



Stimmung* y temporalidad en *El cielo gira

Pol Capdevila

Este capítulo se enmarca en el proyecto de investigación FFI2012-32614, “Experiencia estética e investigación artística: aspectos cognitivos del arte contemporáneo” (2012-2015).

El cielo gira. La afirmación que da título al elogiado primer largometraje de Mercedes Álvarez nos pone en la pista de su temática: el paso del tiempo. El título podría además indicar que se trata de un documental sobre el tiempo del cosmos o el tiempo objetivo —como lo es el documental de Errol Morris *La historia del tiempo*—. Nada más alejado de la verdad. Aunque los grandes lapsos del tiempo natural tienen un papel fundamental en el documental de Mercedes Álvarez, estos sirven de motivo para una reflexión sobre la historia reciente, sobre los efectos devoradores de Cronos en la sociedad rural española. El documental *El cielo gira* se erige como testimonio, como tiempo vivido, del devenir del pueblo natal de la realizadora, Aldeaseñor. Y para este propósito, nada más necesario que abandonar la perspectiva de un tiempo objetivo según el modelo de la *Física* aristotélica. Nada más necesario que evitar las dataciones exactas y la descripción cronológica de los acontecimientos humanos. Para mostrar el devenir como una experiencia humana, hay que complementar el modelo natural con una experiencia temporal interior, subjetiva, es decir, como una afección o estado de ánimo. Esa fue la lección que nos dio ya antiguamente Agustín de Hipona. Gire como gire el cielo, argumentó el filósofo cristiano en el Libro XI de sus *Confesiones*, incluso si dejara de girar —como pidió Josué (10:12-13)—, mediríamos su movimiento a partir de la afección —*afectionem*— que deja en el ánimo. Solo a través de la afección en el sujeto es posible percibir de modo unitario los estados sucesivos de un movimiento.

Siguiendo la pista agustiniana, en este artículo trataré de analizar la interrelación entre la emocionalidad y la temporalidad en *El cielo gira*. Después de un breve comentario a las primeras escenas, introduciré la

categoría estética de *stimmung*¹ para argumentar que la producción de una atmósfera o la provocación de un estado anímico en el documental permite precisamente transmitir una experiencia del tiempo compleja y unitaria a la vez: compleja porque transita por muchas épocas e intervalos diferentes, y unitaria porque los organiza como una experiencia con sentido. A partir de la articulación de la temporalidad, el documental establece una fructífera dialéctica entre sujeto y mundo, entre lo individual y lo colectivo, entre la empatía y la distancia, que sirve a la construcción de una memoria viva sobre los muchos pasados de un lugar convertido así en legendario, Aldealseñor.

El cielo gira se estructura a partir de un prólogo y cuatro capítulos, cuyos títulos hacen referencia a cada una de las estaciones del año. Me referiré brevemente al prólogo, que ha sido muy comentado (Jolivet, 2007; Rubio, 2010; Cuevas, 2012).



Imagen 1. Plano del cuadro de Pello Azketa, esta es una escena muy significativa, pues a través de una obra pictórica la directora relaciona su propio documental con la creación artística (*El cielo gira*, 2005: 0'15").

La película comienza con el plano fijo sobre un cuadro de Pello Azketa. La voz en off de la realizadora explica que lo había visto diez años antes en la casa del pintor. El cuadro presenta una composición hipnótica

1. En inglés se utiliza de modo muy parecido el término *mood*, que se traduce habitualmente al castellano por “humor”. Aquí lo traduciremos como “estado” o “disposición anímica” y como “atmósfera”. Más adelante profundizaré en el significado de esta categoría estética y justificaré las razones de sus posibles traducciones.

en la que unos niños conducen nuestra mirada hacia un pantano, cuyas aguas en movimiento reflejan borrosamente un paisaje. La realizadora comenta que de esas aguas “algo ha aparecido o está a punto de aparecer”. Seguidamente, nos habla de la progresiva ceguera del pintor y del regreso que ella planea hacer a su aldea natal. Lo hace mientras muestra un segundo cuadro de Azketa, en el que se ofrece una vista vertical de un cielo nublado. Un primer plano del cuadro se encadenará con una toma de nubes en movimiento, empujadas por un fuerte viento.

