



# V EDICIÓN PREMIOS MARÍA LUZ MORALES

DE ENSAIO  
SOBRE O  
AUDIOVISUAL

VIDEOENSAIO / AUDIOVISUAL GALEGO | ENSAIO ESCRITO / AUDIOVISUAL GALEGO | VIDEOENSAIO / AUDIOVISUAL INTERNACIONAL | ENSAIO ESCRITO / AUDIOVISUAL INTERNACIONAL



**ENSAIO ESCRITO  
AUDIOVISUAL  
INTERNACIONAL**

*Barcos ao garete. Formas de esperanza  
radical no cinema de austeridade*

**Iván Villarrea**

## **Barcos ao garete. Formas de esperanza radical no cinema da austeridade**

*Hope is a mistake.* A esperanza é un erro. Buuum! A frase cae, lapidaria, á hora e vinte e cinco minutos de metraxa. Furiosa e Max trocan as súas olladas na noite azul do deserto. É o final da conversa máis longa que tiveron até ese momento, nun filme –*Mad Max: Fury Road* (George Miller, 2015)– no que as conversas están case que reducidas a monosílabos. A idea de Furiosa é continuar a avanzar a través do deserto coas mulleres Vuvalini á procura dun lugar onde pousar a cabeza. Teñen gasolina para cento sesenta días. Max está convidado a ir canda elas, mais el dubida, pensa en marchar pola súa conta, desaparecer coma se nada tivese acontecido. Á mañá seguinte, mentres Furiosa e as Vuvalini van camiño do horizonte, Max ten unha epifanía: fuxir cara ningures, na esperanza de atopar un novo fogar, é un erro... porque non hai que esperar ren do descoñecido. É mellor dar volta. Dar a volta á situación. Encarar o exército motorizado de Immortan Joe, o People Eater e o Bullet Farmer, os tres señores da guerra que controlan o comercio triangular entre a Cidadela, a Gas Town e as Bullet Farms. Auga, gasolina e balas; recursos para a vida, para as viaxes e para a morte, que poderían ser xestionados doutro xeito, por outras persoas, se Furiosa e as Vuvalini estivesen dispostas a desandar o camiño. É unha das tomas de conciencia máis fermosas e traballadas do cinema contemporáneo, un modelo de como superar a tentación individualista e confiar na axuda mutua para afrontar aquilo que nos magoa. A esperanza, na desesperanza, é unha forza revolucionaria, capaz de abrir novos horizontes de posibilidade, de facernos ver, pensar e facer aquilo que antes ninguén conseguía ver, nin pensar, nin moito menos facer.

### **Parai o mundo, que eu quero baixar**

O Max de *Mad Max: Fury Road* é un heroe porque sabe pensar, pode negociar e consegue mudar de opinión. Podería facer a súa vida e deixar que Furiosa seguise emperrada na procura do paraíso na terra, mais decide transformar a súa desesperanza nunha forma de esperanza radical, como lle chama o filósofo norteamericano Jonathan Lear,<sup>1</sup> para así poder pasar á acción: cando perdemos toda a esperanza de que a solución chegue por si soa é cando por fin estamos preparados para poñernos a traballar nalgún

---

<sup>1</sup> Lear, Jonathan: *Radical Hope. Ethics in the Face of Cultural Devastation*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2006. <https://doi.org/10.2307/j.ctvjz82p7>

tipo de solución. Moitos antropólogos, como explican Nauja Kleist e Stef Jansen, teñen atopado esta caste de esperanza radical naqueles pobos oprimidos e decimados capaces de resistir contra todo prognóstico, isto é, de seguir coas súas vidas malia tódolos atrancos, aldraxes e afrontas.<sup>2</sup> A esperanza, nestas circunstancias, non é unha quimera, senón un mecanismo de defensa que prefigura vidas e futuros posíbeis, mellores, diferentes; un desexo que alimenta a nosa imaxinación e orienta as nosas decisións. Non é unha actitude pasiva, tipo ‘Deus proveerá’ ou ‘o tempo dirá’, que nos condena ao inmovilismo; nin tampouco unha teima perniciosa, na liña do ‘malo será’, que nos fai reféns do noso propio entusiasmo ou optimismo, como advirten Remedios Zafra e Lauren Berlant;<sup>3</sup> senón unha constatación resignada, do tipo ‘éche o que hai’ ou ‘non hai máis voltas que darlle’, que nos axuda a desbotar toda a tralla mental que arrastramos e comezar a pensar en novas formas de resolver as nosas necesidades inmediatas. Como saír desta? Como seguir, día a día, coa nosa vida? Como aturar esta merda?

