorios vacíos, situados siempre en los márgenes. Así, Arnau se inscribe en la línea de los personajes habituales del director catalán, como los hermanos de *Dies d’agost* (2006) o los de *Les mans buides* (2003). Recha propone de esta manera “todas sus ficciones desde abruptas tierras de nadie, territorios al margen de la historia y de la geografía del país, donde seres solitarios y desclasados ni siquiera se molestan en buscar su lugar en el mundo” (Losilla, 2005: 137). Sin embargo, estas afirmaciones no sabrían tomarse, en el caso de Arnau sino con una cierta reticencia. Si bien es cierto que es un personaje solitario que vaga por estos márgenes territoriales e *históricos*, hasta cierto punto no podría afirmarse que no se molesta en buscar su lugar: él ya lo ha encontrado, y es en ese lugar fronterizo. Al igual que su hermana Sole, que se niega a mudarse a otro piso en otro barrio con la excusa de que cuando vuelva la madre de la cárcel se encuentre las cosas como estaban. De esta manera ambos personajes “se relacionan con la naturaleza impuesta, agreste pero benefactora, imponente y cómplice. Dentro de la polaridad urbano/rural los personajes de Recha salen de la ciudad rumbo al campo” (Sánchez Cardona, 2007: 5).

En cambio, en el otro extremo encontramos a los otros dos personajes principales: el tío Ramón y el tercero de los hermanos, Sergi. Por un lado, Sergi, cuya llegada es precedida por el ruido de una moto (moto que es, además, de Correos, como si el hermano fuese un envío que llega del exterior a la casa), se presenta como una presencia no habitual y, sobre todo, puntual. Es el personaje que ha venido de fuera para quedarse ‘un tiempo’, quizá para buscarse a sí mismo en este ambiente rural (al igual que el médico de *L’arbe de les cireres*, 1998). Pero por otro lado, también es el personaje que vuelve al hogar; es decir, del “lugar del cual se parte para volver, en otro proceso circular, por lo que el choque ocurrido ante el viaje nunca implica la asimilación”

(Sánchez Cardona, 2007: 3). En otras palabras, es el personaje que llega de una forma descontextualizada de vuelta al hogar, que no sabe cuánto se va a quedar ni cuánto hace que no vuelve a casa pero que, sin embargo, forma parte de ésta. Es el hermano que le da a Arnau noticias del 'mundo' exterior, diciéndole que ha visto a su padre o que va a ser muy difícil conseguir un juicio justo para su madre. Pero también es el que intenta protegerle de este mismo mundo, instándole a dedicarse en el concurso de los jilgueros (en otras palabras, a que permanezca un tiempo más en ese mundo fantástico) en vez de comenzar a trabajar como halconero. También es el único de los tres hermanos que habla de salir no sólo del barrio, sino de Barcelona: en un momento dado, le dice a Arnau que deberían coger un avión e ir al Pacífico con la madre en cuanto ésta salga de prisión.

Es justamente por estas ausencias (y no-pertenencia hasta cierto punto) que Sergi necesita la mediación de 'El rata', el novio de Sole, para poder tratar con su hermana. Pues a diferencia de Arnau que, como se ha dicho antes, se muestra en constante movimiento en lugares de transición, la hermana permanece fija en un lugar, ya sea en la casa o en su trabajo en la obra, en el mismo barrio.

El otro personaje que remite al exterior de este lugar fronterizo es el tío Ramón. La primera vez que aparece en todo el film, lo hace de espaldas, con una música desenfada de acompañamiento, en un plano general en el que avanza hacia el fondo de éste. Este plano está dividido en dos partes, gracias a una línea formada por la tierra y el río y a un árbol situado en el centro de la imagen. En la parte izquierda, entonces, se puede ver el agua del río. En la derecha las vías del tren, postes de electricidad y el tío Ramón, que se para para coger el fruto de un árbol.



A la izquierda, la llegada de Sergi. A la derecha, el primer plano en el que aparece el tío Ramón.

