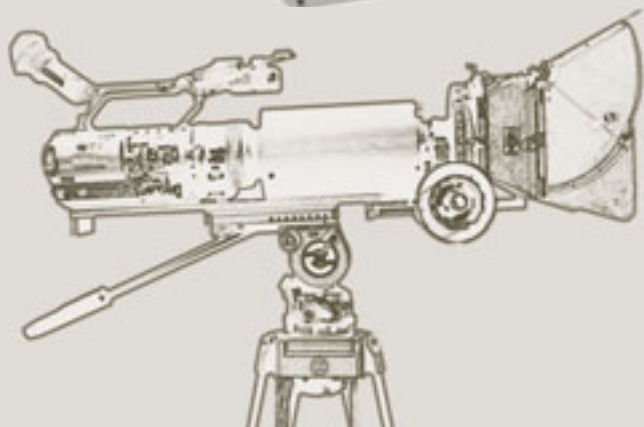




ARMONÍA Y EXTRAVÍO:
EL VINO COMO METÁFORA CINEMATográfica

JOAQUÍN AYALA CHINEA



ARMONÍA Y EXTRAVÍO: EL VINO COMO METÁFORA CINEMATOGRAFICA

Joaquín Ayala Chinaa

Si pensamos en el cine como espejo de nuestro tiempo, como objeto de una epidérmica arqueología para historiadores y etnólogos, nos encontramos con una doble constatación: ningún medio de expresión presenta tal riqueza de registros inmediatos sobre los hábitos del hombre actual, pero tampoco hallaremos otro que alcance cotas de banalización tan elevadas. Sí, digámoslo cuanto antes: el cine, hijo bastardo del arte y la industria, es capaz de reflejar los más nobles anhelos del hombre, pero, a su vez, se muestra hábil en reducir a la estupidez y a la superficialidad cualquier tema que aborde. El vino no podía ser menos. Aclaremos, pues, que nada más lejos de nuestra intención que pasar recuento a la infame lista de películas en las que el vino ha sido usado de la manera más ramplona. Enumero: como signo de distinción, como pretenciosa marca del estatus de iniciado, ya sea en los arcanos secretos enológicos o en los más vulgares del consumismo, o simplemente como cursi acompañamiento de sensibleras escenas precoitales. Nada de ello tendrá cabida aquí. Nuestra pretensión no es otra que la de rescatar algunos ejemplos de películas en las que el vino adquiere una condición de símbolo o metáfora; en definitiva, un intento de constituir un imaginario fílmico del vino, basándonos en las películas en las que éste aparece, si no como elemento central, al menos no reducido a una simple función ornamental o como excusa para mostrar un entorno bucólico.

Para seguir delimitando nuestro espacio de trabajo, resulta obligado señalar el continuo trasvase metonímico que se produce entre los distintos elementos representativos de la viticultura. El terruño, la viña, la vid, el racimo, la uva, el vino, la botella se usan indistintamente y según convenga en cada caso. Las partes dan forma al todo y a menudo lo representan en las imágenes que citaremos.

Nuestro criterio tratará, pues, de reunir la mención pertinente del vino con la relevancia de los directores y películas que aquí serán convocados. Nuestra selección no oculta su subjetivismo ni el desinterés por títulos de supuesta presencia obligada en un artículo de este tipo que, sin embargo, no serán siquiera mencionados. Sí deben serlo dos películas que, aun fuera de nuestro marco, presentan suficientes valores para ello: *El secreto de Santa Victoria* (1969) de Stanley Kramer y *French Kiss* (1995) de Lawrence Kasdan.

Hace ya algunos años George Steiner publicó un libro en el que reunía una serie de conferencias bajo el título de *Nostalgia del Absoluto*. En él señalaba cómo Occidente había llenado el vacío producido por la decadencia

ARMONÍA Y EXTRAVÍO: EL VINO COMO METÁFORA CINEMATOGRAFICA

del modelo religioso con nuevas religiones entre las que destacaba al marxismo, al psicoanálisis y a la antropología. Todas ellas tenían en común la idea de un supuesto estado primitivo de perfección que el hombre había perdido y a cuya recuperación era legítimo aspirar. Pues bien, traigo esto a colación porque, aun a riesgo de precipitar demasiado pronto una especie de conclusión, creo que muchas de las películas que se comentarán a continuación depositan en el vino también una remota promesa de perfección. El vino y su cultura se transmuta así en un modelo sobre el que proyectar, en este caso, una cierta nostalgia de la armonía. Los ciclos del cultivo, la relación con la tierra, el tiempo y el clima, la maduración, el envejecimiento, la plenitud y la decadencia se constituyen en tentadoras imágenes para nuestras almas inquietas y ávidas de metáforas. Intentaremos en las líneas que siguen encontrar en este heterogéneo conjunto de películas las trazas de esa nostalgia.