Es esta una escena muy significativa, pues a través de una obra pictórica Mercedes Álvarez relaciona su propio documental con la creación artística. Alude además a lo que aparece y a lo que desaparece, a lo que es visto y a lo que no puede ser visto. Así, mientras el pintor pierde la vista, el regreso de la realizadora a su pueblo natal hará aparecer una realidad escondida. Mas, ¿cuál será esta realidad? ¿Se refiere al pueblo y a sus habitantes? Un arranque así, con un carácter marcadamente *poiético* y subjetivo —la voz en off de la propia realizadora, sus referencias autobiográficas—, avanzando con un *tempo* aletargado, transmite una atmósfera —literal y metafóricamente, como veremos— y una emocionalidad que tienen poco que ver con el género de documental etnográfico en el que algunas sinopsis y críticas clasifican la cinta.

En una segunda escena del prólogo se nos indica qué derroteros va a recorrer el regreso a su pueblo natal. Esta escena la protagoniza una simpática anciana, Pepa, que nos enseña los fósiles de los dinosaurios sobre unas piedras. La mujer explica que en esa cantera jugaban cuando eran niños, sin saber nada de ello. Unos instantes después, la mujer camina sobre las huellas de los dinosaurios, sobre el rugoso y antediluviano terreno. Su andadura coincide con la de los dinosaurios y la emparenta con estos.



Imágenes 2 y 3. A la derecha plano de Pepa mostrando las huellas de los dinosaurios (*El cielo gira*, 2005: 3'42"). A la izquierda plano del lugar que se ve desde la casa natal (*El cielo gira*, 2005: 4'36").

La narradora manifiesta la feliz coincidencia de esos tres tiempos, el de los grandes reptiles, el de la infancia de Pepa y el del presente de la narración. Afirmar que ha encontrado el camino. ¿De cuál se trata? El pretendido regreso a su aldea natal debe poder producir una vuelta al pasado, no solo al pasado recordado, sino también a aquel que aparece cuando se remueven las diferentes capas que lo cubren. Este camino que-rrá, pues, traspasar la superficie de lo aparente, de lo explícito, y hacer surgir lo que no aparece en la experiencia consciente. Los primeros pasos han encontrado también una estrategia cinematográfica para fusionar diferentes estratos temporales: relacionarlos a través de una superposición, a través de una concatenación o a través de la semejanza de uno de sus elementos. En cualquier caso, para que la relación de estos elementos surja efecto, sea sentida como unitaria, ha de haber un fondo común que los acoja. Como veremos, se trata de una emocionalidad concreta que se ha empezado a transmitir desde los primeros planos.

Después de esta declaración de intenciones, empieza el primero de los cuatro capítulos del documental, titulado significativamente “Otoño. Las cosas aparecen”. La primera toma es una contundente y minimalista muestra de la arquitectura de las imágenes que se ha descubierto en el prólogo y que se construye a lo largo del documental. Vemos una toma fija del paisaje de una loma, con un árbol en la cima. Mercedes Álvarez explica que:

“Este es para mí el paisaje más extraño que existe. Es el lugar que se ve desde la casa donde nací y, por tanto, lo primero que vi del mundo. Mejor dicho, durante los tres primeros años de mi vida este lugar era el mundo. El resto transcurre detrás de esa loma. He detenido la imagen porque, según cuentan los que se quedaron aquí, este lugar ha permanecido igual desde entonces, y porque aquí está enterrado mi padre. Aunque este lugar, tal como era por primera vez ante mis ojos, ya no puedo recordarlo.” (4’ 30”)

Hay muchos elementos interesantes que comentar. En primer lugar, la expresión de la subjetividad en la presentación de este paisaje a partir de su vinculación biográfica y la emoción que produce, la de extrañeza.

En segundo lugar, la íntima relación entre lo familiar y lo extraño. Salvador Rubio, en su brillante ensayo sobre el documental, ha indicado acertadamente el carácter siniestro —*Unheimlich*— de este paisaje (Rubio, 2010: p. 86). Se trata de nuevo de una superposición de dos tiempos: el de la infancia y el actual. Esta superposición se reafirma con la opinión de los que se quedaron aquí, según la cual “este lugar ha permanecido igual desde entonces”. En su referencia a los habitantes, el tiempo pasado y el presente sobrepasan la esfera de la subjetividad y adquieren una dimensión intersubjetiva a la impresión que transmite el paisaje.

Añade Mercedes Álvarez que es en este lugar donde está enterrado su padre, y que también por eso ha decidido congelar la imagen. El paisaje adquiere así la fuerza de un gesto, de una evocación a sus antepasados, que hace resonar el origen mítico de la pintura tal como nos lo narró Plinio en la *Historia natural*: su nacimiento como memoria de los ausentes queridos. Haciendo uso de una admirable sencillez, el proyecto de Mercedes Álvarez nos recuerda su carga moral, la importancia de preservar la memoria de aquellos que nos han dejado.