El siguiente plano es un detalle de sus zapatos (que no son deportivos, como los de los demás personajes pero que, sin embargo, están cubiertos por el polvo de la tierra). Este plano es seguido por otro en el que se saca el dinero de un bolsillo de su camisa, se lo da a Sole en un detalle de las manos y se ve la reacción de ésta en un primer plano. Sólo entonces se hará un plano sobre el rostro del tío Ramón, que no se había visto de frente hasta entonces. La hermana mayor le explica en voz *through* que Sergi no contribuye con el dinero necesario del alquiler, algo que pone a los dos personajes en relación directa (pues también en los primeros planos en los que aparece Sergi anteriormente descritos se aborda la cuestión del dinero y del alquiler). Por otro lado, sobre este mismo primer plano, el tío Ramón explica que le ha ido bien en el canódromo, en las carreras de perros. Poco después, les propondrá mudarse a la Meridiana, a un piso más cómodo y más barato (proposición que, como se ha dicho antes, rechaza Sole).

Así, este personaje queda definido también como uno que está a medio camino entre lo 'urbano' y la 'naturaleza', al igual que ocurre con el plano en el que aparece por primera vez. Es el personaje que insta a Arnau a pasar de ganar dinero sólo con los concursos del canto de los jilgueros (actividad que se inscribe más en el lado 'natural' de Arnau, anteriormente mencionado) a apostar en las carreras de perro (lado 'urbano', humanizado).

Aquí es donde se explicita una de las primeras confrontaciones que mueven el discurso de la película: la naturaleza condiciona al ser humano en las películas de Recha, ya que ésta:

“absorbe y confronta continuamente a sus personajes. Es imponente pero al mismo tiempo acogedora. El entorno que rodea a sus personajes limita en su magnitud y se conforma como espacio de meditación y esparcimiento, de rompimiento de la claustrofobia y ausencia de los espacios interiores. Se pasean, recorren lo circundante por lo tanto la naturaleza representada es dinámica. Los espacios representados son espacios en transformación a pesar de lo inmanente que parecería su condición. El paisaje es alterado por el hombre y el hombre por el paisaje, tanto en un sentido físico como cognitivo, por lo que adquiere un carácter cultural e histórico” (Sánchez Cardona, 2007, 6).

Es decir, que naturaleza y ser humano están en una relación simbiótica puesto que se tratan de espacios cambiantes que se alteran mutuamente. Así, el ser humano afecta a la naturaleza en *Petit indi* a dos grandes rasgos: el primero y el más evidente, las obras del AVE ya comentadas. Paradójicamente, los mismos personajes que no quieren emanciparse de este barrio fronterizo y de transición, trabajan en la obra que seguramente acabe por cambiarlo.

En segundo lugar, por la relación directa entre seres humanos y animales. A este respecto, podría decirse a priori que la acción del tío Ramón es mucho más *intrusiva* en la vida de los animales que aquella que realiza Arnau. Pero vista de más de cerca, no es más que una prolongación de ésta. Pues ambos, de alguna manera, utilizan los animales para ganar dinero.

Sin embargo, hay una diferencia fundamental entre estas dos competiciones de animales: mientras que en las carreras de perros tanto Arnau como el tío Sergi son meros observadores, para el concurso de canto de los jilgueros Arnau es el encargado de cuidarlos y amaestrarlos, estableciendo una relación directa con ellos. Es precisamente por esto por lo que no quiere vender su jilguero, algo plasmado tanto en acciones concretas como él mismo dice en la conversación telefónica con el hombre que quiere comprarlo, “*no es una cuestión de dinero*” como en varios planos a lo largo del film. Si bien los perros nunca comparten plano con Arnau o su tío, si que hay numerosos planos, muy cerrados normalmente, en los que se ve al chico con los pájaros.

Así pues, podría decirse que los animales cumplen respecto a Arnau dos funciones: de proximidad, derivado de lo descrito anteriormente. El cuerpo de Arnau comparte con



frecuencia el encuadre con los animales, con la naturaleza, estableciendo una relación de convivencia. Así, en el fotograma anteriormente incluido, por citar un ejemplo, la boca del chico y el pico del pájaro se sitúan al mismo nivel, quedando igualados. Y, por otro lado, será precisamente por esta relación que Arnau tiene un ‘don’ con los animales, lo que le hace ganar el concurso.

Sin embargo, pese a esta relación de igualdad entre el cuerpo humano y de la naturaleza, del cambio y transformación mutua referida anteriormente, aquí es el ser humano quien se impone pues encierra y enjaula a los animales. Como se venía comentando a propósito del pregenérico, el pájaro blanco y libre se vuelve negro en el momento en el que el chico lo encierra en una jaula. Y pese a cuidarlos, será el encierro en el que los tiene Arnau lo que acabe con ellos, pues los deja sin escapatoria frente al zorro que les acabará por atacar.

