

EL BOSQUE Y LA CRISIS EN EL CINE CONTEMPORÁNEO

por Xavier Romero

«¿Cuán dichoso aquel que ha asignado un sitio adecuado a sus bestias y ha despejado el bosque de su mente!»ⁱ

Henry David Thoreau, *Walden*

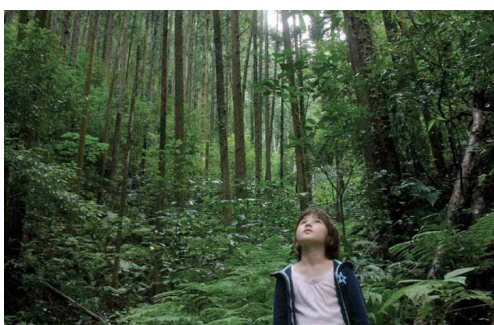
En los últimos años, un buen número de cineastas ha recurrido al bosque para contar parte o la totalidad de sus historias. Incluso limitado a una sola escena, este escenario es siempre crucial en los personajes y el devenir del relato. Un análisis de sus distintas funciones en varias de estas películas nos revela que esta recurrencia espacial no sólo no es casual sino que se inscribe de lleno en los últimos movimientos del cine contemporáneo.

Si hay una palabra que une a todas las películas que van a parecer en este artículo es “crisis”. Crisis de identidad, de valores, superación de procesos de duelo o iniciáticos,...Y hablar de crisis implica hablar de cambio, del antes y del después. No sorprende pues la elección reiterada de un escenario que si se caracteriza por algo es por su tremenda dualidad: claro y oscuro, sereno e inquietante, protector y amenazador, el bosque simboliza lo inconsciente; su oscuridad y su carácter laberíntico abierto aluden a lo desconocido, a nuestros temores y a la desorientación, pero del mismo modo, la luz en un claro o entre los troncos, representa la esperanza.

La pintura romántica jugó con esos claroscuros y abandonó el carácter contemplativo de un hermoso paisaje para centrarse en la pequeñez del hombre en un entorno que le proporcionaba una experiencia mística. Los árboles de Caspar David Friedrich destilan tanta majestuosidad como amenaza, se ensalzan como templos paganos o se retuercen para tratar de devorarte. Y sus personajes de espaldas, sobre un acantilado, miran al horizonte porque sienten la pulsión de muerte. ¿Y qué es el horizonte sino una línea que divide en dos la totalidad de lo que nos envuelve?

Por eso no es de extrañar que la aparición del bosque llegue a partir una película como *Tropical Malady* (Apichatpong Weerasethakul, 2004) en dos partes fuertemente contrapuestas pero simétricas, de duración similar, que vienen a explicar la misma historia pero desde perspectivas diferentes, siendo la perteneciente al bosque la de corte más poético.





De hecho, la irrupción del bosque en el cine contemporáneo provoca a menudo un cambio de género cinematográfico dentro de la propia película (generalmente una entrada en el fantástico). Así ocurre en *El Bosque* (M. Night Shyamalan, 2004), *Anticristo* (Lars Von Trier, 2009), *Yuki y Nina* (Nobuhiro Suwa y Hyppolite Girardot, 2009) o la propia *Tropical Malady*.

En la reciente *Martha Marcy May Marlene* (Sean Durkin, 2011), se alternan dos relatos que ocurren en tiempos distintos y a ambos lados de un mismo bosque: la historia de terror de una chica abducida por una secta liderada por una especie de Charles Manson, y el drama posterior de la misma chica, en casa de su hermana, incapaz de recuperar la cordura. Este montaje paralelo continuo permite al debutante Sean Durkin incidir en la confusión mental de la protagonista. El bosque aparece como una frontera, una gran puerta de entrada a lo desconocido (como en *El Bosque* de Shyamalan) o de salida (como en *Yuki y Nina*). Martha intenta atravesar el bosque huyendo de la secta. Una cámara en mano la seguirá de cerca y se esconderá con ella dejándonos ver a sus perseguidores en contrapicado. Son estos recursos propios del cine de terror que Durkin y otros directores (como Lars Von Trier en *Anticristo*) están reutilizando, curiosamente, para describir la distorsión social de nuestra era.