Es oportuno detenerse en cómo se realiza en esta ocasión la fusión de los dos tiempos: los comentarios sobre este paisaje de la voz en off de Mercedes Álvarez y la manipulación temporal de la imagen, que al principio está congelada. Visualmente, la misma toma sobre el paisaje tiene algo de extraño, pues, si bien retrata un paisaje con las sombras de las nubes sobre la hierba, estas sombras permanecen demasiado quietas. Cuando Mercedes Álvarez termina su declamación, pone en movimiento la imagen para que esta vez las sombras avancen rápidamente. El contraste entre la excesiva quietud del primer momento y el rápido movimiento posterior acentúa la impresión de extrañeza.

A esto hay que añadir que, como explica Mitry en su *Estética y psicología del cine*, el plano abierto y fijo, sea con imagen estática o no, presenta una baja variación visual y transmite una intensa sensación de duración. La duración es una cualidad temporal de la subjetividad, que se diferencia de la sucesión como cualidad del tiempo objetivo, el tiempo de la naturaleza. La imagen que vemos es, pues, principalmente, la imagen de un tiempo subjetivo. Ahora bien, la extrañeza de este paisaje aporta a la imagen su carácter de acontecimiento temporal, en el sentido también que Gilles Deleuze habla de imagen-tiempo. Así, mediante esta hábil presentación del paisaje se manifiesta su extrañeza, se le dota de profundidad y se provoca el acontecimiento de la recuperación de un pasado.

Salvador Rubio ha explicado esta breve escena como un intento necesariamente fallido de creación de una imagen mnemónica. Encuentro especialmente atinado su comentario sobre el carácter productivo —y no meramente reproductivo— de la imagen que estamos viendo:

“Lo que hay es una construcción de sentido mediante el ejercicio mismo del pliegue temporal como hecho consciente. Mercedes Álvarez no regresa a su pasado (el regreso al pasado es siempre imposible, por la propia definición de tiempo). [...] Mercedes Álvarez regresa a Aldealseñor y construye con ello (además de un film) el recuerdo de su pasado, su memoria, pero como un ejercicio de presente (es una manera de ocupar y de orientar el presente y es una experiencia ‘nueva’ en sentido pleno)” (Rubio, 2010: p. 87).

Salvador Rubio fundamenta la posibilidad de la construcción de la memoria en el “saber” —entrecomillado en Rubio, 2010: p. 87— que se obtiene a partir de la yuxtaposición de ambas temporalidades. Sin embargo, sorprende que ni Rubio ni otros analistas del documental hayan reparado en la importancia de la emocionalidad para que esta yuxtaposición sea efectiva. Sin la disposición anímica que se transmite desde el primer plano, el efecto cognitivo —el “saber”— no se habría producido y la conjunción de ambas temporalidades se habría venido abajo. Va siendo hora de que, para entender cómo se construye la memoria en este documental, hagamos una referencia al concepto de *Stimmung* o disposición de ánimo.

El término alemán *Stimmung* proviene de *Stimme*, que significa ‘voz’. *Stimmung* es, pues, en primer lugar, una expresión en voz alta (Grimm y Grimm, 1998-2013). En el ámbito de las artes, *Stimmung* se utiliza en la música como tono, como por ejemplo en el sistema tonal o *Stimmungs-system* o como la acción de afinar —*Stimmen*—, con lo que se observa así un importante elemento característico de este concepto, el de la concordancia o armonía. Como sabemos desde que los pitagóricos describieron un sistema tonal, la armonía entre dos tonos no solo consiste en una relación objetiva entre dos sonidos, sino que también tiene su efecto correspondiente —consonante, podríamos decir— en el ánimo de la persona. De ahí que *Stimmung* se refiera tanto a un fenómeno físico como a un estado interior. Las dificultades para traducir un término que haga al mismo tiempo referencia a ambos aspectos están servidas.

Buscando esta relación entre la consonancia de una representación y un estado de ánimo, la teoría paisajística tomó prestado de la música este término a finales del siglo XVIII. Fue el romanticismo el que naturalmente le dio toda su relevancia.

Kerstin Thomas ha dedicado varias de sus obras al estudio de la *Stimmung*. Me limitaré aquí a resumir los rasgos principales de esta categoría estética aplicada a la pintura, prestando atención a aquellos que nos permiten entender la construcción de la temporalidad en el documental de Mercedes Álvarez (Thomas, 2004).