SOBRE EL TERRENO

Precisamente esa pesada rémora del idealismo es el principal reproche que se le ha realizado a *Mondovino* (2004). En su afán por cargar demasiado las tintas sobre la pérdida de autenticidad del mundo del vino, el documental de Jonathan Nossiter cae irremisiblemente en un maniqueísmo del que por desgracia jamás se recupera. Varias de las escenas clave de la película están construidas sobre la dicotomía del bien y el mal. El personaje satanizado, el exitoso enólogo Michel Rolland, de pelo negro engominado y traje sastre, epítome de la globalización y sus efectos impuros, se ve enfrentado a Aimé Guibert, vinicultor al estilo tradicional, pelo cano y ropa de faena, que realiza apocalípticas afirmaciones del tipo: “El vino ha muerto. No sólo el vino, los quesos también, las frutas...” y aún más relevante para nuestro texto: “El vino durante milenios ha sido una relación casi religiosa del hombre, a través del Mediterráneo, con los elementos naturales, con la tierra, claro. Con la tierra viva, en la que nunca ha habido moléculas de síntesis, y con el clima”. “Los vinos que han hecho soñar son siempre vinos que trascienden en el tiempo y que aportan juventud, allí donde sólo se podrían hallar arrugas y muerte... Los burdeos han desafiado tradicionalmente al tiempo, pero de los burdeos de hoy no hablaré... estamos ante algo que tiene que ver más con el culto al dinero, al negocio. Un gran vino es mucho amor, mucha humildad, muchos vínculos con lo inmaterial, con la tierra, con el tiempo, con el clima”. Y culmina diciendo: “Hacer un gran vino es oficio de poetas... ahora los sustituyen los enólogos”.



FIG.1. Jonathan Nossiter, cámara en mano, durante el rodaje *Mondovino*

Desde el punto de vista cinematográfico, la película de Nossiter —por otra parte, un interesante director de ficción, como demostró con *Sunday* (1997), Gran Premio del Jurado en Sundance— decepciona por dos razones: el imperdonable trazo grueso con que perfila las líneas de los supuestos héroes y villanos que se enfrentan en la cinta y, en segundo lugar, su falta de ambición formal, que hace que la continua aparición de bustos parlantes típica de los documentales al uso sólo se vea interrumpida por algunos flashes de humor *naïf* que no aportan nada a la película, salvo más superficialidad.

Su película trata, pues, sobre todo, de la globalización y homogeneización del vino y de cómo ésta puede lograr la destrucción del *terroir*, el “terruño”, concepto que aquí debe entenderse en un sentido más amplio que relaciona a la propia tierra con la identidad cultural y la individualidad. Nossiter afirma: “El vino es un espejo del mundo en que vivimos”. “Cuando llegué a la mitad del rodaje empezó a quedarme claro que donde va el vino, va el mundo, y que involuntariamente estaba haciendo un retrato del mundo en general”.



FIG. 2. *Cuento de otoño* de Eric Rohmer

Curiosamente, estos y otros comentarios de Nossiter que rodearon el estreno de su película se nos antojan más profundos y sugerentes que mucho de lo oído en su documental. Nossiter, quizás llevado por la ingenua pretensión de lograr imparcialidad dando la voz a los sectores enfrentados, acalla la suya propia y contradice afirmaciones tan interesantes como la siguiente: “El vino es complejo; es lo único que hay en la Tierra tan complejo como los seres humanos”. La película no es sino la constatación de que el vino, como tantas otras cosas, ha sufrido durante las últimas décadas una transformación de su lenta y ancestral producción natural, sometida a la aceleración impuesta por el todopoderoso mercado y sus sirvientes, las modas. Y esto, por desgracia, poco tiene que ver con las películas en las que resultaba fácil identificar a los buenos y a los malos inmediatamente. El vino merecía un documental también más complejo.