Pero, a su vez, podría decirse que Arnau está preso en una jaula aún mayor. Pues “a la vez paraíso y cárcel, el lugar sin límites es también el único posible para los que, por una u otra razón, se niegan a aceptar las reglas” (Losilla, 2005: 137). Esto viene desprendido por un lado, del carácter metafórico de la película. Y por otro, por una ausencia que la impregna en su totalidad: la de la madre.

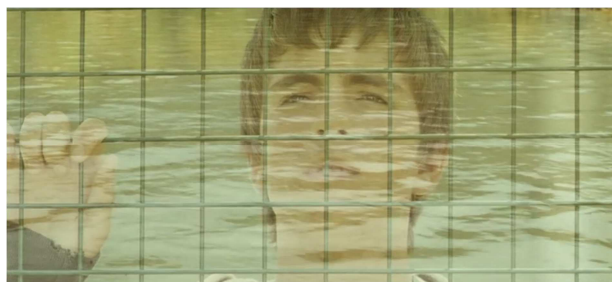
En cuanto al carácter metafórico de esta película y tal y como se expone en una crítica de *Positif*, es precisamente por la presencia de “este curioso bestiario [que se] lleva rápido el discurso del lado de la fábula, incluso de la parábola” ¹⁰ (Thabourey, 2010: 55). Así, no resulta difícil encontrar ciertos paralelismos entre la relación de Arnau con los pájaros y la de la realidad con el chico. Retomando la idea comentada anteriormente, podría decirse que Arnau vive encerrado en la cárcel de la realidad, de la que tan sólo puede

¹⁰ “La présence de ce curieux bestiaire entraîne vite le récit du côté de la fable, voire de la parabole”

escapar debido a su ingenuidad. Es por esto por lo que no faltan los planos en los que se ve al joven tras rejas, sean las de las jaulas del jilguero, las de verjas, de la cárcel etc. Pues no es en vano que, por ejemplo, sea la cara de Arnau la que aparezca tras los barrotes de la cárcel y no su madre cuando va a visitarla.



Así, una vez más, se presenta la naturaleza como la contraposición (y sin embargo, como la complementariedad) de la ciudad: Arnau vaga libre por los espacios en los que sólo hay vegetación, mientras que prácticamente en cuanto un elemento urbano aparece, el cuerpo del chico queda o bien recluido tras unas rejas o bien encuadrado entre construcciones y fábricas. Este recurso es llevado al extremo en un plano hacia el final de la película, cuando el joven va desesperado a intentar ver a su madre desde el exterior de la prisión. Esta escena es introducida por un plano del agua del río, tras el cual se ve al chico con las manos apoyadas en la reja que impide el paso a la cárcel. Sin



embargo, el paso de uno a otro no está dado por un encadenado, sino por un fundido que se mantiene a lo largo de toda la escena (recurso que contrasta fuertemente con el resto del

montaje del film, bastante funcional y transparente por lo demás). De esta forma, se verá durante unos segundos, mientras el chico llama a su madre, la verja en un primer plano tras la cual está el rostro de Arnau y el plano del agua superpuesto. Así, parece como si el chico estuviese atrapado entre dos espacios: el espacio urbano y el natural; la vida bucólica que no le basta, sin embargo, para conseguir liberar a su madre de la prisión pagando un buen abogado.

De aquí es de donde se desprende este segundo aspecto carcelario de la película que se comentaba anteriormente, de un modo directo y no metafórico: la madre de los tres hermanos está en prisión. Es una ausencia que acompaña al chico durante toda la película, si bien casi no es mencionada. Puede verse así que el chico tiene una fotografía de ella en el cuarto o que es su motivación primera para ganar el concurso de pájaros y así obtener el dinero que necesita. Busca una restitución de aquello que ya no está, por lo que “no cuenta tanto lo que no existe como aquello que una vez existió y ahora ya no existe” (Losilla, 2007: 116). Esto queda puesto especialmente de manifiesto en el momento en el que va a visitar junto a su hermana a su madre a la prisión desde el exterior, ya que no pueden ir a verla directamente ya que se encuentra en aislamiento. En su anterior visita, Arnau había visto el brillo despedido de un espejo desde una de las celdas, interpretándolo como un mensaje de su madre. Es decir, y siguiendo a Eco (1999: 79), “el receptor transforma la señal en mensaje, pero este mensaje es todavía una forma vacía a la que el destinatario podrá atribuir significados diferentes según el código que aplique”. Pues, estando el cuerpo de la madre ausente (emisor), el chico es libre de interpretar ese destello como una presencia de ésta (algo que no creará la hermana, ya que sabe a ciencia cierta que las celdas de aislamiento están al otro lado). Aquí, el espectador puede situarse del lado de creencia de Arnau o del pragmatismo de la hermana; pues tampoco conoce si hay un código compartido entre la madre e hijo basado en ocasiones anteriores (por lo que Arnau llevaría razón) o si son sólo sus deseos de verla lo que hace que el destello sea interpretado de esa manera. Es pues no sólo la ausencia del cuerpo sino la de contexto la que da la libertad de lectura.

