

Animación en la sala de espera

2007-12-20 11:10:36



Desde que **Frederick Wiseman** se adentrara con la cámara en un hospital psiquiátrico norteamericano para realizar un retrato del entorno de los enfermos mentales en su película *Titicut Follies* (1967) -una de las cumbres del llamado Cine Directo- han sido muchos los cineastas que han tratado de buscar un enfoque personal alrededor del mismo tema. La elección de ese espacio físico como centro neurálgico para la elaboración de un filme implica una postura moral, de la que irremediabilmente emerge una pregunta: ¿de qué modo representar un espacio profílmico ya de por sí delicado?

Carlos Rodríguez Sanz y **Manuel Coronado** realizaron entre los años 1978 y 1981 una película que retrata la vida diaria de los pacientes de un centro psiquiátrico de Leganés, atendiendo los resultados de otras propuestas foráneas, con un punto de vista particular (1). Basculando entre el acercamiento y el distanciamiento -gracias a un uso certero de los recursos estilísticos y un interés en dar voz y acompañar a los protagonistas-, los dos directores conformaron un largometraje documental cuya abstracción resulta más pronunciada de lo que en un principio podría parecer.

Un travelling inicial que se introduce en el hospital desde el patio exterior, indica, cámara en mano, el grado de curiosidad por definir mediante las imágenes un espacio vital determinado por quienes lo habitan. El plano editado a continuación está tomado en uno de los pasillos interiores del edificio, desde un punto de vista relativamente bajo. Las diferentes imágenes capturadas desde ese mismo encuadre permiten componer un cuadro fantasmagórico en el que los pacientes, ensimismados, aparecen y desaparecen de campo por arte de magia a lo largo de unos paseos dubitativos. El efecto de encadenados realizado en el laboratorio anuncia un distanciamiento respecto al objeto representado que a lo largo del film se irá mostrando mediante ingeniosos recursos que, sin caer en un vacío formalismo, denotan una postura reservada que evita la intromisión.

El uso de muchas de las declaraciones de los internos en *voice over* -junto con imágenes de otros pacientes, completamente abstraídos en ellos mismos-, ayudan a crear un tempo fílmico concreto que se sustenta en los sigilosos seguimientos de los internos en sus paseos, en las introducciones musicales de piano y en las series de planos que funcionan como intervalos (los conjuntos de imágenes de las manos y los rostros que dan unidad a los quehaceres y las expresiones de los pacientes). “Aquí tampoco estamos mal, ¿no le parece a usted? Hay mucha limpieza, unos médicos bastante buenos, tenemos libertad... se come bastante bien. No estamos tan mal!”, dice una de las voces sin identificar, mientras se observan personas aisladas en unos interiores desoladores. Algunas entrevistas y monólogos tan delirantes como el siguiente se incluyen sin incluir su emisor, dejando un sugerente margen para la elucubración: “A la Luna sí que he subido una vez, ¿entiendes? Ahí se disfruta de gloria eterna. En la Luna hay agua, hay montes, casitas, autos, ahí hay de todo. ¡Gloria eterna la de la Luna! ¿Entiendes? La gente está en la parte de abajo y como van los astros, absorben el personal, ¿entiendes? Y luego, después, el que llega a la cúspide de la Luna pues ya disfruta de gloria! Hacen polvorones todos los días!” Las pocas declaraciones que se recogen a lo largo de la hora y diecisiete minutos que dura la película están construidas como intervenciones aisladas que ni dialogan entre sí, ni crean continuidad con las siguientes, más bien se estructuran como compartimentos estancos que se relacionan perfectamente con

la desidia, la apatía, la quietud, la contemplación y la espera, manifestada en cada uno de los pacientes. La acción resulta prácticamente inexistente. La sensación de incapacidad comunicativa entre el equipo de realización y las personas filmadas hace que el filme avance como una espera continua por ver animado el panorama. Esa voluntad por romper con la falta de movimiento, que ya se indica en el título de la película, incluye un oxímoron ya que esa animación, ese interés por provocar la movilidad, choca una y otra vez con la espera, la pausa y el tiempo muerto. “Yo se pensar al revés”, dice una chica joven que concluye con un “(de pequeña) me hacía la tonta para que no me comiesen el coco”. El límite entre la cordura y la ineptitud se diluye mientras la posibilidad de la lucidez hace acto de presencia. Cuando el cámara y el sonidista interpelan a uno de los personajes (en un recurso propio del *cinéma vérité*), se acaba optando por la filmación de unas fotos de esa misma persona, un rostro y unas expresiones que esconden una compleja salud mental. Equiparar esos retratos fotográficos con los planos capturados por la cámara cinematográfica permiten encontrar más de un paralelismo; las imágenes captadas permiten moldearse mediante el tiempo dado para su observación. Al final unas y otras se confunden, remarcando el hecho de que los movimientos de los internos o son espasmódicos y repetitivos, o inexistentes.

Inquietudes vanguardistas practicadas en el montaje como la congelación de la imagen, el uso del *slow motion* y la aplicación de sonidos no diegéticos -que acaban configurando una música hecha de sutiles zumbidos con resonancias de música concreta-, dan un tono extraño y esquizoide que, sin remarcarse en ningún momento –la ausencia de retórica de la que habla **Riambau**-, demuestra que estamos ante una patología psíquica que, curiosamente, da más de un fruto en el documental español de finales de los setenta y principios de los ochenta. (2)

(1) “Influidos por algunos documentales similares estrenados contemporáneamente en España, Carlos Rodríguez Sanz y Manuel Coronado obtuvieron varias horas de imágenes rodadas durante su convivencia con los pacientes del Centro Psiquiátrico de Leganés para configurar después un montaje en el que, lejos de cualquier retórica, se interrogan sobre la frontera de la normalidad en lo que Álvaro del Amo definió acertadamente como “un paso previo para enfrentarse, sin excesiva vergüenza, al espejo”. Esteve Riambau, *Vivir el presente, recuperar el pasado: El cine documental durante la transición (1973-1978)* en Català, Josep M^a, Cerdán, Josetxo y Torreiro, Casimiro (coordinadores). *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. (Málaga, Festival de Cine Español de Málaga/Ocho y Medio, 2001).

(2) “En el cine documental, también aparecen registrados otros de los grandes tabúes del franquismo, como las psicopatologías (El asesino de Pedralbes, Gonzalo Herralde, 1978; Animación en la sala de espera, Manuel Coronado y Carlos Rodríguez Sanz; o en cierta medida, la citada Cada ver es...)...” Hernández Ruiz, Javier y Pérez Rubio, Pablo. *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*. Barcelona. Paidós, 2004.

FICHA TÉCNICA

Dirección: Carlos Rodríguez Sanz, Manuel Coronado

Dir. Fotografía: Miguel Angel Trujillo

Montaje: Tucho Rodríguez

Producción: Ghetto Films, Taller de Cine

País y año de producción: España, 1979-1981