En la literatura medieval encontramos otra partición dual en la contraposición poblado-bosque. Si el primero representa la seguridad y el confort de la comunidad, el segundo es extraño y siniestro, por lo que resulta un espacio ideal para ritos de iniciación, superar nuestros miedos y madurar. El modelo clásico (mil veces citado) es el de “Caperucita Roja”. Son múltiples las interpretaciones que se han hecho del célebre cuento pero no me resisto a citar la simbología fálica de los árboles a los que se sube Caperucita o la búsqueda consciente del placer que representan las frutas prohibidas. El bosque es pues una zona de transición que, en este caso, implica la pérdida de la inocencia. Algo parecido ocurre en la citada *El Bosque*



(cuyo título original es precisamente *The Village*, es decir, el poblado). El descubrimiento es el mismo: el lobo, lo monstruoso, no es real sino que habita en nuestro interior, nosotros lo creamos. Sin embargo, en la película de Shyamalan, la lectura es más socio-política. Su caperucita no es una chiquilla premenstrual sino una joven ciega educada en el miedo a lo desconocido, en la preservación a toda costa de los valores tradicionales, en la no-mezcla. Antes de partir, se le revelará la inexistencia de los monstruos que supuestamente habitan en el bosque que rodea su poblado y, por tanto, la falacia proteccionista en la que se edificó el mismo. Así, el verdadero miedo será el de ir al encuentro de la sociedad de riesgo, moderna y abierta, y dejar atrás lo que Žižek denomina “*el viejo universo del Sentido*” en el que el Mal “*no queda simplemente fuera de este espacio cerrado y utópico, sino que se transforma en una amenaza mítica con la cual la comunidad establece una tregua temporal y contra la cual debe mantener un estado de excepción permanente*”ⁱⁱ.

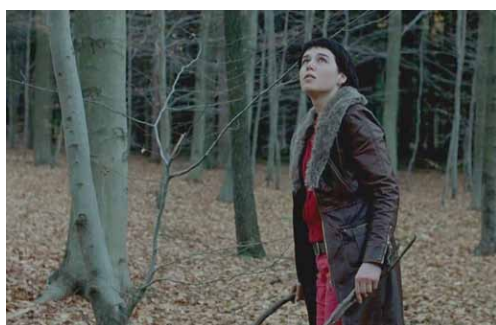
También hay una pérdida de la inocencia y una fuga al fantástico en *Yuki y Nina*. Pero en este caso la protagonista sí es una niña (Yuki) y la crisis a superar un drama familiar: la separación de sus padres y el descubrimiento de que, a causa de ello, va a dejar París y, por tanto, a su mejor amiga (Nina) para ir a vivir a Japón. Las dos niñas escapan de la realidad, perdiéndose en un bosque, a las afueras de París, que remite al universo mágico infantil. Se trata de un acto de desobediencia “necesario” para la construcción de la identidad de sus jóvenes protagonistas. Yuki y Nina se pierden pero es Yuki (la que debe asumir el mayor cambio) quien, después de un plano-contraplano con los árboles que tiene en frente, como si hubiera escuchado alguna voz, “abandona” a su amiga para iniciar su propio recorrido. Como en *El Bosque* (aunque esta vez, de manera inconsciente) hay una necesidad de atravesar el bosque, pero si en el film de **Shyamalan** es el mundo real el que espera al otro lado, aquí, inesperadamente, la pequeña Nina aparecerá,

como por arte de magia, en un poblado japonés. Un viaje al futuro de lo que le espera y, a la vez, al pasado de sus orígenes, al lugar donde jugaba su madre a su edad.



Este transformador deambular de Yuki por el bosque recuerda al que nos había propuesto dos años antes Naomi Kawase en *El Bosque del Luto* (2007). También aquí hay un proceso de duelo, un tránsito para superar una pérdida (si Yuki llora la separación de su mejor amiga, Machiko –la protagonista de *El Bosque del Luto*– no logra superar la muerte de su hijo) que debe conducir a una aceptación espiritual de que todo muere y todo renace. Ambas películas muestran una concepción oriental (Suwa y Kawase son japoneses) del ciclo vital y del cuerpo, inseparable del espíritu. También comparten la visión del bosque como un ente vivo. Pero en la película de Kawase, por la mayor edad de su protagonista, la fisicidad del cuerpo y su diálogo con una naturaleza llena de sensualidad es mayor (el susurro del viento, el canto de los pájaros, el crujir de ramas pisadas,... juegan su papel activo en el proceso de duelo). También el tránsito se hace más evidente: al principio, el bosque aparece como un camino de obstáculos que entorpece y hace más penosa la marcha. Más adelante, sin embargo, “*el bosque se dibuja como lugar de reiniciación, de vuelta sobre el pasado, sobre sí mismo, para abrir un nuevo camino en la vida*”ⁱⁱⁱ.