Según Thomas, en la investigación sobre las emociones, la *Stimmung* se diferencia de las emociones en que estas van orientadas a objetos o a acciones determinadas, mientras que el carácter de aquella no es dirigido a una acción concreta, sino global. El estado de ánimo construye un trasfondo sobre todo lo que ocurre, le da un tono o coloración general que unifica los colores particulares. Por ello, las anécdotas individuales pueden hacer pasar la *Stimmung* inadvertida y que sea percibida solo *a posteriori*. La *Stimmung* se caracteriza tanto por estados duraderos como por

condiciones volátiles atmosféricas. Puede indicar tanto un sentimiento individual que motive la soledad —la melancolía es un ejemplo típico— como puede abarcar el de un grupo (Thomas, 2004: p. 448). Respecto a la atmósfera de una pintura, cabe también señalar una temporalidad propia: a diferencia de la temporalidad restringida de las emociones particulares, al estado de ánimo le corresponde una mayor duración, una cierta estacionariedad que permite aportar una coloración al todo.

Aunque el concepto de *Stimmung* no ha dejado de tener importancia en la teoría de la pintura, es más difícil encontrar estudios que lo hayan aplicado al cine. El único específico que he encontrado es el de Sinnerbrink sobre cine de ficción (Sinnerbrink, 2012). El propio Sinnerbrink comenta la causa de esta falta de interés por el concepto de *Stimmung* o *mood*: según él, reside en el dominio de la perspectiva cognitivista de las emociones en la teoría cinematográfica contemporánea. Esta pasa por alto, entre otros, los trabajos de Eisner de los años cincuenta y sesenta del siglo pasado sobre el expresionismo alemán, basados en la recuperación del concepto de *Stimmung*. Sinnerbrink recoge este estudio, presenta el concepto de *mood* —y de *Stimmung*— y lo aplica con un fructífero resultado en el cine de ficción.

Para él, la *Stimmung* incluye tanto la expresividad de una película como la respuesta afectiva del espectador —en esto coincide con la definición aplicada a la pintura—. Por esto, su función abarca el surgir y compartir de un mundo, con su complejidad visual y su consistencia simbólica (Sinnerbrink, 2012: p. 148-149). El estado de ánimo que transmite una película es producto de recursos como la iluminación, la puesta en escena, el montaje, el ritmo, el *tempo*, el color, la textura, el gesto, la acción, la música y el sonido (Sinnerbrink, 2012: p. 152), pero puede solo percibirse de modo global, pues su efecto anímico no responde a estímulos concretos. Sintonizar con la atmósfera de una obra significa empatizar con ella de modo general, mantener una disposición anímica a lo largo de la misma, y es esto lo que hace posible una respuesta emocional adecuada a las escenas específicas o a las secuencias narrativas (Sinnerbrink, 2012: p. 153).

También Sinnerbrink pone énfasis en la cualidad temporal del *mood* o estado de ánimo. Cuando una obra cinematográfica genera un estado de ánimo, este se prolonga a lo largo de la obra o, en caso de que la película transmita más de uno, durante una parte significativa de la misma. Como explicaba también Kerstin Thomas, tiene un carácter pasajero, transitorio, pero la experiencia del mismo se mantiene durante la recepción del film. La adaptación de Sinnerbrink a la imagen secuencial también admite una variación de la intensidad dependiendo de la escena, y por tanto

se transmite como una disposición mantenida pero fluctuante, según el ritmo concreto del fragmento de la película. El *mood* pertenece a la obra en su totalidad y se vive como presente mientras esta dura, como una aficción o estado implícito en los acontecimientos explícitos.

Al estudiar la temporalidad del concepto de *Stimmung* en las artes visuales, me he sorprendido con las analogías que esta mantiene con la noción de tiempo en Agustín de Hipona. Como he avanzado al comienzo de este capítulo, Agustín se opuso a la concepción dominante del tiempo. Esta partía de la percepción de la naturaleza y se caracterizaba, por tanto, por la sucesión de instantes, que medían los diferentes estados de un movimiento físico, de un fenómeno natural. Sin entrar ahora en la crítica agustiniana a este modelo, recordaré simplemente que el filósofo de Hipona describe el tiempo desde la experiencia psicológica. El tiempo es una experiencia siempre en presente, y cuando se recuerda el pasado o se piensa en el futuro, se piensa en estos espacios temporales en el modo de presente. Por esto, “sería más apropiado decir: hay tres tiempos, el presente del pasado, el presente del presente y el presente del futuro” (*Confesiones*, Libro XI, p. 20), los cuales, contruidos todos ellos mediante la imaginación —la capacidad de producir imágenes—, toman la forma de la memoria, la percepción y la expectativa, respectivamente. Así se entiende que el tiempo tiene un componente subjetivo esencial. Y en tanto que el tiempo es una vivencia, quizás se pueda entender de algún modo que sí se puede regresar al pasado o, mejor dicho, recuperarlo para nosotros.

