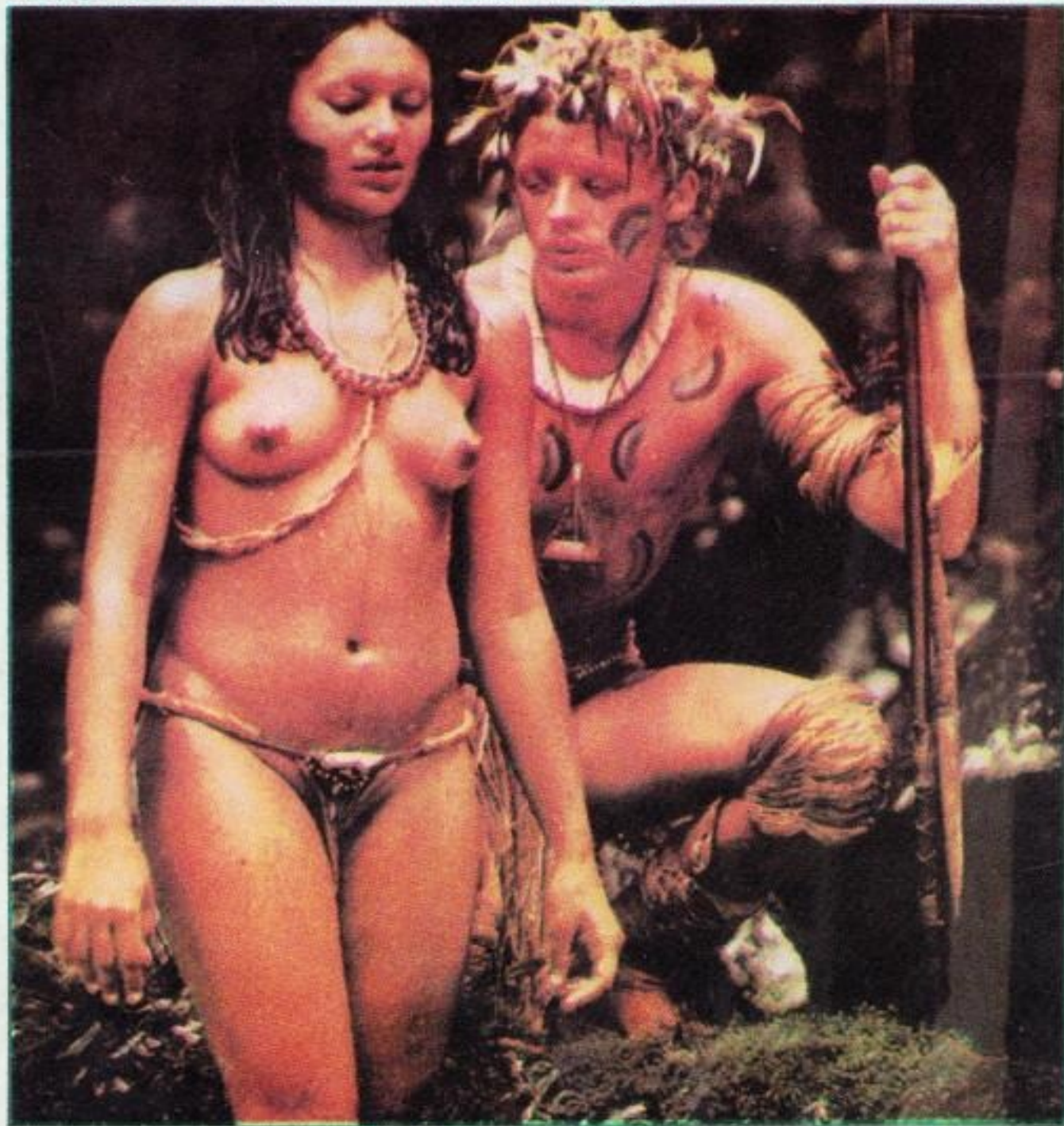


JORGE AYALA BLANCO



A SALTO DE IMAGENES

ALGUNOS ESTILOS CINEMATOGRAFICOS A PRINCIPIOS DE LOS 80s



Lectulandia

Pasión, lirismo y cine. Manual del apasionado conocedor fílmico y libro de prosa lírica, riesgoso ejercicio de escritura fragmentaria, tratado de análisis cinematográfico en acto, pero ante todo un ferviente homenaje al cine contemporáneo para amantes del cine vivo y presente, este conjunto de breves ensayos cinematográficos plantea su preocupación formal en dos planos, dos órdenes tan rigurosos como complementarios: máxima exigencia formal ante los estilos desarrollados en imágenes dentro de la pantalla, severa autoexigencia formal en, el estilo sensible de quien ve y describe.

A salto de imágenes fluye el lirismo de la pasión del cine y por el cine. Indagación, invocación y evocación de una gran diversidad de estilos personales, a través del examen lúcido y caluroso de un centenar de películas específicas. Lista jamás exhaustiva de nombres necesarios e insustituibles: desde el estilo del más viejo cineasta universal en activo a principios de los 80s, John Huston, hasta el estilo de una joven cineasta martiniquense, Euzhan Palcy, pasando por otros cuarenta realizadores de primera línea mundial. Wilder, Lean, Kurosawa, Antonioni, Bergman, Fellini, Leone, Imamura, Tanner, Olmi, Forman, Boorman, Allen, Klimov, Szabó, Coppola, Sanders-Brahms. Zulawski, Scorsese, Cimino, Weir, Schroeter, Spielberg *et al.*, más un multívoco cuestionamiento al estilo postmoderno en el cine.