A esperanza radical é unha reacción visceral ao colapso das nosas expectativas que nace en momentos de crise, cando asumimos que todo está perdido, como cando Furiosa, desesperada, chora sobre as dunas do deserto ante a inexistencia da súa terra prometida, mentres que Max, empático, comparte o seu desengano e comeza a rumiar outra idea, oposta, que subverte todo o que fixeron até ese momento: dar a volta, burlar os seus perseguidores e facerse co control da Cidadela. É unha tolemia, unha arroutada, mais *Mad Max: Fury Road* é un filme de ficción que pode permitirse levar á práctica, con éxito, un plano suicida. No final, mentres Furiosa ascende triunfal ao cumio da Cidadela coas Vuvalini, volve trocar a súa ollada con Max. É unha montaxe moi simple, de apenas nove planos, que merecen ser detallados (Imaxes 1-9):

---

<sup>2</sup> Nauja Kleist & Stef Jansen: “Introduction: Hope over Time – Crisis, Imobility and Future-Making”, *History and Anthropology*, 27 (4), 2016, p. 378. <https://doi.org/10.1080/02757206.2016.1207636>. Neste texto, Kleist e Jansen citan especificamente o traballo de antropólogos como Matthew C. Guttman, Sherry B. Ortner e Carol Greenhouse. Ver Guttman, Matthew C: “Rituals of Resistance: A Critique of the Theory of Everyday Forms of Resistance”, *Latin American Perspectives*, 20 (2), 1993, pp. 74–92; Ortner, Sherry B: “Resistance and the Problem of Ethnographic Refusal”, *Comparative Studies in Society and History*, 37 (1), 1995, pp. 173–193; Greenhouse, Carol: “Hegemony and Hidden Transcripts: The Discursive Arts of Neoliberal Legitimation”, *American Anthropologist*, 107 (3), 2005, pp. 356–368.

<sup>3</sup> O entusiasmo, segundo Zafra, “pode ser utilizado como argumento para lexitimar [a] explotación, [o] pago con experiencia ou [o] apagamento crítico”; mentres que o optimismo pode tornarse cruel, segundo Berlant, cando algo que desexas é en realidade un obstáculo para a túa prosperidade, “cando o obxecto que atrae o teu interese impide activamente o obxectivo que che levou inicialmente cara a el”. Ver Zafra, Remedios: *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2017, p. 15; Berlant, Lauren: *Cruel Optimism*, Durham, Duke University Press, 2011, p. 1.

1/ Plano medio en travelling de afastamento: Furiosa, abrazada ás súas compañeiras, olla para atrás e percebe que Max xa non está na plataforma.

2/ Primeiro plano, contrapicado: Furiosa procura a Max co seu único ollo san.

3/ Plano xeral, picado: Max, entre a multitude desenfocada, dáse a volta e olla para arriba, para a cámara, para Furiosa.

4/ Primeiro plano, contrapicado: Furiosa mantén a súa ollada, cunha expresión hierática que podería interpretarse como un sorriso.

5/ Plano xeral, picado: Max mantén tamén a ollada, coa fronte engurrada, até que asente coa cabeza.

6/ Primeiro plano, contrapicado: Furiosa tamén asente, devólvelle o xesto, coa comisura dos beizos un pouco máis marcada por ese sorriso latente.

7/ Plano xeral, picado: Max mantén a ollada uns segundos máis, mentres comeza a recuar, até que dá a volta e a súa figura desaparece detrás dun fardo, fóra de campo.

8/ Gran plano xeral picado: Furiosa, de costas, observa a multitude dende a plataforma. Un pequeno oco no seu interior, no centro do plano, parece sinalar o lugar onde antes estaba Max.

9/ Plano xeral, contrapicado: Furiosa mantén a ollada fixa na cámara, que adopta o punto da vista da multitude, mentres a plataforma continúa a ascender, até que o seu canto cubre o cadro e a imaxe funde a negro.





Imaxes 1-9: *Mad Max: Fury Road* (1:52:30 – 1:53:02)

Un crescendo musical apoiado en percusións épicas acompaña esta celebración do triunfo colectivo: Max pode por fin desaparecer porque Furiosa finalmente conseguiu facerse co control da Cidadela. É un final eufórico á par que discreto que culmina unha estrutura moi clásica: o filme presenta unha situación, acompaña as súas mudanzas e conclúe cunha nova situación. O seu desenvolvemento, no entanto, non adopta a habitual estrutura circular conservadora na que o equilibrio inicial é alterado e despois restablecido, por moito que o itinerario de ida e volta dos personaxes poida transmitir esa idea. O final, na verdade, remata precisamente coa quebra dese equilibrio inicial –o comercio triangular de auga, gasolina e balas entre a Cidadela, a Gas Town e as Bullet Farms– que era completamente inxusto e opresivo. Non sabemos o que vai acontecer despois, que tipo de novo equilibrio se pode crear, mais sabemos que existe unha mudanza que permitirá que toda a comunidade viva doutro xeito. O fracaso do plan de fuga de Furiosa crea as condicións para que agrome esa esperanza radical que permite que os personaxes consigan contornar o seu bloqueo por un camiño insospeitado.