Hay una coincidencia más entre el concepto de *Stimmung* y el del tiempo agustiniano, que solo he podido detectar a partir de la relectura de las *Confesiones*, motivada por la familiaridad que he descubierto entre ambos conceptos. No se trata de una coincidencia casual, pues gracias a ella he entendido mucho mejor el concepto de tiempo en Agustín y paralelamente la construcción de la temporalidad en el documental que nos ocupa.

Agustín viene a decirnos que lo que entendemos como tiempo se produce en nuestro espíritu, no cuando mido el pasar de las cosas que percibo, sino cuando observo y mido el modo en que me afectan: “la aficción [*affectionem*] que en ti producen las cosas que pasan —y que, aun cuando hayan pasado, permanece— es lo que yo mido de presente, no las cosas que pasaron para producirla: esta es la que mido cuando mido los tiempos” (Agustín, *Confesiones*, Libro XI: p. 36).²

2. Además de la catalana, utilizo en este caso, la traducción de Ángel Custodio Vega (1968), revisada por José Rodríguez Díez.

La experiencia del tiempo psicológica no se refiere tanto a las imágenes mismas del recuerdo, la percepción y la expectativa, sino al modo en que estas se forman en el “espíritu”, al modo en que estas nos afectan. De tal modo que la experiencia temporal parte directamente de la *affectio* que producen los acontecimientos en el espíritu. Y la sorpresa es que la definición de *affectio* en latín es casi la misma que la definición de la alemana *Stimmung* y del inglés *mood*. Según el *Diccionario médico-biológico, histórico y etimológico* (Cortés, 2005), “estado de ánimo, afecto, disposición”.

En otro momento, al referirse a la experiencia del tiempo, Agustín describe esta afección como “una extensión” del espíritu (Libro XI: p. 28). Y el ejemplo es no por casualidad el de una canción. Cuando uno canta, la expectación se extiende a toda ella; pero una vez comenzada, hay una parte de la canción que se mantiene en la expectación, otra en la percepción y otra, la que ya se ha cantado, en la memoria. La experiencia de la canción consiste precisamente en tenerla toda como presente mientras transcurre, aunque sus partes pasan sucesivamente de un presente futuro a un presente presente y luego a uno pasado. La experiencia del tiempo es la experiencia del espíritu extendiéndose sobre la canción. Hay un estado del ánimo unitario en toda ella y que permite que la canción se perciba como una unidad.

A estas alturas podemos ya decir que el espíritu abarca toda la canción mediante una afección general, como cuando uno siente un estado anímico por un paisaje o a lo largo de una película. La temporalidad anímica de la canción descrita por Agustín, y que es su ejemplo más propio de tiempo, encaja bien en el tipo de afección descrita en el concepto de *Stimmung*.

La reflexión sobre el tiempo termina de un modo revelador:

“Y lo que sucede con la canción entera acontece con cada una de sus partes, y con cada una de sus sílabas; y esto mismo es lo que sucede con una acción más larga, de la que tal vez es una parte aquella canción; esto lo que acontece con la vida total del hombre, de la que forman parte cada una de las acciones del mismo; y esto lo que ocurre con la vida de la humanidad, de la que son partes las vidas de todos los hombres” (*Confesiones*, XI: p. 28).³

En el párrafo siguiente, Agustín explica que la posibilidad de percibir como unitarios grandes lapsos de tiempo depende de una cierta “tensión de espíritu” volcada hacia las cosas, de una intención (*intentio*)

3. *Ídem* nota 2.

que evite la disipación (*distentio*) y que, por tanto, no deje que “le sobrevenga aquello que tiene que venir y pasar” (*Confesiones*, XI: p. 29). La diferencia entre una pluralidad dispersa de fenómenos y una pluralidad unitaria que los unifique como parte de un todo con sentido, depende, por tanto, de la disposición anímica de quien los contempla, de su *Stimmung*. Esta disposición anímica puede contemplar desde el intervalo que dura la canción hasta la propia vida o la vida de todos los hombres.