Un asalto de imágenes: la pasión del lirismo se ha desbordado y, con ella, el fanatismo fílmico, el pensamiento móvil en incandescencia transubjetiva, la fiebre de los lenguajes sin código.

Lectulandia

Jorge Ayala Blanco

A salto de imágenes

Algunos estilos cinematográficos a principios de los 80s

ePub r1.0

Titivillus 17.04.2018

Título original: *A salto de imágenes*

Jorge Ayala Blanco, 1988

Editor digital: Titivillus

ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

A Vicky,
con fuoco ma non troppo

*El amor es más frío que la muerte,
pero el cine es más cálido que la vida.*

—Rainer Werner Fassbinder

*Verdaderamente, amigo mío,
no se puede vivir sin pasiones.*

—Fiodor Dostoievski

*Cada paloma es libre
de ser el hipopótamo que quiera.*

—José Ángel Valente

A MANERA DE EXORDIO

Ronda frenética y omnívora, elocuencia romántica de una máquina, nostalgia en acto que se ignora a sí misma, desde sus orígenes el cine ha procedido por bloques de impresiones, por imágenes en ráfaga, por avalanchas de acontecimientos fragmentarios. Fantasmagorías luminosas que abaten los márgenes del misterio e invaden las orillas de lo imposible, sus efectos de ficción van de lo racional a lo irracional, llevando cada entidad de lo concebible a sus límites imaginarios.

Antes de que pudiera ser formulable como *continuum* de espaciotiempo con dominante audiovisual, flujo de signos ideologizados para descodificar, medio masivo sobredeterminado o proceso histórico, el cine fue un complejo instrumento para producir asombros. El asombro: aquello que primero pierde el hombre para devenir adulto y lo que más trabajo le costará recuperar después, a riesgo de convertirse en un sujeto sin intereses ni pasiones propias.

Los asombros del cine actual nos obligan a un esfuerzo específico, a una movilidad incesante de la percepción, a una triple lectura recreadora: re-creadora, re'creadora, recreativa. Hay que seguir el ritmo exacto de sus transposiciones, de sus abstracciones y articulaciones extralingüísticas. Sólo cuenta la dinámica de las presencias y de las mutaciones. Al presente poder de asombro de un arte maduro como el cine difícilmente podríamos llamarle emoción del espectáculo fílmico en estado puro, o mera poesía de intensidades grotescas y primigenias.

Henos aquí ante un ritual fugitivo y ante una música pulsional de donde habrán de brotar, como la lava ardiente de las permutaciones, algunas de nuestras más acendradas y vigentes referencias mitológicas y culturales.

Se trata, insistimos, de efectuar una operación de múltiple reconocimiento. Así, el asombro cinematográfico, no será más abandono melancólico ni ingenuidad consentida, sino acopio de fuerza, dominio de caos irisado, vieja facultad del destello sorprendente.

* * *

Por eso, decimos a salto de imágenes como decir a salto de mata en pos de imágenes prevalecientes, a saltos en la espesura de las imágenes, expuestos al asalto de imágenes, dispuestos a asaltar las imágenes o a ser asaltados por ellas, para prevalecer literariamente a ambos asaltos, a salvo de las imágenes, a salto de

imágenes.

* * *

Del artículo periodístico al ensayo sobre cine, este libro es el resultado de un drástico trabajo de reescritura. Con muy distintas estructuras internas, redacción y preocupaciones formales, la mayoría de los análisis que incluye aparecieron publicados entre 1980 y 1987 en el suplemento *La cultura en México* de la revista *Siempre!* u ocasionalmente en el diario *La jornada* (1986), aunque algunos son inéditos. Ningún párrafo, pocas líneas quedaron tal cuales. Se añadieron elementos. Se modificaron enfoques.

* * *

Objetivos primordiales: fijar y amplificar puntos de trayectorias creadoras. Objetivo último: definir estilos personales y desentrañar algunas de sus variantes. Del Cineasta más viejo a la cineasta más joven, más un Apéndice especulativo sobre el posible surgimiento de un impersonal estilo posmodernista.

JOHN HUSTON

(Nevada, Missouri, EE UU; 1906-Middletown, Rhode Island, EE UU; 1987)

El profeta del diablo o la predicadora bilis negra

Encorvado por alguna rubia difícilmente contenida, pelando los ojos fuera de sus órbitas, con ascético sombrero negro, pinta de fanático alineado y un presuroso caminar pese a su encorvadura, el joven predicador sin mensaje Hazel Motes (Brad Dourif) constituye una presencia siempre intranquila, alucinada, una crispación en frío y anonadante, presta a contradicciones demenciales, tan explosiva y radical como las más extremas figuras de orates bíblicos y predicadores luciferinos que ha delineado el cine anglosajón. Tomado de una temprana novela (*Sangre sabia* 52) de la escritora católica norteamericana Flannery O'Connor (1925-64), el protagonista de *El profeta del diablo* (*Wise Blood*, 1979), trigésimo cuarto largometraje de John Huston, merece nombrarse al lado de iluminados frenéticos con brújula desimantada como el peregrino maniático Robert Mitchum de *La noche del cazador* (Laughton 55), el padre ultraexigente James Mason de *Delirio de Locura* (Ray 56) y el ballenero cósmico Orson Welles desde su púlpito buquiforme de *Moby Dick* (Huston 56).