O cinema ten esa virtude: representar e prefigurar mundos posíbeis que dan forma e enriquecen a nosa cosmovisión alén das limitacións materiais e conceptuais do noso presente. Non é casual, neste sentido, que *Mad Max: Fury Road* –un proxecto no que George Miller levaba dúas décadas a traballar– fose filmado durante os peores anos da Gran Recesión, unha época na que o tardocapitalismo neoliberal revelou definitivamente a súa natureza desapiadada e suicida, confirmada uns anos despois durante a actual crise sanitaria causada pola COVID-19. Naquel momento, cando as mesmas políticas económicas que levaron á crise financeira foron propostas como a única solución posíbel para saír desa mesma crise, creáronse as condicións axeitadas para que as artes e as humanidades iniciasen “unha ofensiva discursiva, simbólica e ideolóxica”, en palabras de Antonio Gómez López-Quiñones, capaz de “erixir

progresivamente unha nova hexemonía cultural anti-capitalista” que puidese desafiar os marcos mentais precedentes.<sup>4</sup>

Ese proxecto deu inicio a un lento proceso de construción dun novo imaxinario progresista en tódalas artes que empregou a esperanza radical como ferramenta política para abrir fendas na cosmovisión tardocapitalista. Aparecen daquela filmes como *Snowpiercer* (Bong Joon-ho, 2013) ou o propio *Mad Max: Fury Road* que ofrecen relatos e imaxes que subverten as lóxicas narrativas e discursivas daqueles produtos que glorifican a figura do individuo que triunfa polos seus propios méritos e capacidades especiais. Non. Non é así como debe funcionar o mundo. Mellor parar e comezar de novo, doutro xeito, noutra lóxica: así, mentres a fuxida de *Mad Max: Fury Road* deriva nun retorno e nunha revolución inesperada, a gran revolución de Curtis en *Snowpiercer*, que avanza lentamente dun vagón a outro nese tren que circula en bucle a través dun mundo conxelado, dá pé a un brutal descarrilamento que libera a tódolos pasaxeiros das súas teimas e angueiras. Nese filme, na verdade, case ninguén sobrevive, apenas os personaxes máis novos que naceran dentro do propio tren e que non están condicionados, polo tanto, polas ideas e valores do mundo anterior á catástrofe. O personaxe capaz de espertar esa esperanza radical é, desta vez, Namgoong, o desleixado especialista en seguridade decidido a facer estoupar a porta que separa a tódolos pasaxeiros do mundo exterior cunha boa dose de kronole, un potente e aditivo narcótico que leva anos acumulando para poder utilizar o seu poder explosivo: Buuuuum! Alá vai o expreso fura-neve. Do seu entullo, emerxen dous sobreviventes, Yona e Timmy, dous cativos que poñen os seus pés por primeira vez sobre a terra nevada: un pequeno e desconcertante paso para eles, e un gran paso –noutra dirección, distinta á que levaba– para o conxunto da humanidade. A imaxe do pé de Yona suspendido durante catro segundos no ar antes de afundirse na neve sintetiza tanto o temor como a vertixe que a esperanza radical esperta naquelas persoas que chegan a experimentalala (Imaxe 10). E agora que? Que facemos? O pé dubida, como tamén lle acontece a Max, mais termina por tocar terra e afundirse na neve. Dá un paso, e outro paso, e aínda un terceiro e un cuarto; unha andaina que Bong Joon-ho filma nun travelling en plano detalle con extrema delicadeza.

---

<sup>4</sup> Gómez López-Quiñones, Antonio: “Aviso para navegantes: La crítica del capitalismo y sus im/posibilidades (Notas para un mapa conceptual de la crisis de 2008)”, *Revista de ALCESXXI. Journal of Contemporary Spanish Literature & Film*, 1, 2013, p. 126.



Imaxe 10: *Snowpiercer* (1:57:46 – 1:57:49)

Os pés e os pasos de Yona riman con outras saídas ao mundo exterior que aparecen en títulos anteriores e posteriores a *Snowpiercer*, de *Arena* (João Salaviza, 2009) e *Canino* (*Κυνόδοντας*, Yorgos Lanthimos, 2009) a *Vitalina Varela* (Pedro Costa, 2019), unha longametraxe, esta última, na que dous planos de detalle, desta vez fixos, amosan primeiro o camiño descendente da súa protagonista á súa chegada a Portugal, unha semana despois da morte dun marido que levaba quince anos sen ver (Imaxe 11), e despois, no final do filme, unha vez completado o seu longo e doloroso proceso de loito, o camiño ascendente que os seus pés encetan para saír por fin da escuridade (Imaxe 12). Costa filma os pés deformados de Vitalina con absoluta devoción, consciente de estar ante unha desas imaxes que condensan toda unha fervenza emocional: primeiro, o descenso cambaleante do avión cara a incerteza dunha terra estranxeira; despois, o ascenso a pé firme cara a luz e cara o exterior, un pé que segue a outro, alén da anguria anterior. Vitalina é outra sobrevivinte, outra heroína armada de esperanza radical, dos pés á cabeza e de dentro a fóra, da ilusión da mocidade á experiencia da madurez. Do seu trauma vén a súa forza. Do seu desengano de muller abandonada por un home devorado pola emigración vén a súa capacidade de resistencia e reinvenção: de vítima dunha vida anónima a protagonista estelar –mesmo premiada– dun filme sobre a súa propia vida.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> *Vitalina Varela*, o filme, gañou o Leopardo de Ouro do Festival de Locarno 2019, mentres que Vitalina Varela, a muller, gañou o premio á mellor interpretación feminina nesa mesma edición do certame.