Volviendo de nuevo a *El cielo gira*, si estas reflexiones sobre el concepto de *Stimmung* y sobre el modelo agustiniano de temporalidad tienen sentido, podemos ahora entender por qué la creación de una atmósfera, de una disposición anímica, genera el estado en que los diferentes fenómenos yuxtapuestos, las diferentes épocas representadas, se sientan como perteneciendo a la misma unidad. El ánimo, sintiéndose afectado por todos ellos de modo similar, los relaciona en la misma totalidad.

De lo anterior podríamos concluir que la estructura temporal construida por el documental depende más, por tanto, de los recursos estéticos que de los narrativos, si es que realmente se pueden separar ambas categorías.

En esto reside la importancia estética de los fenómenos meteorológicos en el documental. No solo nos hablan del paso de las estaciones, sino que también unifican las secuencias bajo atmósferas parecidas: la cualidad cambiante de la luz, los acontecimientos climáticos —nieve, sol, tormenta, etc.—, así como las hojas de los árboles o la floración de las plantas, etc.

En cada estación, otras unidades menores de tiempo estructuran grupos de escenas. Se trata de los días y de las noches. Un fundido en negro cierra habitualmente una puesta de sol o una escena nocturna. El alba se reconoce habitualmente por la luz blanquecina, tangencial, por el cantar de algunos pájaros, por el canto del gallo, o por actividades típicas como el levantamiento de persianas o la apertura de postigos.

De este modo, los días y las noches, los meses y el año que permaneció el equipo de rodaje en el pueblo de Aldeaseñor tienen su correspondencia en el film. Como ha explicado la propia realizadora, “el tiempo de rodaje acabó convirtiéndose en tiempo documental y, finalmente, en tiempo argumental”.⁴

4. “Notas de la directora” en el material extra del DVD, edición española.

En esta rítmica sucesión del tiempo cosmológico, del tiempo natural, es donde tiene lugar la fusión de los otros tiempos que dotan al documental de un verdadero carácter de memoria. Como hemos visto antes, los pasos de la anciana sobre las huellas de los dinosaurios motivan la yuxtaposición de las dos épocas y sugieren que el destino de los primeros será también el de la población de Aldealseñor. Veamos brevemente dos ejemplos antes de analizar con mayor detalle un fragmento del film.

En un fragmento se hace referencia al período histórico de los celtíberos: Antonino y Silvano pasean a través de las pocas ruinas visibles y comentan cómo debía ser aquello. No pueden dejar de comparar la desaparición de los pueblos celtíberos con la del propio, aunque no hay en ello dramatismo alguno ni apenas nostalgia. Un fundido en negro nos avanza la caída de la noche. En la siguiente toma, sobre un paisaje brumoso pero esta vez sin ruinas, Mercedes Álvarez nos cuenta que “días después repetí el camino de Antonino y Silvano, pero no encontré la ciudad de los castros” (25’ 38”). Vemos así como la desaparición sobre la que hablaban los dos personajes se traslada aquí a imágenes, es decir, a una imaginada en el doble sentido de la palabra.



Imagen 4. Escena del encuentro entre el corredor y el pastor (*El cielo gira*, 2005: 1h 22'15").

También la escena del pastor y el atleta (1 h 26' 20"), protagonizada por dos ciudadanos marroquíes que recientemente se han trasladado a la provincia de Soria. En su conversación, no solo explican los motivos de su traslado, que tan sintomático es de los movimientos migratorios actuales, sino que también comparan la suya con la migración de los árabes

hace 800 años en la Península. Cuando el atleta se despide del pastor y echa a correr, la yuxtaposición de tiempos es remarcada por Mercedes Álvarez con una nueva idea: las profesiones de cada uno pertenecen a épocas diferentes:

“El pastor y el atleta se despidieron, y al momento volvían a estar separados por 1.000 años de distancia. Mientras ese instante se prolongaba, pensé que la historia de la aldea, con todas sus generaciones, cabía en medio” (1 h 26’ 25”).

Me gustaría comentar un fragmento de unos 5 minutos del documental. No es para mí el más emblemático ni el que recorre los capítulos de la memoria más significativos —como la Guerra Civil o la posguerra—, pero en estos 5 minutos se pueden observar la mayoría de recursos estéticos utilizados a lo largo del film para construir su compleja temporalidad.

En el minuto 32’ 35”, vemos un plano fijo sobre la casa de Elíseo, en el que aparece su mujer. Todavía está la silla amarilla en la que él querría sentarse a fumar un cigarrillo antes de morir, según nos había comentado la realizadora en una escena previa (22’).