Hazel ha regresado de Vietnam, ha abandonado para siempre su casa natal y ha aterrizado transitoriamente en las adiposas carnes de una prostituta, dispuesto a ser el fundador de una Iglesia de Cristo sin Cristo. Creyente hasta el límite, sería el exacto contrario del mercader hipócrita Burt Lancaster de *Elmer Gantry* (Brooks 60) e incluso de su propio abuelo grandilocuente (John Huston como actor excesivo). Primero abomina hasta de la apariencia misma del predicador y sabotea el sermoneo callejero del tortuoso evangelista ciego Asa Hawks (Harry Dean Stanton), cuya hija Sabbath Lily (Amy Wright) se enamorará perdidamente del incorruptible. Pero pronto recibirá la revelación que habrá de predicar, de predicar en vano, pues se trata de una revelación incomunicable dentro de un mundo donde tanto las virtudes teologales como la religión se han degradado, donde la fe es un negocio, la esperanza es un simulacro de redención, la caridad es un saqueo inmisericorde y la religión es una institución pervertida en sus principios y en sus fines.

Hazel es el verdadero y único místico posible en el sur norteamericano, el loco de la pureza, el immaculado del espíritu, aunque sea complaciente con el cuerpo. No

acepta la mentira, ni la complicidad sobre bases de falsía, ni la competencia desleal que suprime con el asesinato, ni al seguidor perruno Enoch Emery (Daniel Shor). Inerme ante las exigencias de su secta vacía, ni siquiera tolera la idea de Jesús redentor, y en un alarde límite de pragmatismo predica que «aquél que tiene un automóvil no debe tener de qué preocuparse». Mísero solitario a quien asedian las miserias morales de los demás, terminará asumiéndose como un ángel exterminador. Primero vuelca su ira sobre los turbios colegas, luego rechaza el afecto de su amante Sabbath Lily y el amparo maternal de su casera (Mary Nel Santacroe), por último se volverá contra sí mismo para sacarse los ojos a modo de penitencia como un Edipo señor de las Burlas. Su necesidad de autocastigo era el motor de un irascible y lento suicidio, de un desalentado proceso de autodestrucción que sólo podía culminar en la catarsis absurda, en la purificación infame y ridícula. La sabiduría de la sangre debía hablar por boca de este nuevo Verbo Encarnado, pero los suyos no lo escucharon, porque la sangre sabia era sordomuda, sordamente indigna y vituperadamente sin respuesta.

La acción de la novela ha sido trasplantada de la Gran Depresión a los tiempos presentes, aun cuando la era de los predicadores fanáticos y fanatizantes parece haber concluido con el oscureado retrato documental del evangelista *fake* de *Marjoe* (Smith-Kernochan 72) y ese tipo de sujetos ha sido desplazado de las calles; de las calles a las tribunas anticomunistas de la Casa Blanca, con el hollywoodense Ronald Reagan como Pedro el Ermitaño predicando la Cruzada contra Centroamérica, y de las calles a la alienación masificada y a los medios masivos: misa negra de culto satánico sobre una mujer desnuda y fieles haciendo la señal de los cuernitos, trances místicos que inducía un niño predicador de escasos ocho años, velatorios rodantes y templos a modo de autocinemas para asistir en bata u hojeando *Playboy* eran algunas de las atracciones del reportaje etnosociosensacionalista *La locura americana I* (Vindorbes 76).

Pero al cambiar de época y perder su historicidad específica, la ficción ha ganado cierto desfase inquietante y una simbólica intemporalidad multiutilizable, donde la modernidad de las chamarras rompevientos contrasta con la encorsetada rigidez de unos trajes negros que aún retienen el poderío ancestral de las ideas que severamente encarnan.

Algo sucede con la impulsiva cámara de Gerry Fisher, que rompe con la prosa cernida de la O'Connor para darle a las actitudes y al ritmo de los diálogos una movilidad ferozmente nerviosa que a cada momento se traduce en términos visuales. Al perder su estabilidad chisporroteante, la ficción gana un estilo de amplia gama tragicómica, que se reinventa sobre la marcha, donde nada está dado de antemano o permanece implícito, hasta llegar a su culminación en un «vértigo de personajes».

Esa índole acezante y despiadada de la galería de creaturas enardecidas por su destino irrisorio y rumbo a una aparatosa derrota final, típicos de la mitología houstoniana (*El halcón maltés* 41, *El tesoro de la Sierra Madre* 48, *Mientras la ciudad*

duerme 50, *La burla del diablo* 54), se advierte con nitidez en las reacciones de los personajes secundarios después de que el predicador Hazel los ha rechazado. Con una beatitud casi cretina, el discípulo rechazado Enoch busca el reino de un mundo amistoso y disneyano, necesita imperiosamente el contacto balsámico de su prójimo, aunque reciba bofetadas y termine apoderándose de un disfraz de King Kong en pos de la quimera de que niños y adultos por zoofilia fílmica hagan cola para estrecharle la mano peluda que extiende en vano. Con impaciencia de Circe en celo, la amantita rechazada Sabbath desea, más que pescar marido, aparearse como sea y para toda la vida con el único hombre que se ha sentido atraído por ella, aunque tenga que pedirle ayuda a su padre en el burdo ritual de seducción y tenga que metérsele en la cama al solipcista Kazel y sólo pueda contribuir a la destrucción masculina mediante sus atroces chantajes sentimentales. Con fervor posesivo de madre que ahoga, la casera rechazada se desvive por atender al predicador ciego y aislado del mundo, para luego proponerle matrimonio, ávida cual ave de rapiña saltando sobre su bendita carroña, así llegue a provocarle una «nueva muerte».

Desviadas ansias de contacto humano, irrealizables impulsos vitales, premiosidad de rechazos y huidas. De la lección de teología negativa que dictaba la Sangre sabia de Flannery O'Connor apenas quedan huellas. Los héroes de Huston no persiguen la Gracia por senderos torcidos, sino las metas más mundanas por los caminos más estólidamente equivocados. Como el multiedipizado Hazel, sólo conseguirán ver la negrura dentro de sus lacinantes intimidades oscuras. El filme entronca así con una tradición narrativa del profundo sur norteamericano, equidistante de la novela naturalista (Norris, *Avaricia* de von Stroheim 24) y del realismo subjetivo (Caldwell, Faulkner).