Imaxes 11 & 12: *Vitalina Varela* (0:11:46 & 1:59:53)

Os planos que pechan *Arena* e *Canino* tamén comparten un mesmo motivo visual que evoca de novo esa actitude de esperanza radical: neste caso, o limiar que os personaxes, presos dentro do maleteiro dun coche, deben cruzar. En *Arena*, o adolescente que o protagonista pecha dentro dese maleteiro consegue saír, primeiro con medo e disimulo, non vaia ser que a loita que o levou dentro volva comezar, mais de seguida, en canto ve que o protagonista fica deitado no chan, vencido da vida, sae ás présas e deixa o maleteiro aberto, un bo sinal que atenúa o carácter opresivo da composición do cadro, no que os personaxes apenas ocupan o terzo inferior da imaxe (Imaxe 13). A figura do protagonista no chan, inmóbil e inerte, pode transmitir a idea da derrota ou da renuncia, mais o seu sentido é xusto o contrario: precisamente cando o protagonista –un home que quebra o seu arresto domiciliario para vingarse da agresión duns adolescentes veciños– desiste da súa vinganza e deixa marchar o rapaz que ten preso no maleteiro consegue por fin ser libre da súa xenreira e do seu confinamento para gozar, por un momento, do agarimo do sol e do ar na súa pel.





Imaxes 13 & 14: *Arena* (13:28 – 14:25) & *Canino* (1:29:25 – 1:29:48)

*Canino*, pola contra, non ten un final tan claro. O último plano tamén amosa as traseiras dun vehículo, neste caso o Mercedes que conduce un pai de familia que mantén aos seus tres fillos pechados no seu luxoso chalé dende que naceron (Imaxe 14). Dentro, sabemos que está agochada a súa filla maior dende a noite anterior, despois de terse extraído o dente canino que supostamente lle impedía saír ao exterior. O plano dura exactamente vinte e tres segundos nos que nada acontece: o maletreiro non se abre. Segue dentro a personaxe? Segue viva? É, neste caso, unha muller de Shrodinger, que tanto pode estar alí, viva, como non estar, e que tanto pode abrir o maletreiro e saír ao mundo exterior como non abri-lo e seguir pechada por tempo indefinido. É un final aberto, mais esta imaxe transmite unha vez máis a idea da esperanza radical, porque a muller, se quere, e se pode, quizás saia por fin do universo pechado no que leva toda a vida confinada. É unha opción, unha posibilidade, e iso abonda para espertar a esperanza radical.

*Arena* e *Canino* son proxectos cinematográficos anteriores á crise financeira de 2008 que tiveron a súa estrea mundial na mesma edición do Festival de Cannes, en maio de 2009,<sup>6</sup> cando a Grande Recesión aínda estaba no seu primeiro ano e cineastas de medio mundo comezaban a pensar en como representar este novo proceso histórico. João Salaviza e Yorgos Lanthimos coincidiron na decisión de utilizar a figura do enclave

---

<sup>6</sup> Unha edición, ademais, na que os dous filmes resultaron premiados: *Arena* gañou a Palma de Ouro á mellor curtametraxe e *Canino* o premio principal da sección Un Certain Regard.

pechado para retratar a falta de horizontes dos seus protagonistas: en *Arena*, por estar a cumprir arresto domiciliario; en *Canino*, por estar illados do mundo por uns proxenitores despóticos.<sup>7</sup> A falta de marcos conceptuais explícitos que ancoren o sentido deste último filme nunha determinada liña de interpretación transfórmao nun significante aberto, como esas palabras –mar, cona, teclado– ás que os pais atribúen novos significados para controlar o que pensan e o que fan os seus fillos. *Canino* pode ser así unha alegoría da tendencia xeral contemporánea ao illamento individual, que diminúe a empatía social e facilita as prácticas de control autoritario, ou ben unha alegoría da experiencia específica do pobo grego, prisioneiro dunha longa e desafortunada tradición de gobernantes corruptos. Dun xeito ou doutro, Lanthimos alertaba do secuestro da linguaxe e das persoas a mans dunha instancia superior –que poden ser os pais, o goberno, os mercados ou o sistema– que limita o que se pode pensar e o que se pode facer. A crise económica, e agora tamén a crise pandémica, afondaron desafortunadamente nesta tendencia á individualización e ao illamento, polo que non é ningunha sorpresa que o inicio deste século estea marcado por unha guerra desbocada polo control da linguaxe, das narrativas e dos discursos, que ten xusto un dos seus campos de batalla no cinema da austeridade, o ciclo de filmes que retrata ou reflicte as causas e consecuencias da Gran Recesión a nivel temático, formal ou alegórico.