En este punto, la película puede aproximarse en cuanto al guión (o quizá aquí sea más apropiado hablar de puesta en escena) a *Gerry* (2002, Gus Van Sant). Pues en ambas películas los personajes vagan por un mundo casi salvaje, por una naturaleza impuesta pero descontextualizada en las que se inscribe el tiempo en una especie de presente continuo debido a la larga duración en los grandes planos generales. La película tiende “hacia un límite, [a] hacer pasar al film el límite anterior al film y posterior [...], captar en el personaje el límite

que él mismo franquea [...] para entrar en la ficción como en un presente que no se separa de su antes y de su después” (Deleuze, 1985: 60). Así, parece constituir entonces tan sólo fragmento de algo mayor, reenviando de continuo al posible mundo diegético que le precede y le sucede.

A propósito de *Gerry*, Boudet-Lefort (2006: 81) escribe que:

“Nada indica lo que les une. Con este enfoque enigmático, se quedarán como dos jóvenes frenéticos de la marcha, perdidos en un desierto laberíntico del cual no encontrarán la salida. Su psicología no es expuesta, pero sin embargo están fuertemente encarnados por la solidez de sus cuerpos, de sus presencias físicas, y el sentimiento de intimidad entre los dos, elimina la impresión de ser personajes de ficción¹¹”.

Quizá sea de aquí de donde se desprende la mayor sensación de realismo de *Petit indi*: al igual que los dos *Gerry*, Arnau parece perdido en medio de la naturaleza por la que vaga con planos llenos de tiempos muertos¹², en la que su cuerpo tiene más presencia que sus palabras. La definición que hace Deleuze del neorrealismo (y por tanto, de la estética de impresión de realidad), recapitulando aquella de Bazin, se ajusta igualmente a esta película, pues como señala:

“Se trata así de una nueva forma de la realidad, supuestamente dispersiva, elíptica, errante u oscilante, que opera por bloques y con nexos deliberadamente débiles y acontecimientos flotantes. Ya no se representaba o reproducía lo real sino que «se apuntaba» a él” (Deleuze, 1985: 11).

¹¹ Rien n'est indiqué sur ce qui les lie. Avec cette approche énigmatique, ils resteront deux jeunes gens frénétiques de la marche, perdus dans un désert labyrinthique dont ils ne trouvent pas l'issue. Leur psychologie n'est pas exposée, ils sont cependant fortement incarnés par la solidité de leur corps, leurs présences physiques, et le sentiment de 'intimité entre les deux écarte l'impression de personnages de fiction.

¹² Al igual que sucede con otros tipos de cines como el de Antonioni que, situándose en la clasificación de Vanoye, se inscriben en el tipo “épico”. Es decir, “que presenta la acción y su comentario, despierta la actividad intelectual del espectador; alterna lo patético y la reflexión; sitúa al espectador frente a un desarrollo narrativo discontinuo y argumentado” (2008: 63).

Como se venía diciendo anteriormente, se conoce más a este personaje por sus gestos a lo largo del espacio-tiempo que por sus palabras, por su manera de estar y de compartir encuadres con la naturaleza que por una manifestación verbalizada de su pasión por los animales.

Y, a su manera, Arnau tampoco encuentra la salida del viaje en el que se inmerge en esta película. O, quizá sea más preciso afirmar que sí lo hace pero con un cambio profundo sobre él, al igual que sucede con uno de los Gerry en el film de Van Sant. Pues la película, en este carácter de fábula que se señalaba anteriormente, trata sobre la pérdida de la inocencia de Arnau, un chico que cree que puede contratar a un prestigioso abogado que ve en la televisión para que represente a su madre en el juicio. O que puede dejar a un zorro salvaje al lado de sus jilgueros, en libertad sin tener en cuenta su naturaleza¹³. Es aquí donde la palabra “naturaleza” cobra un segundo significado, aquél que se refiere a lo inmanente al individuo: al igual que el zorro no puede evitar matar a los jilgueros, Arnau no puede huir eternamente de la realidad y de la madurez.