En la Antigüedad, muchos bosques tenían carácter sagrado al ser considerados morada de alguna divinidad. Por ello, el bosque es un espacio vivo y, más aún, fuente de vida. Como hemos visto, en el cuerpo habita la vida y la muerte pero es sólo el cuerpo femenino el que puede dar vida.



En *El Silencio de Lorna* (Jean-Pierre y Luc Dardenne, 2008), Lorna es una inmigrante albanesa que escapa de su dura vida y se aferra a su embarazo como única vía de supervivencia y esperanza. Pero, cuando se nos revele que tal embarazo es puramente psicológico, Lorna escapará a través del bosque en un final aleja-



do del hiperrealismo propio de los Dardenne. Para Lorna, el bosque será su refugio, el lugar en el que podrá vivir su fantasía, su locura, y dar vida para expiar su responsabilidad en la muerte de otra.

Más positivas son las incursiones en bosques-refugio de las parejas de jóvenes enamorados: la fuga de los niños de *Moonrise Kingdom* (Wes Anderson, 2012) o el escape momentáneo hacia lo mágico que encierra la escena de la noche de Halloween de *Restless* (Gus Van Sant, 2011). En el bosque de esta última, la joven Annabel (enferma de cáncer terminal) aparece llena de energía (sólo hay que ver cómo la encuadra la cámara en contrapicado), se auto-proclama “*el espíritu de este bosque*”, jugando a ser la fantasma de *Cuentos de la Luna Pálida de Agosto* (Kenji Mizoguchi) para “raptar” a su enamorado Enoch.



No es casual que en la mayoría de películas citadas la protagonista sea mujer o niña. El bosque es un espacio sensual y fuente de vida, y si en *El Silencio de Lorna* sólo podrá acoger el desvarío de una mujer vencida y en *Restless* sólo le aportará un interludio poético, en *Anticristo* (Lars Von Trier, 2009), servirá para rearmarla. Como en *El Bosque del Luto*, en *Anticristo* asistimos a un proceso de duelo por la muerte de un hijo, con el añadido de un fuerte sentimiento de culpa (el niño cae por una ventana mientras sus padres hacen el amor). El proceso lo llevarán a cabo (marido y mujer) en un bosque llamado Edén, donde encontrarán la histeria y la consecuente sexualidad desbordante, la opacidad del deseo sexual y “*el ritual de destrucción que en el bosque encantado, extático como una naturaleza de Max Ernst, dará cuenta de la condición animalesca de los amantes*”^{iv}. Pero no me extenderé en *Anticristo*, os remito al interesantísimo artículo de Heidi Karlsen en este mismo primer número de **CINERGIA**.

Sensualidad y sexo es lo que predomina en *Lady Chatterley* (Pascale Ferran, 2006). Los repetidos paseos desde el castillo hasta la ca-



baña del guarda-bosques despiertan en Constance una progresiva sensibilidad, inédita hasta entonces. El tacto de los troncos (nuevamente como símbolos fálicos), olores y sonidos, le irán revelando una conexión primitiva con la naturaleza que desembocará irremediablemente en el descubrimiento del placer del sexo. Ferran se recrea en la vegetación, luces y colores, para transmitirnos la experiencia de Constance. No hay monstruo en este bosque, sólo un hombre que permite a una mujer descubrir el poder y la libertad que habitan en su interior. Cada uno de los seis encuentros sexuales que vemos en *Lady Chatterley* nos revela algo de sus protagonistas y muestra una evolución en ese descubrimiento vital.

El sexo y el bosque reaparecen en *Le Roi de l'Évasion* (Alain Guiraudie, 2009) en un contexto de fuga hedonista conectado con la crisis de valores de la sociedad actual. Un cuarentón homosexual y una menor se adentran en el bosque en busca de su utopía. La película de Guiraudie es un ejemplo de la conexión directa, que mencionaba al inicio de este ensayo, entre el uso del bosque en el cine contemporáneo y la crisis de la sociedad moderna. También en *De la Guerre* (Bertrand Bonello, 2008) se nos muestra una huida de la vida moderna a través de un director de cine, en plena crisis vital y creativa. Esta vez, en cambio, el personaje interpretado por Mathieu Amalric se retirará a una secta en un bosque en busca de reposo y dispuesto a vaciar su interior, lo que conecta la cinta de Bonello, de paso, con *Martha Marcy May Marlene*, de la que he hablado antes.