Mondovino plantea por todo ello también un escenario moral y, por tanto, ideal para la aparición en escena de nuestro siguiente director, Eric Rohmer. En su película *Cuento de otoño* (1998) encontramos la siguiente escena: dos amigas de aparente pasado urbano se nos muestran transplantadas a una región vinícola del sur de Francia. Una es librera en la pequeña localidad y la otra viticultora vocacional. Esta última enseña sus viñas a la amiga mientras asistimos, a través de la verborrea habitual del cine rohmeriano, a un intento de definición de su ideario personal y profesional. Y de nuevo aparecen las dicotomías; la ciudad se opone al campo, el idealismo al pragmatismo (la amiga afirma: “La gente del campo es más soñadora que la de la ciudad” y recibe como



FIG.3. *El valle de Abraham* de Manoel de Oliveira

réplica: “Te equivocas, ellos sueñan con dinero”) y, finalmente, en otra vuelta de tuerca moral, el enfrentamiento entre artesanía y explotación. Nuestra agricultora no soporta la idea de verse a sí misma como explotadora del terruño, “Yo no exploto la tierra, la honro”, afirma concluyente.

Constante en muchas de estas películas es la búsqueda de ese “lugar en el mundo”, un espacio de armonía que nos pertenezca y al que pertenecer. El hombre convierte la tierra en paisaje y al paisaje en hogar. La protagonista de *Vale Abraao* (1993) de Manoel de Oliveira vuelve una y otra vez a la Quinta do Vesúvio, en el alto Douro portugués, no tanto como cabría pensar en busca de un amor inasible, sino fatalmente atraída por ese escenario natural en el que el ciclo de la vid se transmuta en el ciclo de la vida; seducida, en definitiva, por “aquella resucitada forma de una unidad de vida: con el olor de los lagares, de la uva pisada, del orujo, del aguardiente goteando en las cubas”. En otro momento de la película, ya sobre bellas imágenes de un agricultor podando la viña bajo la lluvia, la voz en *off* del narrador nos regala una poderosa metáfora en la que la vid y el alma humana se hermanan en su común destino de crecer en el sufrimiento: “Las viñas del río Douro son uno de los más imponentes espacios del mundo, sólo comparables a los campos de arroz de China, también sembrados en bancales. Un lugar así no morirá nunca, es privilegiado para el sufrimiento, su destino es vivir en convulsiones. Se ve en las formas de las vides, curvas, nudosas, escamadas, negras”.

Julio Medem también supo convocar el componente telúrico de las tierras de viñedo en su película *Tierra* (1996). El protagonista, significativamente llamado Ángel, busca su particular redención volviendo a “la tierra”. La roja tierra de los viñedos de Cariñena se constituye así en contrapunto de ese cielo antagonista que también atrae irremisiblemente a nuestro volátil héroe. Ángel ama ese vino y lo protege porque “sabe a tierra” y porque es el camino que a ella lo devuelve.

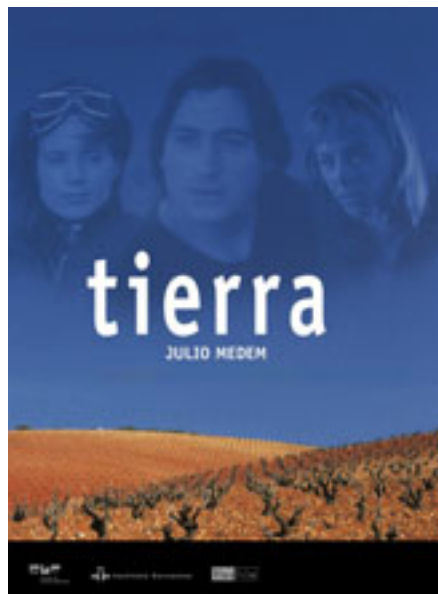


FIG.4. *Tierra* de Julio Medem

Uno de los usos más curiosos del vino en la historia del cine lo encontramos en la película *Providence* (1977) de Alain Resnais. En ella, se reflexiona sobre el acto creador y sus fuentes y asistimos al proceso de escritura de una novela visualizando alternativamente las peripecias de los personajes de la misma y las, mucho más banales, vidas de las personas reales que los inspiran. Pues bien, Resnais, en un rasgo de finísima escritura, coloca la bebida favorita del escritor, el vino blanco, en la totalidad de las escenas de la novela. El vino se presenta así como puente entre realidad y ficción, como inspiración y sustento de este inolvidable escritor, interpretado por John Gielgud, cuya vitalidad parece encarnar el espíritu del vino.