Esta confrontación a la realidad, además, tiene lugar en los dos espacios que Arnau habita: por un lado, en el canódromo (en la ciudad) frente al robo que sufre, perdiendo su ingenuidad con respecto al otro. Por otro lado, por parte de la naturaleza, pues el zorro al que salva la vida es el que se encarga de quitarle la esperanza matando a todos sus jilgueros. Y, precisamente es por la inmaterialidad de lo que Arnau ha perdido (la imposibilidad de pagar a un abogado que reafirma la ausencia de la madre, junto a la pérdida del esfuerzo que había puesto en los pájaros) que se realiza una transposición a la materia. Es decir, desemboca su rabia sobre el cuerpo del zorro, tirándolo finalmente al río. Es, por así decirlo y llevando la lectura de la película hasta un cierto extremismo, la misma predestinación la que se hace presente, en un paralelismo con la llegada a la madurez del chico: igual que ésta no puede ser

¹³ La destrucción de casi todos los jilgueros de Arnau a manos del zorro parece enviar, a su vez, a la fábula del escorpión y la rana. Según este cuento, una rana ayuda a cruzar un río a un escorpión, a cambio de que éste no le haga ningún daño. Sin embargo, a medio camino, el escorpión pica a la rana pues, pese a que esto conlleve su propia muerte, está en su naturaleza y le resulta inevitable.

retrasada eternamente, el zorro no se salva de morir junto al río, como si Arnau no lo hubiese recogido y cuidado. Así, la huella del hombre que parece llegado como fruto del azar, queda por un lado borrada mientras que, a la vez, juega un papel decisivo y violento que pasa por el cuerpo del animal, en este caso.

Es esta película, por tanto, una que se inscribe en un cine que

se presenta como el contraplano de lo que una vez existió, o de lo que debería existir y no es capaz de hacerlo, o de lo que existe y no existe [...] Un cine del reverso, [...] una imagen-ausencia de sí misma que encuentra su propia fruición en la alegría de no deberse a nada, o de que esa nada procede de lo que fue y ya no es: la muerte del cine sin su melancolía. Imágenes de muerte y desolación, de fantasmagorías alucinadas (Losilla, 2007: 125).

En otras palabras, y retomando la importancia de lo que ya no existe que se exponía a propósito de la madre, este punto parece mostrarse como el punto central de *Petit indi*. Es la pérdida total del sentido en el momento en el que el zorro mata a todos los pájaros, culminando con una escena de muerte que no espera “ninguna trascendencia, ningún más allá, nada que se oculte tras las apariencias” (Losilla, 2007: 118). No reenvía a ningún tipo de melancolía sino a una especie de crudeza quizá rutinaria, que es el paso a la vida adulta por medio de una experiencia marcante. Es el cine que merodea alrededor de la muerte sin esperar ninguna trascendencia, ningún más allá, nada que se oculte tras las apariencias.

Este cambio se encuentra inscrito además en una tierra de nadie, que no pertenece ni a la ciudad ni al campo, que podría ser muchos lugares (en cuanto a que no tiene a priori ninguna marca distintiva) pero que, a su vez, es precisamente por este aspecto de transformación que es único. Por tanto, los personajes parecen mostrar que “hay que estar en otro lugar, asumir que se está en otro lugar, reivindicar la pertenencia a ese otro lugar, ese lugar del no-lugar que es la negación de la propia identidad, su disolución en el vacío” (Losilla, 2005: 128).

4. Conclusión

Como se ha venido diciendo a lo largo de todo el artículo, *Petit indi* es sobre todo una especie de fábula en la que predomina la escasez de acciones, situando a unos personajes errantes un espacio fronterizo. Es una

“situación puramente óptica y sonora, ni se prolonga en acción ni es inducida por una acción. Permite captar [...] algo intolerable, insoportable. No es un hecho brutal en tanto que agresión nerviosa [...] [extraíble de] las relaciones sensorio-motrices en la imagen-acción [...] Se trata de algo poderoso o excesivamente injusto [...] Puede tratarse de una situación límite [...] pero también de lo más trivial” (Deleuze, 1985: 32-33).