Quizá el mayor mérito de Huston en *El profeta del diablo* haya sido preservar y traducir en hechos fílmicos contundentes el extraño e inenunciable humorismo de la novela original, como una virtud de atmósfera y una fuerza de estructura a la vez. Con buen humor sorprendente en una mujer víctima de *lupus erythematosus* desde su juventud, que pasó la mayor parte de sus días semiparalítica y recluida en una granja de Georgia al cuidado de sus pavorrales, Flannery O'Connor se burlaba en su correspondencia (recopilada *postmortem* en *La costumbre de existir*) hasta de sus muletas, a las que llamaba «mis dos piernas de aluminio», y le confesaba con ironía a un amigo que «esperar demasiado es tener una visión sentimental de la vida, lo que equivale a una blandenguería que siempre termina en amargura». Así pues en todos sus relatos, tanto en *Sangre sabia* como en *Las dulzuras del hogar* y *Un buen hombre es difícil de encontrar*, la mofa es implacable contra las creaturas que ahí pululan: fanáticos descreídos, deturpadores de milagros, iluminados sin mensaje, predicadores y gente común sin posibilidad de comunicar su verdad; pero esa mofa está enigmáticamente exenta de sentimentalismo y amargura, algo que cuadraba a la perfección con la postura estética de Huston.

Más emparentado con la sarcástica vulgaridad cósmica de Fauikner (cf. el estudio

de Harry M. Campbell y Ruel E. Foster sobre su obra *William Faulkner*) que con las saetas chispeantes de algún satirista inglés de los Estudios Ealing (Hamer, Dearden, Crichton), el humorismo de O'Connor-Huston en *El profeta del diablo* abreva su vitalidad corrosiva en tres distintas fuentes: el surrealismo, la bilis negra y el humor visceral del sur norteamericano. Surrealistas son el arranque del filme y las visiones oníricas de su personaje central; surrealista es aquella lápida marmórea con un teléfono en altorrelieve que reza «Jesús ha llamado al difunto», surrealista es aquella amenaza de muerte que escribe el recién desmovilizado Hazel sobre un tablón desvencijado para prevenir de un saqueo su casa natal en las ruinas del más desastroso abandono dentro de un poblado fantasma, y surrealista es el *flash-back* onírico del niño Hazel trepándose a un féretro de barraca para espiar a una incitante mujer obesa rascándose el coño en el interior del ataúd.

La bilis negra es la risa cruel, sádica e instintiva, como la provocada por las danzas macabras medievales que en el extremo del dolor lanzaban la carcajada y excitaban una gracia chocante, a través de muecas torcidas y visajes descompuestos. Hay secreciones de bilis negra, salvajemente blasfema, en las imágenes del beatífico discípulo Enoch rindiéndole culto al pigmeo disecado que está sobre su camastro y que se robó de un museo impulsado por la urgencia de adorar a un Cristo nuevo, y circula también bilis negra durante el tierno arrebató de Sabbath Lily al arrullar en sus brazos al inocente cuerpecito apergaminado del pigmeo reducido como si la Virgen María estuviese embelesada con el Nacimiento de Jesús, y además se derrama bilis negra cuando el airado Hazel atropella con su auto por la noche al predicador farsante que rivalizaba con él, y cuando nuestro mesías sin mensaje se petrifica al ver que su carcachota se desliza por un barranco a consecuencia del leve empujoncito de cierto policía prepotente, y cuando Sabbath aúlla como endemoniada de película de Darío Argento al descubrir que su amante se ha sacado los ojos, y cuando la casera se sacude con lástima al comprobar que el ciego voluntario Hazel se mortifica aún más metiéndose piedras dentro de los zapatos y enredándose alambres de púas en el torso.

El humor visceral del sur es, a diferencia de los anteriores, paradójico, sensual y abierto. Niega el patetismo innato de una escena burlándose de ella. Crea cierta confusión en las categorías de lo humano y lo bestial. Así, da coletazos el humor suriano cuando la untuosa gorda que se anuncia en los mingitorios públicos recibe al abstraído cliente Hazel enfundada en un sonrosado *babydoll*, y cuando la feúcha Sabbath toda ganosa se le retuerce como reptil de tierra caliente (cf. *La noche de la iguana* de Huston 64) al indiferente Hazel completamente ajeno a ese rapto de seducción bucólica durante una excursión campestre, y cuando el alborozado Enoch en disfraz kingkonesco busca estrecharlas manos de aterradas parejitas nocturnas en un jardín público o las de unos malvivientes borrachines dentro de un sórdido callejón.

Dentro de la vasta filmografía de John Huston, *El profeta del diablo* es una película todavía irrefutable y capital, gracias a la singularidad de su dimensión

humorística (a la que confluyen todas las demás), gracias a su inextricable y pródiga mezcla de lozanía, causticidad, extrañeza y espantajo.

Annie o los tropismos del orfanatorio nacional

Para representar la fijeza inmutable de sus arcanos interiores, escribía Rilke: «La casa sostiene a la infancia inmóvil en sus brazos». Pero Huston sabe como Buda que «una niña sin valor es como una noche sin estrellas». El valor nace de la creación, y sólo el movimiento es creador. Con recuperada vitalidad hollywoodesca que se hereda a los homenajes de Lucas y Spielberg a la infancia del cine y a la infancia a secas, en *Annie* (*Annie*, 1982), trigésimo séptimo largometraje de John Huston, las casas de la infancia galopan melodiosas por dentro.