Este tipo de filmes presentan unha ampla galería de personaxes en situacións límite que, para ben ou para mal, tiran de esperanza radical para afrontar as súas desgrazas. A gran maioría non son heroes como Max ou Namgoong, senón sobreviventes como Yona ou Vitalina, mais non todos saben empregar a esperanza radical: algúns fracasan nas súas estratexias de resistencia, como o navegante de *All Is Lost* (J. C. Chandor, 2013), e hai mesmo quen non entende nada do que acontece ao seu redor, como os seis protagonistas de *Chevalier* (Athina Rachel Tsangari, 2015), dúas longametraxes de ambientación náutica onde a esperanza radical chega, por camiños diferentes, ao seu paroxismo.

### **O traballo non vos fará libres**

---

<sup>7</sup> Unha narrativa que xa aparece en títulos anteriores como *El castillo de la pureza* (Arturo Ripstein, 1973) ou *The Village* (M. Night Shyamalan, 2004).

Crac! Plas! Unha vía de auga no casco. Tras un breve prólogo que anticipa o naufraxio, o personaxe interpretado por Robert Redford en *All Is Lost* acorda co canto dun contedor chinés espetado no seu barco. Pouca broma, carallo. É unha putada que esixe acción inmediata: desatracar o contedor, remendar o furado, achicar a auga. O choio leva días, mais a situación parece controlada aos 18 minutos de metraxe. O malo é que a auga lle fodeu tódolos trebellos electrónicos en pleno Océano Índico, e non ten como lanzar un S-O-S. Se cadra se sube ao pau maior e tenta ligar algúns cabos coa antena da estación meteorolóxica... mais xusto cando está aló enriba, en plena tarefa, ve o que está por chegar: as nubes, moi negras, dunha treboada, que J. C. Chandor amosa cun maxestoso travelling aéreo semicircular de vinte segundos (Imaxe 15). Agora o navegante si que está fodido. Baixa rápido do pau e comeza os preparativos. O seu combate cos elementos durará toda unha noite e parte da mañá seguinte, que a metraxe condensa nunha media hora agónica até que o barco vai definitivamente a pique. O navegante fica daquela nunha precaria balsa de plástico á espera dun rescate que só chegará –se chega– no último plano do filme. Fai falla moita esperanza radical para aturar semellante lance, e aínda así non abonda, porque o rescate final, na verdade, pode non chegar, pode ser apenas un soño, unha alucinación. O filme admite ambas interpretacións, porque a cousa non vai exactamente dun náufrago. Vai doutro tema, doutra situación.



Imaxe 15: *All Is Lost* (0:27:07 – 0:27:27)

J. C. Chandor, o director de *All Is Lost*, fixérase famoso dous anos antes coa súa primeira longametraxe, *Margin Call* (2011), un dos primeiros títulos que representou a crise financeira de 2008 dende o lugar mesmo no que se orixinou: un gran banco de

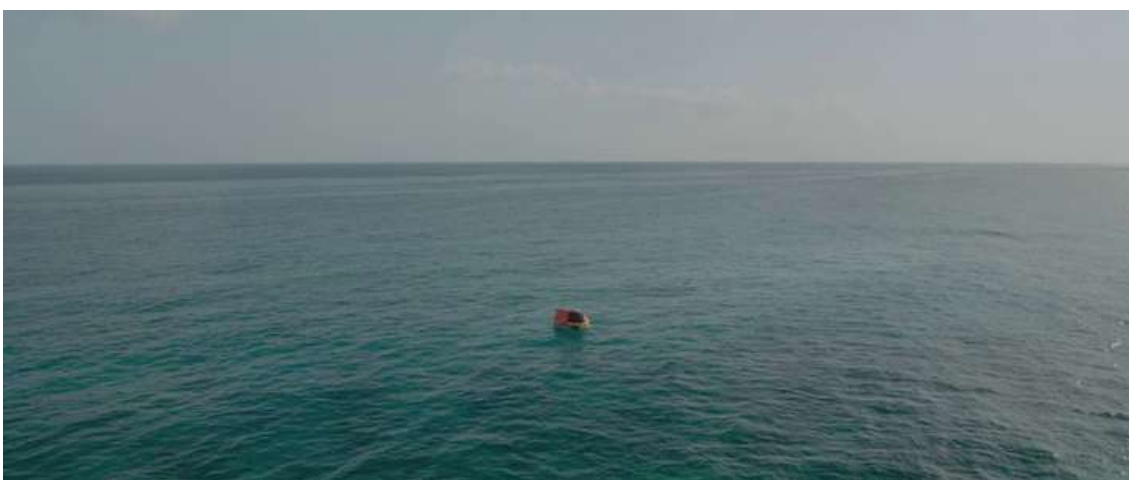
investimento de Wall Street. Pasar dun filme coral permanentemente dialogado sobre unha das maiores abstraccións que inventou o ser humano –o diñeiro– a unha obra extremadamente física e lacónica na que Robert Redford apenas pronuncia catro frases e escasos monosílabos –e sempre para pedir axuda– mentres pasa toda a metraxe a traballar no barco e a tentar sobrevivir na balsa resulta, cando menos, sorprendente, se non fose porque estes dous traballos de estilos opostos –*Margin Call* podería ter sido escrito por Aaron Sorkin, *All Is Lost* podería ter sido filmado por Robert Bresson– tratan exactamente do mesmo, da crise, das súas causas –*Margin Call*– e das súas consecuencias – *All Is Lost*.<sup>8</sup> A súa maior diferenza está no sistema de representación utilizado: *Margin Call* é unha obra explícita na que todo se verbaliza antes ou despois, mentres que *All Is Lost* é unha proposta alegórica na que todo depende da clave interpretativa que empregue o espectador. Nese sentido, pode ser a historia dun navegante que se converte en náufrago, na súa lectura máis literal, ou ben a historia dun empresario que perde o seu negocio, os seus aforros e a súa vida, nunha lectura máis elaborada.