Es así por su inscripción en el tiempo mediante la duración y la amplitud de los planos, que el paisaje (en sentido amplio) de la película se presenta como la pieza fundamental no sólo de la trama, sino de la película. Es la constatación de la inscripción de un presente más o menos continuo en el mundo ‘exterior’ (la naturaleza aunque en constante cambio siempre estará ahí) frente a la temporalidad y cambio definitivo de lo humano (como el paso a la edad adulta de Arnau o las obras de la fábrica). Por tanto, la relación que guardan no es de pura oposición: no son antónimos en cuanto a que ambos no sólo se afectan, sino que se necesitan. Se necesitan porque sin naturaleza, no sólo no podrían vivir en este espacio fronterizo, sino que Sole no tendría trabajo ni Arnau podría participar en el concurso, no ganando el dinero necesario para vivir ni para pagar a un abogado. Pero también es Arnau quien cuida a los jilgueros y al zorro; y el ser humano el que traspasa su continuo cambio a la naturaleza, alterándola hasta un punto irreversible que ya, en cierta medida, la define.

Esta disolución de barreras no se encuentran sólo en la diégesis (entre naturaleza-personas, constante-cambio), sino en el propio film: es una ficción no sólo documentada, sino que documenta. Es una ficción que apunta al realismo, retomando la idea de Deleuze, que establece la imagen de cómo era un barrio (generalizable sin embargo a tantas otras regiones) en un momento dado y de cómo son los cuerpos y las vidas que lo habitan.

Quizá sea de aquí de donde se desprenda la falta de adhesión que tiene el espectador respecto a los personajes, a los que sólo los conoce como un observador externo que reconoce el mundo en el que se hallan pero no se incluye en él. Reconoce el fragmento de vida representado, pero seguramente no lo acepta como una copia de ésta (precisamente por esta falta de empatía que suele poblar la ficción y que ayuda, junto a otros muchos factores, a aceptar un film como una representación fiel a la realidad).

Es decir y, para concluir, no sólo los cuerpos que habitan la diégesis viven en espacios fronterizos, lo que les determina y les impulsa al cambio recíproco, sino que quizá *Petit indi*, en sí misma, pueda situarse en este espacio no determinado que es la estética realista de los filmes de ficción.

5. Bibliografía

- Àubia, L. (transcripción) (2003): “Entre Méliès y Lumière: Conversación entre los directores Joaquim Jordà y Marc Recha”, en *Quaderns del CAC*, 16. Barcelona: Consell de l’Audiovisual de Catalunya, páginas 23 a 26. Disponible en:
http://www.mesadiversitat.cat/pfw_files/cma/recerca/quaderns_cac/Q16_ES.pdf (última consulta: 23/10/2014).
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., Vernet, M. (2012): *Esthétique du film*. París: Armand Colin Cinéma.
- Boudet-Lefort, C. (2006): “Des labyrinthes où s’égare le corps”. En VVAA, *Le corps filmé* (Direct., A. Grunert). Condé-sur-Noireau: Corlet Publications.
- Deleuze, G. (1985). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Eco, U. (1999): *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Esqueda Verano, L., Cuevas Álvarez, E. (2012): “Entre la huella y el índice: relecturas contemporáneas de André Bazin” en *Area Abierta*, Vol.12, nº3. Universidad de Navarra, noviembre. Disponible en:
<http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/40557> (última consulta: 19/10/2014).
- Godard, J.L. (1985): *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. París: Editoriel de l’Étoile.
- Losilla Alcalde, C. (2005): “Contra el cine español. Panorama general al inicio de un nuevo siglo”, en *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, 49. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay. Páginas 124-145.
- Losilla Alcalde, C. (2007): “Breve nota sobre una estética de la ausencia o panfleto por un cine extremo”, en *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, 55. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay. Páginas 114-125.

Pinel, V. (2008): *Dictionnaire technique du cinéma*. Paris: Armand Colin Cinéma.

Quintana, A. (2005): “Modelos realistas en un tiempo de emergencias de lo político”, en *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, 49. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay. Páginas 10-31.

Sánchez Cardona, A.P. (2007): *Viaje y territorio. Percepción y apropiación de la naturaleza en el cine de Marc Recha*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. Disponible en: http://www.ocec.eu/pdf/2007/sanchez_anapaula.pdf (última consulta: 19/10/2014).

Thabourey, V. (2010): “C’est ici que je vis” en *De A à Z notes sur les films*”. Positif, 588. Paris: Positif Éditions.

Vanoye, F. (2008): *Scénarios modèles, modèles de scénarios*. Paris: Armand Colin Cinéma.

Godard (1985) Jean Luc Godard par Jean Luc Godard.