La casa-prisión de Annie (Aileen Queen) y sus amiguitas canta esperanzada a su desvelo en la ventana («Tal vez»). El cruel orfanato se limpia y refriega a medianoche por manos pequeñas entre plumíferas nubes de almohadas destripadas («Es una vida muy dura»). La calle a la intemperie vuelta pintoresca morada en tiempos de Depresión financiera se congrega para salvar generosamente al perro maltratado que ya no se le despegará a Annie («Perro tonto»). La pomposa mansión versallesca rebosa insuficiente al prestar sus lobbies, terrazas y jardines al entusiasta impulso gregario de las oleadas domésticas en tomo a la alegría transfiguradora de Annie («Creo que me gustará este lugar»). El virginal ambiente cinematográfico del Radio City Music Hall despliega por vez primera su envolvente magia busbyberkeleyano-cukoriana al deshacerse en geométricos automatismos coreográficos y sentimentales para recibir la visita del asombro primigenio de Annie («Vamos al cine»). La Casa Blanca sonríe sin hieratismos presidenciales y conciba intereses antagónicos cuando es agasajada por los encantos de Annie para lograr el unísono nacional de la confianza en el futuro («Mañana»). Hasta el viento nocturno danza al traer dinámicos cantos de huerfanitas movilizadas al rescate de Annie en la feria universal, y bandadas de frescura corpórea se trepan a un autocóptero de *thriller* onírico rumbo a un salvamento en el último minuto a la Griffith sobre el izado puente de Nueva Jersey, y la fachada del suntuoso palacio millonario resplandece con diez mil luces y se transviste en intimidad circense para malabares de fuego y elefantes patinadores dentro del gran finale que celebra la pirotécnica Fiesta de la Victoria de Annie sobre la malditez y la orfandad («No necesito a nadie sino a ti»).

A consecuencia de una hipermetropía entre cómplice y chantajista, se han llegado a buscar en la deliciosa *Annie*, insólita película-juguete dentro de la providente vejez de Huston, las huellas de un ultraderechismo ingénito. Es producto de una falacia genética. La historieta de Harold Grey *Little Orfan Annie* surgió como insertable tira cómica en 1924, se convirtió en página dominical durante los 30s, fue utilizada con la anuencia activa de su creador para oponerse a los planes democráticos del New Deal

de Frankbn D. Roosevelt, fue rechazada por diversos diarios de gran tiraje para no comprar las broncas de la peligrosa idealización capitalista-armamentista, y en sus argumentos, durante más de 50 años, gracias a la enorme difusión de que aún hoy goza, ha servido para denigrar sucesivamente a quintacolumnistas, bolcheviques, presuntos activistas antinorteamericanos, delincuentes natos de cabellos largos e intelectuales radicales. La mitología popular ha elevado a la dulcísima Anita la Huerfanita al rango de una Juana de Arco de la derecha norteamericana más recalitrante, una inofensiva niña perpetua, desfacedora quijotesca de entuertos liberales y de conjuras comunistas. Por su parte, con anodino libreto de Thomas Meehan y *score* melcochoso de Charles Strouse, la comedia musical de gran resonancia de Broadway que se basó en la historieta, banalizaba al máximo sus dotes políticas; oscilaba más bien entre la desinfectada anécdota de cuento de hadas y el maniqueo melodrama familiar, ambos excepcionalmente carentes de energía.

Inspirado más en los seis años de éxito consecutivo de la pieza teatral que en la pieza misma, el filme de Huston es una jocunda fantasía en la que todos los puntos de enfoque ideológico se mantienen a una misma distancia irónica. El último magnate antidemocrático y aspirante a padre putativo Daddy Warbrucks (Albert Finney) es un pobre calvo a rape con aparente ferocidad de carnicero que hace su comercial en pro del *bigmoney*, el poder y el capitalismo, sin dejar de ser un patético pelele del desafecto paternalista. El democratismo a ultranza de Roosevelt (Edward Herrmann) consigue ahora multitud de auxiliados votos para la recuperación nacional, sin que Mr. President en la intimidad deje de ser un simpático monigote que baila con silla de ruedas y bendice prestigiosamente la fe de Annie en el mañana, dándole resonancia inmortal. Y por último, el familiarismo de la obra se ha vuelto dickensiano porque la vigilante del orfanatorio Miss Hanigan (Carol Burnett), tan desatada y desarticulada que parece provenir del *Popeye* de Altman (80), ejerce su maternidad postiza como una hipocresía sádica que envidiaría el *Oliver* de Reed (68), o el mismo familiarismo se vuelve suavemente feérico en una folletiniza de relicarios infinitos, o deriva hacia una satírica exaltación patriótica que ha perdido su núcleo a lo Capra.

Historieta, comedia musical broadwayana, versión fílmica con costo de 40 millones de dólares, rastreo entre diez mil niñas voraces: cualquiera que sea la metamorfosis que haya tenido que sufrir Anita la Huerfanita para convertirse en la pecosita pelirroja Aileen Queen, prodigio de gracia con cabello ensortijado y de talento rítmico, el personaje infantil se impone a nuestra (falta de) imaginación como un hallazgo evidente de dinamismo plácido. Sin melancolía, Annie añora a sus padres. Sin sensiblería, protege a la pequeñita Molly (Toni Ann Gisondi). Sin resentimiento, moquetea a sus compañeritas chismosas. Sin sumisión, acepta temporalmente las estereotipadas disciplinas afectivas para batir a la hipocresía en su terreno («La queremos, Miss Hannigan»). Sin falsos suspensos, se fuga del hospicio un hábil buen día. Sin pudores ñoños, se hace invitar por menesterosos y millonarios. Sin perder cuidado, se limpia los pies cochambrosos en el lujoso tapete al acercarse a

acariciar la sedosidad de las flores. Con destellos de ligereza desfachatada, conquista y apachurra corazones. Sin complacencia alguna, hace irresistibles mohines. Sin aspirar a ningún amaestramiento ni para ella ni para nadie, adopta padres como al perro callejero Sandy («Si no me creen, pregúntenle a sus pulgas»). Sin *pathos* posibles, concita rapiñas ajenas.