Hay en *De la Guerre* una escena que representa muy bien la nueva estética resultante de la actual reelaboración del bosque, así como la confusión y la problemática del espacio en la era moderna: los participantes del retiro espiritual caminan en círculos por el bosque, sin rumbo, con los brazos caídos, exactamente igual que zombies, y poco a poco empiezan a bailar. Otra reminiscencia al género de terror nos brinda, esta vez, una rave tan memorable como la de *La Cuestión Humana* (Nicolas

Klotz, 2007), en la que, por cierto, participaba el propio Mathieu Amalric.

Tanto *Le Roi de l'Évasion* como *De la Guerre* hablan de un escape pero “lo que molesta de esta búsqueda de la utopía es un rechazo, casi una fobia, a lo real (...) en la fuga se pierde la alteridad. Hay tanto que hacer con el gran otro (el Mito) que el pequeño otro se abandona”^v.

Poco antes de *De la Guerre* y de *Martha Marcy May Marlene*, Gus Van Sant, ya había mostrado, de algún modo, la falacia de la comuna como refugio para evadirse del mundo en *Last Days* (2005), aunque aquí no se tratara de una secta. También aquí hay cuerpos zombificados pero Van Sant no les deja salir de la casa de campo para dejar que Blake se enfrente, él solo, a su propio “bosque”, un laberinto mental por el que deambular sin rumbo fijo. Este bosque no cataliza una metamorfosis, si acaso una purificación espiritual. Pese a bañarse en un río o encender un fuego, Blake no llegará a establecer ningún tipo de relación verdaderamente íntima con el entorno. Independientemente de su condición de estrella del rock, Blake encarna uno de los mayores males de nuestra sociedad: la soledad, la alienación. Y su relación con el bosque es, al mismo tiempo, una manifestación de su deserción social y un limbo que le conducirá a la “liberación” final.



Otro personaje que arrastra el mal de la soledad urbana y que protagonizará otra huida en falso hacia la naturaleza es el Kurt de *Old Joy* (Kelly Reichardt, 2006). El personaje de Reichardt busca desesperadamente prolongar o, mejor dicho, recuperar la relación con su amigo (casado y a punto de ser padre), para lo cual organiza una excursión a unas aguas termales en un bosque. Kurt y su amigo Mark (que accede a la excursión casi por compromiso) se pierden en el camino. Curiosamente, en ese tiempo suspendido en mitad del trayecto, *Old Joy* coincide con *Last Days* en mostrar, una escena de fogata nocturna, motivo visual que remite irremediamente al western, el género más melancólico de todos. Kurt no busca



el retiro o la reinserción, ni tiene una segunda oportunidad de revivir glorias pasadas. Es, simplemente, un hombre en busca del tiempo perdido.

El refugio en el bosque es el espacio que permite ver el interior de un personaje desencantado pero los troncos caídos son incapaces de construir puentes entre dos personajes que ya sólo comparten recuerdos. Por eso, al final de la escapada y tras una despedida que intuimos definitiva, Reichardt nos reserva una última escena en la que Kurt, solo, perdido en la noche, deambula por la ciudad.

En el fondo, no hay tanta diferencia entre el bosque y la ciudad. Escribía Walter Benjamin que *“Perderse en una ciudad, como quien se pierde en el bosque requiere aprendizaje. Los rótulos de las calles deben hablar al que va errando como el crujir de las ramas secas, y las callejuelas de los barrios céntricos reflejarle las horas del día tan claramente como las hondonadas del monte”*^{vi}. El bosque permite seguir hablando de la ciudad, cambiando el ruido de cláxones y la saturación del plano por hojas mecidas por el viento y la quietud del espacio abierto. No es extraño, en definitiva, que en la era de las relaciones virtuales y la obsolescencia programada, cuando el cine contempla el agotamiento de la ficción, muchos cineastas recurran al bosque para retorcer el relato y reconducir a sus personajes. Logre salir de él o no, encuentre pulsión de vida o de muerte, renovación o refugio, lo que está claro es que un personaje que se adentra en el bosque, encuentra un escenario que le obliga a enfrentarse a sus miedos, sus dudas, sus deseos, en definitiva, a ese cambio que aguarda tras toda crisis. ♦

ⁱ Henry David Thoreau, *Walden: Life in the Woods*, 1854.

ⁱⁱ Slavoj žižek, *Violència*, Empúries, Barcelona, 2009.

ⁱⁱⁱ Gérard Imbert, *Cine e imaginarios sociales*, Cátedra, Madrid, 2010.

^{iv} Domènec Font, *Cuerpo a Cuerpo*, Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2012.

^v Stéphane Delorme, *Cahiers du Cinéma* n°659, 2010.

^{vi} Walter Benjamín, *Infancia en Berlín hacia 1900 (1950)*, Alfaguara, Madrid, 1982.