Nuestra particular vía de tránsito entre el terruño y aquel que lo habita será otro director, el georgiano Otar Iosseliani. El vino está presente, de una u otra forma, en casi todas sus películas, pero hoy nos centraremos en dos títulos de su filmografía distantes en el tiempo: *Giorgobistve* (1966) y *Lundi Matin* (2002). La primera comienza con un delicioso prólogo documental en el que asistimos a un recorrido por los usos y técnicas que determinan el ciclo del vino en ese remoto estado exsoviético: la vendimia, la fabricación de cestos y jarras, el transporte en carros hasta los lagares, la fabricación y limpieza de cubas subterráneas, el pisado de la uva y, finalmente, una comida campestre generosamente regada. Se trata de un uso extraño, porque el recurso de intercalar imágenes documentales en una película de ficción suele buscar efectos —como el afán de verosimilitud o la localización histórica exacta— que no se producen —ni se pretenden— aquí en absoluto. Iosseliani parece más bien proponernos a través de esas imágenes el particular espíritu que amparará su película. La plena armonía que se desprende de ellas es la que da al vino y su cultura un carácter venerable, la casi sagrada virtud de lo incontaminado. El protagonista, recién empleado en una bodega estatal, verá pronto enfrentada su ética personal y su idealismo al pragmatismo de sus compañeros y jefes, más preocupados por cumplir con las cuotas de producción que por la calidad del vino que elaboran.



FIG.5. Otar Iosseliani, con gorra, comparte tinto con unos amigos

..EN EL DEBIDO ESPÍRITU

La otra película de Iosseliani de la que nos ocuparemos, *Lundi Matin*, tiene por protagonista a un obrero de una fábrica, en este caso transplantado a Francia, como el propio director. En una crisis personal abandona trabajo y familia y emprende un viaje a Italia. Allí entablará amistad con un curioso grupo de venecianos que lo invitan a una de sus jaranas a las afueras de la ciudad. Uno de ellos, al pasar por un viejo cementerio, se queda rezagado del grupo y sólo ante una tumba, derrama un poco de vino sobre la tierra diciendo: “Hola, abuela”. Más tarde, ya inmersos en la celebración, los italianos comen, beben y cantan. Nuestro errante protagonista, en un aparte, comenta a otro: “En mi país ya no se canta. No cantamos. Es una pena, eso ayuda a que los vapores del vino se evaporen, se vayan. En mi país, el vino tiene funciones puramente gastronómicas. Sólo para el paladar, el gusto. Lo que me gusta es que aquí tiene una verdadera función espiritual”.

También de las relaciones entre espíritu y gastronomía trata *El festín de Babette* (1987) de Gabriel Axel. En ella, lejos de la ramplona exaltación del capital simbólico que acompaña a los vinos excelentes (léase, caros) del cine más convencional, asistimos a una sutil demostración de cómo el buen vino y la buena comida pueden generar un estado de ánimo de entusiasmo y apertura a los buenos sentimientos. Los ancianos integrantes de una remota comunidad religiosa de puritanismo intachable son invitados, en acto de agradecimiento, a un banquete preparado por Babette, una refugiada en el pueblo de misterioso pasado parisino. Ésta resulta ser una excepcional cocinera y la inicial predisposición de los comensales a no pecar bajo ningún concepto disfrutando de manjares y licores, se va derrumbando ante el aliento benéfico de



FIG.6. *Lundi matin* de Otar Iosseliani

champanes, amontillados y burdeos. Al comenzar la cena, una de las ancianas dice a sus compañeros: “recordad que no debemos saborear nada, *el hombre no sólo se abstendrá, también rechazará cualquier pensamiento de comida y bebida. Sólo entonces podrá comer y beber en el debido espíritu*”.

Enemigos, pues, igualmente despreciables resultan desde esta óptica tanto la plaga de los gourmets que ensucian el vino de mercado y técnica como el pacato puritanismo de los que niegan a su alma el contacto con tan venerable producto.