Como una incitación a la aventura, se hace raptar por tres truhanes comandados por el abominable Rooster (Tim Curry), el hermano de Miss Hannigan. Como amazona del despertar emocional, se gana al multimillonario rey del acero Daddy Warbrucks, que ofrecerá hasta 50,000 dólares para localizar a los verdaderos progenitores de la chamaca. Como justiciera llena de estratagemas, se volverá azote de la alcohólica vigilante Miss Hannigan para hacer fracasar todas sus fechorías.

Sin darse cuenta nadie, la intrépida Annie se ha transformado por derecho propio en un tipo de heroína houstoniana que muy poco ha sido subrayado. Chocarreramente, a pesar de su cortísima edad, Annie tiene la inesperada fortaleza de la solterona Katharine Hepburn cuando hacía navegar entre expuestos peligros a *La reina africana* (Huston 52), tiene la recóndita socarronería de la monja Deborah Kerr para sobrevivir en una isla infestada sin ceder a los requerimientos eróticos del licencioso Robert Mitchum de *El cielo fue testigo* (Huston 57) tiene el don vital de Marilyn Monroe para sobreponerse a la fatiga existencial de *Los inadaptados* (Huston 60) y tiene la capacidad carismática de Susannah York para sacar de sus profundas crisis al sicopático Freud de *Pasiones secretas* (Huston 61).

Resulta que el viejo lobo feroz John Huston contaba con dos tratos preferenciales: uno para burlarse de sus semejantes ambiciosos y otro para aplaudir a las escasas mujeres que lograba admirar. Insufladora del optimismo visionario y publicista del que carecía el New Deal del achacoso FDR, Annie es un modelo de heroína fuerte, positiva y pragmática, que labra a golpe de sonrisas su camino al éxito y derrota como Santa Martha al dragón del pesimismo, al absurdo y a la irrisión, a la «retórica del fracaso» que definía el destino común de los más célebres héroes viriles houstonianos (los de *El halcón maltes*, *El tesoro de la Sierra Madre*, *Mientras la ciudad duerme*, *La burla del diablo*, *Moby Dick* y *El profeta del diablo*).

De *Moby Dick* a Moby Dickens: habría que remitirse hasta la mortecina y suplicada versión houstoniana de la obra maestra de Melville para hallar los orígenes de la transfigurante puesta en escena musical de *Annie*. ¿Quién recuerda el baile de los arponeros en la taberna, o el coral de los marineros al irse rítmicamente embarcando, o el bailoteo exultante en la Cubierta, o la fulminante dancita frenética del grumete Pit antes de morir aplastado por un mástil? Allá y aquí, igual desenfreno insospechado, igual riqueza de reencuadres rebuscadísimos, igual agilidad de mínimos paroxismos que parecen dar término culminante a la escena casi en cada cambio de planos, e igual gusto por el guiño o la ruptura de tono al interior de la secuencia musical, a la busca de armonías maliciosas.

A los 76 años de perversidad impune, Huston no podía rodar sin malicia un

musical blanco, destilando llanamente su encanto inherente y obviando la cáscara indeclinable. Por eso, los *back-grounds* de la imagen reservan apariciones imprevistas de objetos inhabituales o de comparsas fuera de onda, el montaje se desorbita, las niñas y las señoras muestran sus calzoncitos a la mitad del baile angelical, la Burnett llena su tina con ginebra y se tropieza anhelante con cada puerta, unos malosos tráfugas del cine negro surgen de la nada para que el escote de la villana sirva como cofre de joyas robadas o cenicero, las confabulaciones infantiles son sorprendidas en el inodoro por una cámara-*voyeuse*, el hallazgo del medallón natal de Annie da ocasión a un interludio de sensualidad fetichista, los sirvientes orientales procrean efectos especiales de Aladino y el Ladrón de Bagdad, los picados y contrapicados sobre las escaleras del orfanato crean momentáneamente la atmósfera de un panfleto naturalista a lo *Diario de una perdida* de Pabst (29), y las figuras se fragmentan en pleno lance dancístico o remolinean en plano general entre cepillos de trapear, mientras las compañeritas le pasan por encima a una chiquitina dormida.

En esa forma *Annie* vuelve copiosa su potencia de seducción. La Burnett se desencuadernaba sin lograr seducir ni al lavandero ni al policía ni al millonario que la incitaba lúbricamente para que firmara el acta de la cesión adoptiva; el superbillonario lanzaba por la radio melifluos mensajes persuasivos como una compensación a su imposibilidad de seducir a esa niñita que le había sorbido el sentimiento, y el Presidente mismo lo más que puede hacer es ofrecerle a la pequeña una caja de resonancia para su potencial seductor a nivel de orgullo nacional. Más cerca del ninfulisino precoz de Shirley Temple que de la lacrimonería de Chachita o *La mugrosita*, Annie es el único personaje que consigue imponer su seducción en esta fábula sobre la seducción donde todos los demás fracasan. La seducción es más fuerte que el gran dinero, el poder y el capital: allí lo real se vigoriza gracias a la ilusión, el deseo se imanta, las apariencias se liberan y el ideal individualista se vuelve exultante voluntad de representación.