A escolla de Robert Redford como actor protagonista vai precisamente nesta segunda liña. Redford representa os valores liberais do Novo Hollywood dos anos setenta, aquela época tola na que guionistas, actores e directores pensaron que podían levar á práctica os seus proxectos alén da vontade dos grandes estudos, que é do que vai –unha vez máis, en clave alegórica– un filme como *The Sting* (George Roy Hill, 1973), protagonizado, precisamente, por Robert Redford. O soño dos pequenos que chegan a ser grandes é unha narrativa capitalista moi arraigada na cultura americana, que non fai máis que mutar dunha xeración a outra, de *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941) a *Ready Player One* (Steven Spielberg, 2018). Redford, por iso, encarna a ese pequeno empresario que ten un negocio próspero –o seu iate– e que un día se topa coa competencia asiática –o contedor chinés– e descobre que a súa situación é máis vulnerábel do que pensaba. A súa experiencia, coñecementos e habilidades poden axudarlle a manter o seu negocio a flote durante un tempo –a través desas reparacións artesanais para saír do paso– até que un día chega a crise –a treboada– e a súa empresa –o seu barco– quebra e vai a pique. No filme, trala treboada, o navegante aínda tentará salvar algúns trebellos do barco que lle poden resultar útiles na balsa, mais o naufraxio

---

<sup>8</sup> O resto da filmografía de J. C. Chandor até a data recunha nesa mesma liña, porque *A Most Violent Year* (2014) e *Triple Frontier* (2019) afondan, respectivamente, no momento histórico no que se establece a hexemonía da economía financeira sobre a economía produtiva e nos mecanismos psico-sociais que levan ás persoas a facer calquera cousa por diñeiro.

non tardará en reduci-lo a un estado de absoluta soidade, como salienta o gran plano xeral da minúscula balsa ao garete no medio do océano (Imaxe 16): é o empresario, desempregado e descapitalizado, abandonado á súa sorte en plena recesión, sen apoio nin axudas, nin do estado nin da sociedade. No neoliberalismo, de feito, nin sequera hai sociedade, só individuos, con ou sen barco, e quen non ten barco está fodido: ningún cargueiro –léase, ningunha gran empresa global– vai alterar o seu rumbo –isto é, vai perder tempo e diñeiro– para axudar a un náufrago – é dicir, a unha persoa sen capital económico, social ou cultural.



Imaxe 16: *All Is Lost* (0:58:34 – 0:58:56)

O personaxe, chegado ese punto, non ten outra que esperar por algunha caste de axuda exterior, a xeito de *deus ex machina*, como acontece na última secuencia, cando albisca un pequeno punto de luz ao lonxe. Será un rescate? Xa non lle quedan bengalas. Esgotou a última co enésimo cargueiro indiferente. Como facerse ver? Ten papel, ten mistos e ten un cubo onde facer unha fogueira. Que podería saír –outra vez– mal? O lume desborda o cubo, prende na balsa e o náufrago remata no mar. Nesa altura, déixase ir, e Chandor dilata o momento: plano do corpo, afundíndose, plano da balsa, ardendo, outra vez o corpo, cada vez máis fondo, e outra vez a balsa, cada vez máis lonxe, música triste, violíns dramáticos, e así durante corenta segundos até que aparece unha barca na tona da auga e o náufrago dedica os seus últimos folgos a volver á superficie e aferrarse a unha man amiga. Feroso, verdade? Se non fose polo fundido en branco que pecha o filme –e que sabemos, dende *Total Recall* (Paul Verhoeven, 1990), que está aí para facernos dúbida- sería un final feliz. Pode que rescaten ao náufrago, abofé, e pode tamén que todo sexa simplemente o seu último desexo, o froito da súa esperanza

radical, mais en calquera destas dúas interpretacións o rescate chega tarde, cando o personaxe xa está no límite da súa resistencia, tras tanto traballo e tanto sufrimento.