A estos últimos ya se refirió uno de los hombres “más grandes” que ha dado la ficción de todos los tiempos, el Falstaff de *Campanadas a medianoche* (1967) de Orson Welles, que hablando del Príncipe de Lancanster afirma que no ríe nunca y tiene la sangre helada porque no prueba el vino. A ese tipo de hombres, añade: “el agua les enfría tanto la sangre que suelen ser estúpidos... y cobardes, igual que muchos de nosotros, pero por exceso”, “un buen jerez seco hace un doble efecto: asciende a mi seso, diseca allí todos los tontos y agrios vapores que lo rodean, lo hace sagaz, vivo, inventivo, lleno de ligeras, ardientes, deliciosas formas, que entregadas a la lengua que les da vida, se convierten en excelente espíritu. La otra cualidad de vuestro buen jerez es calentar la sangre. El vino la caldea y la hace correr del interior a las extremidades”. Ese espíritu es el que ilumina la relación del gordo Falstaff con su descarriado hijo adoptivo, el Príncipe Hal, que los traicionará finalmente —a Falstaff y al vino— para convertirse en el grave Henry V. En esa inolvidable escena que actúa como epílogo de la célebre batalla, Falstaff afirma también: “Si tuviera mil hijos, lo primero que les enseñaría sería a abandonar cualquier bebida ligera y dedicarse por entero al jerez”. La única respuesta de Hal es una irónica mirada que precederá a un gesto inequívoco, el Príncipe tira su jarra al suelo y abandona a Falstaff para apurar su otro cáliz. Significativamente, el contraplano nos devuelve a su viejo compinche, empequeñecido ahora por un movimiento de grúa welllesiano.

El vino no es testigo de desencuentros en *La vida de bohemia* (1992) de Aki Kaurismaki, sino de todo lo contrario. La escena más memorable de la película nos muestra la relación que se establece en un modesto restaurante parisino entre un escritor y un pintor, ambos bajo el signo de la más absoluta miseria. El vino los acompañará en una prolongada sobremesa que hará que el escritor olvide que esa mañana ha sido desalojado de su habitación por impago. Allí se dirigen pertrechados de varias botellas de vino, y para su sorpresa se encuentran la morada ya ocupada por un tercer artista, en este caso músico. Comienza entonces una discusión entre antiguo y nuevo inquilino que se ve abortada sólo cuando el invitado exclama comenzando a escanciar el vino: “irriguemos esta conversación”. Los bohemios de Murger, autor de la célebre novela original, y ahora los de Kaurismaki, convierten el vino en compañero indispensable de sus encuentros, amores y penurias. Éste se manifiesta entre ellos como el elemento vitalista por excelencia, animador de esas tabernas y cuartos de pensión que no son sino el contrapunto de la árida opulencia de las mesas burguesas.



FIG.7. *La vida de bohemia* de Aki Kaurismäki

En 1959 rueda Jacques Becker una maravillosa película, *Montparnasse 19* (o *Los amantes de Montparnasse*, como se le conoce en nuestro país). Se trata de una biografía del pintor Modigliani y es un modelo del género. A años luz de los *biopics* al uso con que nos tortura cada vez más a menudo la industria cinematográfica, Becker sabe evitar con inteligencia y sensibilidad los riesgos de la megalomanía y de la superficialidad que lastran muchas de estas películas. Modigliani, borracho genial, se ve aquí también enfrentado al bienpensantismo que ni entiende ni quiere entender su camino de autodestrucción. Ante la mirada sarcástica de los parroquianos de un bar, la tabernera invita al pintor a que al menos se siente a una mesa para comer algo mientras bebe. Él rehúsa el ofrecimiento y replica: “El vino es un producto noble. Hay que beberlo de pie, con humildad”. Algo más tarde y ante la insistencia de nuestro protagonista por seguir bebiendo, la dueña finalmente lo echa del bar llamándole borracho. Él vuelve a abrir la puerta y declara: “No crea lo que dice, señor. A mí tres vasos no se me suben a la cabeza. Y que sepáis que yo sólo me emborracho de mí mismo”. El yo y el vino emergen hermanados, ambos motivos esenciales para muchos de estos románticos perseguidores de la vida plena, combatientes desesperados ante el avance arrollador de un mundo dominado por mercaderes y burócratas.