Bajo el volcán o la épica del feto conservado en alcohol

Película desagradable y rechazante si las hay, *Bajo el volcán* (*Under the Volcano*, 1983), trigésimo octavo largometraje de John Huston, arranca en un tono muy alto y con grandes estridencias exotistas. Día de Muertos mexicano-eisensteniano de 1938: de una nebulosa con calaquitas bailarinas estilo Sectur y de los puestos multicolores del gótico mercadito de un pueblucho llamado Cuernavaca, se va desprendiendo la tambaleante figura del ex-Cónsul británico Geoffrey Firmin (Albert Finney); camina como turista sonámbulo entre fruslerías festivas que lo rebasan, deja que un par de calaveras de azúcar se reflejen en sus gafas negras cual gozosa premonición de su propia muerte, irrumpe en un baile benéfico de la Cruz Roja para escupirle su agresividad alcohólica a un diplomático del gobierno hitleriano (Gunter Meisner),

toma el micrófono con ademán apocalíptico para vaticinarle a la emperifollada concurrencia los civilizados horrores de la próxima guerra mundial, va a dar a una iglesia de luto morado con el lameculero doctorcito mocho Vigil (Ignacio López Tarso) que aprovechará el viaje de los golpes de pecho para rogarle a la Virgencita de la Soledad por el pronto regreso de la ingrata que trae tan herido a su amigo extranjero («No se puede vivir sin amar»), y por último el indigno borracho de etiqueta importada se larga a una piquera para amanecerse monologándole al ignorante cantinero sus confusas culpas y sus delirios azotantes.

Después del ímpetu incontenible vendrán la caída, el infructuoso intento de recuperación y el descenso final. Ha estallado el clímax en la primera vertiginosa secuencia y el resto de la película será un anticlímax prolongado, una deflación desesperante, un despeñadero abismal, hasta la derrota macabra sin ejemplaridad alguna. Monocorde, monótono y desequilibrado, el relato avanza a imagen y semejanza del embotamiento obsesional de ese Cónsul recién renunciado que se ha ido transformando en un cerdezco barril etílico todavía sonriente y pegando carreritas graciosas por sus botellas escondidas. Sus momentos de conciencia, sin redención metafísica ni sociológica posibles, irán conformando la épica de un feto conservado en alcohol, la gesta tembeleque de un no nacido o un nacido muerto pura la despreciable vida normal, hasta que reviente.

A su manera, e injertada con algunos temas de *La peste* de Camus, Jean-Paul Sartre ya había logrado que se filmara una adaptación *indirecta* de la novela *Bajo el volcán* de Malcolm Lowry (1909-57): su argumento *Typhus* filmado en el puerto de Alvarado, Veracruz, por Yves Allégret bajó el título de *Los orgullosos* (53), en torno a un médico francés alcoholizado (Gérard Philipe) que debía enfrentar solo a un brote epidémico en la localidad, a pesar de su degradación y en lucha contra sus fantasmas personales que el trópico exacerbaba. En cualquier forma, de todas las alternativas de plasmación fílmica *directa* a lo largo de 36 años por cineastas gigantescos (Luis Buñuel, Joseph Losey, Jerzy Skolimowski) y realizadores sin diapason (Jules Dassin, Ken Russell, Paul Leduc), puede afirmarse que la obra maestra de Lowry terminó cayendo en manos adecuadas. Ni ilustración destemplada, ni jueguito postsurrealista, ni versión politizada, ni acedo realismo mágico latinoamericano, ni búsqueda experimental de algún equivalente ambiguo y discontinuo, sino otra cosa: manejo hábil de contados motivos, linealidad absoluta, claridad meridiana en las acciones, y la intermediaridad de los sentimientos en estado puro.

Muchísimo más que una reducción al absurdo o a la insignificancia, pragmático y clásico a rabiar, el guión de Guy Gallo sólo aspira a ser un simple hilo conductor de hechos precisos, el instrumento perfecto para que el viejo Huston se soltara a filmar con una libertad de trazo tan amplia como la de los también septuagenarios Buñuel (en *Ese oscuro objeto del deseo*) y Zarji (en *26 días en la vida de Dostoievski*). He aquí, pues, una «traición literaria» tan monumental como lo fueron en el pasado *El halcón maltés* a la rudeza de Dashiell Hammett, *El tesoro de la Sierra Madre* al

bodrio babeante de B. Traven, *Moby Dick* a cosmología marina de Hermán Melville, *Los inadaptados* (Huston 61) al sermón social de Arthur Miller, *La noche de la iguana* al tremebundismo de Tennessee Williams, *Reflejos en tus ojos dorados* (Huston 67) a la matizada sutileza de Carson McCullers, *El hombre que sería rey* (Huston 75) al colonialismo almidonado de Rudyard Kipling, *El profeta del diablo* a la teología negativa de Flannery O'Connor y hasta *Annie* a la historieta de Harold Cray vuelta melcocha musical, sin por ello dejar de ser espléndidas películas de John Huston.

Consecuencia de la miopía o la hipermetropía, o bien del anacrónico desprecio cultural hacia el cine, el problema de la fidelidad de un filme a la literatura sigue siendo el más cretino, acomplejado y ocioso de los falsos problemas, cuando de obras de grandes cineastas se trata. Huston podía enfocar como se le diera la gana determinados temas del libro-*collage* de Lowry y desechar los demás; lo asistía el mismo derecho mediante el cual nuestro novelista de New Brighton incluyó como pensamientos de sus personajes, dentro de los diálogos entre el Dr. Vigil y M. Laruelle referentes a los horrores de la dictadura porfiriana, páginas enteras del *México bárbaro* del magonista John Kenneth Turner (09), sin siquiera darles crédito.