O rescate dos cidadáns desempregados e descapitalizados podería ter chegado antes se os gobernos, como defende Paul Krugman, tivesen mantido as políticas económicas dos primeiros anos da crise financeira, baseadas no investimento público e na redución de impostos, en lugar de adoptar políticas de austeridade a partir de 2010 que reducían o gasto público e aumentaban os impostos e os tipos de interese.<sup>9</sup> Calquera afoga nesas condicións! Por iso, o barco-negocio do navegante-empresario de *All Is Lost* remata indo a pique por moito que el se esforce en mantelo a flote, porque un individuo só non pode reverter unha conxuntura adversa. A esperanza radical, neste caso, non é a forza o que o move a reparar o barco, a resistir a bordo e a sobrevivir na balsa, porque todas esas accións son o resultado da lóxica aprendida e interiorizada do traballador eficiente e do cidadán submisivo que adapta as súas respostas ás condicións existentes. Non. A esperanza radical aparece moito máis tarde en *All Is Lost*, aparece xusto cando todo está perdido, como anticipa o título, cando o náufrago se deixa caer no fondo do océano. É unha situación grotesca, imposible de aceptar dentro do paradigma realista, que funciona, no entanto, como revulsivo dentro do paradigma alegórico: é cando todo está perdido, cando o personaxe deixa de loitar, que aparece a salvación. Pode vir do exterior, certo, mais as forzas que devolven o personaxe á superficie saen del, da súa toma de consciencia, da súa esperanza irredenta. Vai ti agora negarlle a man. Vai ti agora dicirlle que viviu por riba das súas posibilidades. Vai ti agora deixalo morrer. Non dá, non si?

### **Os cabaleiros das mentes cadradas**

Seis homes nun barco: o Doutor, Christos, Josef, Yorgos, Yannis e Dimitris. O Doutor é o propietario da embarcación, un amplo iate cunha tripulación de tres empregados: o piloto, o cociñeiro e o camareiro. Christos traballa con el na súa clínica. Josef é un vello amigo do Doutor. Yorgos é o socio de Josef nun negocio inmobiliario. Yannis é o xenro do Doutor. E Dimitris, por último, é o irmán de Yannis. Seis homes ricos e ociosos a bordo dun iate protagonizan *Chevalier*, a terceira longametraxe da cineasta grega Athina Rachel Tsangari. As súas relacións, dende o inicio, son bastante tensas. Todos cren ser mellores que os outros, e a cousa empeora cando comezan a

---

<sup>9</sup> Krugman, Paul: *¡Acabad ya con esta crisis!*, Barcelona, Editorial Crítica, 2012, pp. 201-202.

competir explicitamente entre si para saber quen é ‘o mellor en todo’, nas probas absurdas que inventan –como guindar croios ao mar, montar mobles de Ikea, analizar o seu sangue ou, por suposto, medir as súas pirolas– e tamén en calquera outro aspecto da súa vida cotiá: como visten, como falan, como dormen, todo conta, porque todo pode ser avaliado.



Imaxe 17: *Chevalier* (0:00:22 - 0:01:06)

Os personaxes tómanse moi en serio esta brincadeira, mais a cineasta retrátaos cun ton voluntariamente distante para salientar o absurdo da súa situación: seis homes ricos e ociosos competindo pola nada, por distraerse, porque no fondo, malia a súa posición de privilexio como membros de unha clase media profesional con estudos universitarios, son suxeitos desprovistos de poder real na Grecia endebedada da Gran Recesión. Parecen homes cheos de enerxía, si, mais rara vez a empregan para algo produtivo, fóra da secuencia na que limpan o iate ante a ollada atónita da tripulación. O barco, ademais, permanece case todo o tempo inmóbil, fondeado fronte a costa ou amarrado no porto, nun símil que evoca o estancamento da economía grega, historicamente ligada ao mar, á pesca e á navegación – e na única secuencia na que o barco navega, os personaxes fican sentados na cuberta, parapetados tralos seus lentes de sol, para disimular ou diminuír o seu mareo. A impotencia destes homes, segundo Alex Lykidis, está anunciada dende a primeira imaxe do filme: un gran plano xeral dun cantil vertical que ocupa case todo cadro, deixando ver apenas unha minúscula franxa de mar



na súa base onde uns puntos negros –os personaxes– aboian sen rumbo (Imaxe 17).<sup>10</sup> No plano seguinte, os seus corpos derrúbanse na praia en canto saen da auga, totalmente baldados. Porén, cando se trata de definir as regras da súa brincadeira, estes mesmos homes entréganse a ferozes e interminábeis debates que lembran –de novo segundo Lykidis– as longas e estériles negociacións que a clase política grega mantiña daquela –con máis espaventos que resultados– cos seus impasíbeis acredores.<sup>11</sup>

Esa ocorrencia de competir por ser ‘o mellor en todo’ é unha proposta de Yorgos –a partir doutro xogo do que fala Christos– que ten como obxectivo inmediato putear a Josef, por ser o que vai gañando nese momento na parvada coa que se están a entreter esa noite. Porque Yorgos, como Josef sabe, ten moi mal perder:

– Non vou xogar máis –di o primeiro, despois de apurar o seu licor dun grolo– Estou farto e aburrido deste xogo – Yorgos érguese da mesa.

– Eu tamén estaría aburrido e o deixaría –espétalle Josef, con moita retranca– se estivese a perder.