Seguidamente, después de un primer plano de una preciosa luna llena, aparecen, en pleno atardecer, Antonino y Silvano de espaldas a la cámara. A su frente un paisaje con unos cerros al fondo, cuya línea de horizonte se sitúa a la altura de la cabeza de los personajes. De este modo, la composición típicamente romántica los integra en el plano inferior, terrenal, del paisaje, y deja por encima de ellos el cielo y la luna. La conversación se remite implícitamente a la despoblación del campo, y hace referencia a la posibilidad de viajar por todo el mundo. Silvano sueña despierto: “Lo bonito es viajar con una nave y ver la Tierra desde la luna. Eso sí que es bonito”.

Silvano sugiere, así, un paisaje imaginario, visto desde la luna y en el que ellos están incluidos. Pero, animándose con la idea —habiendo puesto en movimiento la razón y la sensibilidad mediante la imaginación, en los términos en que Kant describió la experiencia estética—, el sentimiento sublime le aventura a ir más allá: la imaginación de Silvano trasciende el viaje físico a la luna y lo traslada primero a la historia de la humanidad y después a su origen y destino mitológico. Así:

“Tú fijate que todas las civilizaciones miran siempre *pa’l* cielo, pero desde hace diez o veinte mil de [sic] años. Porque la gente se piensa que venimos de las estrellas y que a las estrellas hay que volver” (33’ 30”).

Y así como Agustín sentía su espíritu abarcando ahora una canción, ahora la historia de los hombres, Silvano ha pasado de imaginar su presente inmediato a especular sobre el principio y el fin de la humanidad.

La reflexión de Silvano da paso a un plano negro y, con él, a un nuevo día. Este aparece cuando Pello Azketa abre los postigos de su habitación y la luz inunda la estancia. Una campana empieza a sonar repetidamente. El siguiente plano muestra el patio interior que se ve desde la ventana, con luz muy lateral de madrugada. Continúa otro plano de un campo arado, en el que las nubes avanzan rápidamente hacia el fondo. Una sensación de extrañeza invade la imagen, como aquella vinculada “al paisaje más extraño que existe”. El siguiente plano se posa de nuevo sobre la casa de Eliseo, pero, a diferencia del de unos minutos anteriores, ya no está la silla. Su ausencia es metáfora de su fallecimiento.



Imágenes 5-8. Paso de otoño a invierno: “las cosas empezaron a cambiar. Como el invierno, los primeros signos de cambio llegaron del norte...” (fotogramas de *El cielo gira*, 2005: 33'30"-36'35").

Después de esto, empieza un nuevo capítulo: “Invierno en los ojos”. De nuevo, una referencia a la visión, a lo que se va a ver y a lo que va a aparecer. Después del fin de la época de la que han hablado Antonino y Silvano y que la muerte de Eliseo también parece simbolizar, empieza

una nueva estación. Para llegar a ella, la narración construye un doble salto o yuxtaposición temporal: el primero nos muestra entre la niebla una serie de rocas esparcidas y nos cuenta: “Como en invierno, los primeros signos de cambio llegaron por el norte, del otro lado de la sierra. Había allá un dolmen primitivo desde siempre, y un poco más arriba una cabaña de pastor”. Aparece la imagen de la casa piedra sobre la loma. “Si alguien caminaba de uno a otra en un día de niebla podía atravesar sin dificultad miles de años” (35’ 50”). La niebla aparece de nuevo como elemento onírico que despierta la imaginación y la fantasía.

La segunda yuxtaposición temporal se articula a través de la visión y el sonido, sin necesidad de explicitarlo verbalmente: entre brumas, se entrevé la escultura de un dinosaurio. Luego desaparece y se oyen ruidos de máquinas. A continuación, también en el espesor de la niebla y casi con la misma forma y tamaño, aparece una excavadora. Las siguientes imágenes muestran las grúas excavando canales, transportando gigantes piezas de molinos de viento y montándolos en vertical. La niebla, que en la escena anterior permitía recorrer miles de años, ahora nos ayuda a recorrer cientos de millones. El parecido entre la forma y el enorme tamaño entre aquellas bestias prehistóricas y las actuales máquinas convierten en insignificante la figura humana y anuncian una nueva época, llámese modernidad, maquinismo o deshumanización. Es la época de un futuro próximo en que en esta región ya casi deshabitada solo se moverán los molinos de electricidad. Impresionante es el enorme pliegue temporal realizado en esta escena, que cubre desde la prehistoria hasta el futuro.