FIG.8. *Montparnasse 19* de Jacques Becker

Los bohemios son, por defición, habitantes del margen y, no por casualidad, el título original de la película *Entre copas* (2004) es *Sideways*, que podría traducirse como laterales, arceños o márgenes. El film de Alexander Payne ha significado la consagración del tema del vino en el cine. Aunque algo más edulcorado que el de sus dos películas anteriores — *Election* (1999) y *A propósito de Schmidt* (2002)— el magnífico guión firmado también por el director es en gran parte responsable del éxito de la película. Con el aura del cine independiente, pero sin renunciar a un empaque absolutamente comercial, la cinta nos demuestra que los márgenes están más cerca de nosotros de lo que a veces pensamos. No hace falta ser un truhán como Falstaff, un miserable bohemio como los personajes de Kaurismaki o un *clochard* como el protagonista de *La leyenda del santo bebedor* (1988) de Ermanno Olmi. El grisáceo profesor y escritor frustrado —un hombre del montón— que protagoniza *Entre copas* ha visto cómo los embates de la vida lo han sacado de la carretera, negándole los pocos agarraderos que le unían al mundo del que ahora se cree expulsado.

En un magnífico ejemplo de la capacidad del cine para transmitir emociones más allá de las palabras, Payne hace que su protagonista en un momento de debacle emocional corra desesperado entre hileras de viñas; finalmente su compañero de viaje lo alcanza, se detienen ambos jadeantes y cansados por la carrera; Miles se inclina entonces y sostiene con suavidad un racimo que cuelga ante sus ojos. La expresión del rostro del actor Paul Giamatti es inequívoca: el vino es su refugio, su promesa de redención, un gran microcosmo en el que las cosas aún tienen sentido. En general, durante toda la película, el vino y el carácter de los personajes se entremezclan y contaminan. Cuando los protagonistas hablan de uvas y vinos realmente están hablando de sí mismos. En otro momento de la película, Miles y Maya conversan sobre su relación con el vino en un apacible porche. Él le pregunta a ella por qué le gusta tanto la Pinot y ella responde: “Porque no es una superviviente como la Cabernet. Necesita cuidados y atención constantes. Sólo los más cuidadosos logran descubrir su potencia. A su lado la Cabernet me parece prosaica”. A continuación será Miles el interrogado: “—¿Y a ti, por qué te gusta tanto el vino? —Pienso en la vida del vino. Es una cosa viva y reúne toda la vida dentro. Me gusta cómo sigue evolucionando, cómo gana complejidad, hasta llegar a su apogeo y entonces empieza su constante e inevitable declive.” Se trata de dos personajes que han buscado refugio en el mundo del vino tras sus naufragios personales; en él han encontrado tierra firme y a través de él expresan sentimientos e ideales que difícilmente podrían transmitir de otro modo.

Como contraste, llegado a este punto, quiero hacer mención de una extraordinaria película francesa, *Sin techo ni ley* (1985) de Agnès Varda. Con ella asistimos al reverso del mensaje de *Entre copas*, que al fin y al cabo no escapa a la obsesión americana —si no ya universal— de las segundas oportunidades y los trances de redención. Al *happy end* de la película americana se opone aquí un feroz pesimismo. Resumo brevemente el argumento: una joven secretaria, harta de la ciudad y de una vida que considera frustrante, decide dejarlo todo e iniciar una vida de erranza y vagabundeo. No acepta ni modos de vida alternativos, ni reglas sociales de ningún tipo. Sólo se mantiene fiel a su



FIG.9. Catando en *Entre copas*

particular y suicida huida hacia delante. Varda hace que el final de su película y de la vida de su protagonista tenga lugar en un contexto que refleja uno de los aspectos menos mencionados y, sin embargo, esencial dentro del universo del vino: su condición de elemento central de celebraciones y rituales populares y paganos. Nuestra vagabunda llega, famélica, a un pueblo en busca de pan. Inquietantemente empieza a observar ventanas que se cierran a su paso, gente que corre sin saberse por qué, hasta que finalmente aparecen los hombres-vid, espíritus de la naturaleza que la embadurnan con paños empapados de vino mientras mugen, gritan y se sumergen en bañeras repletas del rojo caldo. Ella no entiende que le está pasando, el vino parece sangre y el pánico la hace huir del lugar. Con las ropas empapadas de vino en pleno invierno, sufre una hipotermia y muere helada en una zanja. La desesperanza de Varda niega así todo idealismo. El intento de vivir una vida natural, lejos de la degradante urbe humana es castigado incluso por un mundo rural —representado por esos hombres verdes— que se muestra aquí frío y desalmado. La búsqueda de la libertad individual, parece decirnos Varda, es la más cruenta de las luchas y a menudo está abocada al fracaso.