– Só porque adiviñas quen é kiwi e quen é piña –Yorgos adopta aquí unha actitude vagamente ameazadora– non significa que sexas mellor ca nós. Non es o mellor en todo, se é o que estás a pensar. Es o mellor nese xogo en particular. Ren máis.

– Moi ben. Imos xogar entón ao mellor en todo. Que che parece? Só que non podemos xogar a iso porque ese xogo non existe. Que mágoa!<sup>12</sup>

Tres minutos despois, o xogo xa está inventado... coas regras que lle conveñen a Yorgos, por suposto, que só volve á mesa para impoñer as súas condicións aos demais – e, sorpresa, quen é que vai ser o mellor en todo ao final do filme? Yorgos, claro!

“Tsangari deixa claro”, escribe Lykidis, “que o xogo do mellor en todo é un síntoma máis que unha causa da actitude neoliberal dos personaxes, xa que a súa tendencia á autopromoción e avaliación precede e excede os propios límites do xogo”.<sup>13</sup> O mal, por desgraza, xa está dentro deles, por ser homes, por ser ricos e mesmo por ser gregos: a

---

<sup>10</sup> Lykidis, Alex: “Aesthetics of Crisis: Art Cinema and Neoliberalism”, en Austin, Thomas & Koutsourakis, Angelos (eds.), *Cinema of Crisis. Film and Contemporary Europe*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2020, pp. 37-38.

<sup>11</sup> *Ibíd.* pp. 36-37.

<sup>12</sup> Tsangari, Athina Rachel: *Chevalier*, Palaio Faliro & Atenas, Faliro House & Haos Films, 2015, 0:18:48 – 0:19:19.

<sup>13</sup> Lykidis, Alex, *op. cit.*, p. 39.

lóxica da competencia encheunos de complexos de superioridade e de inferioridade que o xogo non fai máis que exteriorizar. A tripulación, entrementres, presencia esta brincadeira cun interese crecente, até o punto de imitala na última secuencia. O problema é que o desdén hipócrita co que compiten as clases medias tórnase máis violento cando chega ás clases populares: así, o camareiro e o cociñeiro rematan o filme cunha vertixinosa escalada de faltadas mutuas que os levará, literalmente, a perder a cabeza, porque Tsangari compón o plano de xeito que as cabezas destes personaxes saian do cadro no momento no que se erguen da mesa na que están sentados para agarrarse repentinamente pola gravata e polas lapelas dos seus respectivos uniformes de traballo (Imaxe 18). A situación sería divertida se esta liorta, que continúa a labazada limpa na banda sonora despois de cortar o plano, non evocase a infausta irrupción do partido fascista Aurora Dourada na política grega da pasada década, cando se converteu nunha das principais forzas do país até ser declarado organización criminal por unha sentenza xudicial en outubro de 2020.



Imaxe 18: *Chevalier* (1:38:26)

Con esta fauna, onde pode estar a esperanza radical en *Chevalier*? Hai algunha posibilidade de redimir ou reconducir semellante sarillo? Para os seis homes ricos e ociosos, non, porque xa están botados a perder. Para os dous traballadores alienados, tampouco, porque xa están botados ao monte. Para o piloto... pode que si, porque este personaxe nunca chega a amosar un verdadeiro interese polo xogo alén de desexarlle a vitoria ao seu patrón, o Doutor, no momento da súa despedida, cando o iate atraca no porto do Pireo e el é pouco menos que expulsado da embarcación coma se fose un concursante dun programa de telerrealidade. Se cadra este traballador serio e cualificado

pode ser o único personaxe que estea a salvo desta tolemia. Mais a grande esperanza radical da que fala Athina Rachel Tsangari en *Chevalier* está no público, nas persoas que ven este filme con distancia, con sentido do humor e coa lucidez suficiente como para recoñecerse no patetismo destes personaxes e tentar non ser coma eles, non entrar nestes xogos, non deixarse levar pola lóxica competitiva e insolidaria que enchoupa dende hai décadas tódolos aspectos das nosas vidas. Cantas vacas tes? Cantos *likes* tes? Canto mide a túa pirola? Canto vales ti como persoa? Canto mal nos fai esta lóxica e canta falla nos fai ceibarnos dela.

*Chevalier*, como *reductio ad absurdum*, bótanos unha man, ofrécenos un modelo en negativo no que todo é tan solemne que resulta profundamente ridículo. A esperanza radical, moitas veces, pasa simplemente por iso, por unha toma de consciencia dos nosos límites, do que non podemos, nin debemos, nin queremos facer: non queremos ser un hipócrita vaidoso como Yorgos, nin morrer afogados no fondo do océano, nin ficar prisioneiros dunha situación inxusta, malia que ás veces non quede outra, e aí é cando a esperanza radical comeza a traballar, a fender na laxe, a facernos ver e pensar aquilo que antes non eramos capaces de percibir nin concibir. Non viamos o estúpidos que son todos eses homes podres de cartos no cumio do seu poder, mais agora que xa o vimos nun filme pode que sexa o momento de comezar a pensar en vivir doutro xeito.