Como he intentado mostrar, ya en la escena de la anciana enseñando los fósiles de dinosaurio, así como en todas las siguientes, la poética de *El cielo gira* trata de llenar los intervalos temporales marcados por las constantes elipsis narrativas. La distancia focal —no hay primeros planos— da una presencia constante al paisaje. Los planos fijos sobre él, la duración de los planos y la presencia de los elementos atmosféricos generan una disposición anímica que se mantiene más o menos constante y que transmite esa sensación de duración, de extensión de la propia emoción en el tiempo, de principio a fin del documental. Esta sugerente y fantasmagórica atmósfera despierta la imaginación para que en esa sentida temporalidad cobren cuerpo las imágenes —fantasmas— del pasado al que los personajes —incluyendo la narradora— hacen referencia.

De este modo, *El cielo gira* consigue fusionar en la hora y media de documental una experiencia de presente que abarca muchas capas temporales inscritas en el paisaje, desde un pasado remoto hacia un futuro próximo, desde un origen mítico hacia un destino no menos mítico y en el

que se articulan, como elementos de la misma experiencia del tiempo, las diferentes civilizaciones y generaciones que han convivido en este lugar.

Para concluir, algo más sobre la emocionalidad del documental. Naturalmente, pueden surgir muchas y variadas emociones a lo largo del documental. Hay momentos de tristeza y nostalgia —en un sentido laxo— por la alusión a la muerte de personas cercanas a la narradora —su padre y su tío—; hay momentos graciosos —como el de la anciana y los dinosaurios—, los hay sublimes —la conversación descrita entre Silvano y Antonino— y los hay de ternura —como la escena de Pepa en su casa—; aparecen emociones de arrojo o bravura —como la escenificación del conflicto entre numantinos y romanos— y de rabia e impotencia —por los acontecimientos de la Guerra Civil—.

Sin embargo, me pregunto si la *Stimmung* que se transmite a lo largo del documental se puede concretar más o si al menos evoluciona hacia una emoción concreta. Diría que, a medida que avanza el documental, va apareciendo cada vez más intensamente un placer particular, una sensación de satisfacción. No tengo muchas dudas sobre el nombre de esta emoción. Podemos definir el placer estético como aquel que surge a partir de una experiencia donde la sensibilidad y la reflexión se unen para construir una imagen diferente del mundo. La experiencia estética tiene de particular que se detiene tanto en los medios para construir esa imagen como en los contenidos de la misma. Algo parecido nos ofrece *El cielo gira* cuando en el prólogo nos muestra los medios que utilizará para construir su mundo. Metafóricamente, se refería a aquel camino para llegar a su pueblo natal, y consistía en la yuxtaposición de espacios temporales distantes en la misma atmósfera. Durante el documental reconocemos los medios con los que se construye la identidad, cada vez más rica y universal, de ese lugar y empatizamos con ella al reflexionar sobre el hecho de que su esencia, es decir, su temporalidad, viene a ser en su sentido profundo la misma que la nuestra.

Referencias bibliográficas

- CORTÉS, FRANCISCO (2005). *Diccionario médico-biológico (histórico y etimológico) de helenismos*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- AGUSTÍN, OBISPO DE HIPONA (1968). Confesiones [en línea]. Disponible: <<http://www.augustinus.it/spagnolo/confessioni/index.htm>> [consulta: 22/07/2015]. [Edición original entre el 397 y el 398 d. C]

- CUEVAS, Efrén (2012). "Cycles of Life: El cielo gira and Spanish Autobiographical Documentary", en Alisa Lebow (ed.). *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. Londres y Nueva York: Wallflower Press, p. 79-97.
- GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm (1998-2013). *Deutsches Wörterbuch*. [Göttingen]: Trier Center for Digital Humanities. Disponible en: <<http://woerterbuchnetz.de/DWB/>> [consulta: 22/07/2015].
- JOLIVET, Anne-Marie (2007). "Présence/absence de la ville dans l'espace cinématographique de *El cielo gira*, de Mercedes Álvarez", *Cahiers d'Études Romanes. Revue du CAER*, núm. 16, p. 151-163.
- RUBIO Marco, Salvador (2010). *Como si lo estuviera viendo: (el recuerdo en imágenes)*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- SINNERBRINK, Robert (2012). "Stimmung: exploring the aesthetics of mood", *Screen*, vol. 53, núm. 2, p. 148-163.
- THOMAS, Kerstin (2004), "Stimmung in der Malerei. Zu einigen Bildern Georges Seurats", en Klaus Herding; Bernhard Stumpfhaus (eds.). *Pathos, Affekt, Gefühl*. Berlín: Walter de Gruyter, p. 448-466.