UN ESTREMECIMIENTO NUEVO

En 1966 y en el marco de la eclosión de la llamada Escuela de Barcelona (hoy ya mítica reunión de directores entre los que citaremos a Jacinto Esteve, Pedro Portabella o Joaquín Jordá), José María Nunes rueda *Noche de vino tinto*. La película relata el encuentro en una taberna barcelonesa de un hombre y una mujer heridos ambos de amor ausente. La noche los ampara



FIG.10. *Sin techo ni ley* de Agnès Varda

e invita a recorrer tascas y antros de diverso pelaje en los que probarán todos los vinos y, sobre todo, hablarán por hablar, diciendo tonterías y transcendencias. Probando, en palabras del propio Nunes, que: “una mujer y un hombre pueden relacionarse indefinidamente sin que haya de surgir la posibilidad sexual”.

José María Nunes es uno de esos francotiradores que jalonan la historia maldita del cine. Su trayectoria como cineasta nos habla de una honestidad inquebrantable y de una originalidad a prueba de los cantos de sirena del éxito y de la llamada “comercialidad”. De su concepción del cine como un ámbito de lo sagrado da cuenta una anécdota que se le atribuye: en el momento del rodaje de algunas de las secuencias de *Noche de vino tinto* en la Gran Vía barcelonesa y debiendo acallar el bullicio del equipo, Nunes prorrumpió con voz airada: «Silencio, se rueda, el cine es una misa».

El primer encuentro de los protagonistas de *Noche de vino tinto* se produce en una tasca en la que la mujer se sienta sola junto a una nutrida mesa de amigos entre los que se encuentra el hombre, que de espaldas a ella, se libra a una perorata interminable destinada a convencer —sin éxito— a su amiga-amada de que lo acompañe esa noche. La cita de su plegaria —algo larga— señala el tono poético de esa noche a la deriva: “Te llevaría hasta el último cielo jamás alcanzado por nadie, bebiendo vino tinto. Las mejores tascas del mejor vino tinto, esas que tanto hemos amado. Sí, si quieres venir, si no me iré solo. Empezaré a pequeños sorbos, como si besara a la mujer amada, a ti, en cada vaso. Te prometo que continuaré así, igual, besando, besando cada vaso a cada sorbo, hasta tener la impresión de que estoy absorbiendo el vino por todos los poros, hasta ver aparecer mi caballo negro de las más amplias alas, saltar sobre él y a horcajadas empezar a recorrer mundos de privilegio hasta el último cielo jamás alcanzado por nadie y la noche se hará redonda, esférica, negra...”. Despreciado por su compañera, el hombre abandona el local y la mujer lo sigue. Ya fuera, con la más negra noche por testigo, se sella el pacto de soledades. Esa noche beberán todos los vinos de todas las tascas.

Lo más impresionante de la película es que su intensidad pronto se nos impone hasta el punto de que parece arrastrarnos también en ese peregrinar de tugurios y recuerdos. Imposible resistirse al vertiginoso ritmo de unos diálogos tocados de poesía y pasión, en los que la verdadera comunicación parece sólo posible a través del espíritu del vino.

Para la poesía persa preislámica vino y amistad son dos de los temas cardinales. El propio Nunes, en un texto-presentación de la película en la revista *Nuestro Cine*, afirma: “Me gustó dedicar un homenaje al vino tinto, con la advertencia de que es algo mucho más serio y que no alegra a quien recurre a él como una necesidad”. El vino no es, pues, un medio sino un fin, no es un sirviente sino un compañero. En él, y no a través de él, encontramos la eterna promesa de armonía. Por eso, sólo al que lo merezca se mostrará el vino como la fuente que sacia la sed que no sacia el agua, líquido menor.