Antifábula a la Huston, óptica enfermiza e irritante, vivisección con saña malvada. Hay que tener los sesos y agallas de este pseudoirlandés medio loco para sumergirse, con la burla en los labios y la mirada fija en la visión dantesca, en el oasis de un horrendo e irrecuperable mundo alcoholizado, que incluso carece de los ecos de valores positivos, los tufos humanitarios y las alucinaciones moralistas de *Días sin huella* (Wilder 45). De las mil lecturas posibles de la farragosa y genial novela subjetivista de Malcolm Lowry, el nervio vital de Huston ha elegido aquella que la convierte en una especie de Conrad bronco. He aquí al Cónsul perfilado con el rostro inexpresivo y el aspecto viscoso de un posromántico sajón en busca de un algo que nunca encuentra y acaso ha olvidado, que ha salido de su país en pos de otra cosa que jamás hallará, y mientras tanto, roído de culpas y frustraciones amoratorias, se va hundiendo en un ambiente de sordidez que no comprende, pero que parece darle una salvaje libertad de acción, o al menos a su enorme capacidad para beber, hasta que la realidad se lo trague sin remedio.

Poco importa que su ex-mujer Yvonne (Jacqueline Bisset), chula y medio dislocada, regrese a su lado sin avisarle, planeando llevárselo a vivir a una granja edénica o al Polo Norte, adonde «ella pueda dedicarse a la alfarería y él a escribir sus memorias». Poco importa que su superficial hermanastro Hugh (Anthony Andrews) lo irrite con los declinantes idealismos de quien ayudó a perder la Guerra de España y, después de seguir enamoriscando a la Yvonne en su cara, como cuando provocó la separación de la pareja, quiera dictarle una lección de vitalidad, al lanzarse a torear como hemingüecyito en la plazuela laurina de la colonial hacienda Vista Hermosa. Según el código delirante del cx-Cónsul («Apreciarás los temblores del muy poco y los abismos del demasiado»), México es el país ideal para perderse, para soñar con

imposibles retornos jardineros a la Naturaleza tipo William Blackstone (con quien fundirá mentalmente su identidad) y para destripar a gusto. No tolera ni la cercanía de su ideal irrealizable, al fin encarnando en la pulcra figura de Yvonne («¡Eso no!»). Con una lucidez monstruosa y parlamentos autoirrisorios de pinche humor inglés en decadencia, el posromántico era un perro moribundo que andaba de viaje.

El autorracismo del Estado Mexicano, que coprodujo *Bajo el volcán* a través de su insignificante Conacine, propició esta vez una especie de homenaje a México al revés. Por manoseada y prostituida en imágenes fílmicas, la realidad nacional se ha vuelto inasible, resbaladiza, inaplicable. Se agradece por ello esta visión houstoniana de México donde su «magia» se encuentra desmitificada, para quien quiera verlo: reducida a lúdica obsesión mortuoria de pacotilla, armadillos vendibles en jaula, un burro guiado por tañidos de flauta por un campesino con los ojos cerrados, un nativo cargando a su padre por las calles y cierta borrachita jugando dominó con un pollo. Nada aparte del misterio trivial y del insólito cotidiano que tanto intrigaba al Buñuel de *Subida al cielo* (51) y *La joven* (60).

Casonas de arbitrarios refinamientos a la intemperie, donde la cursilería mexicana espera al Cónsul con los brazos abiertos en cada esquina; mantecosos actores mexicanos ávidos de servilismo al productor foráneo por cualquier *bit*, como cancioneros siempre dispuestos a llevarle la segunda al dueño de los dólares y creyéndose ilegítimo; y esa denuncia de la putrefacta barbarie en el campo mexicano que va mucho más allá de *El fugitivo* (Ford 47) y de todas las consoladoras glamourizaciones del Indio Fernández. Favor de no confundir a Huston con la Border Patrol reaganiana. En *Bajo el volcán* México recupera una dimensión contradictoria y vibrante que ni la dulzona fotografía *kitsch* de Gabriel Figueroa (siempre tropezándose en los espacios cerrados) logra debilitar en su muy convincente mascarada trágica e infierno para anglosajones.

El Cónsul no puede «rehabilitarse», de la misma manera que no puede bajarse del masoquista juego en *ylinx* de un volantín de feria que funciona como maquinaria infernal. Su destino está regido por sus condiciones existenciales dadas, por la idea del «impulso» (cf. Jankelévich), por su paradoja moral. Nada puede ya detenerlo en su pendiente degradante, en su ciego aniquilamiento semejante al de *El profeta del diablo*, en su suicidio deambulatorio, en su lento extinguirse a tragos, en su exitosa autodestrucción a cada instante, en ese incontrolable impulso criminal que se equipara con el del atormentado pianista Peter Lorre provisto de *Las manos de Orlac* (Freund 35), película atisbada dentro de una insólita cantina-cine de la vieja Cuernavaca recreada por el maravilloso escenógrafo Gunther Gerzso.

Soberbiamente actuado por un Albert Finney a la altura del insuperable Charles Laughton (en este tipo de gestos imaginemos el numerito de borracho sublime que hubiera hecho un Burton), el hombre no puede ser arrancado a su infierno porque vive en un infierno doble, el de adentro y el de afuera. ¿Cuál será el infierno latente y cuál el virulento? Este descenso a los infiernos supera al plasticismo denodado de su

homólogo en *El diablo y la dama* (Zúñiga 83).

La sordidez del infierno interior se traduce en el comportamiento. Es la dejadez del Cónsul. La dejadez de un caso angustioso de borracho impotente. La dejadez de ese ostión autista que sólo puede conversar en *overlapping* con su vecino quejoso entre la selva del jardín. La dejadez de ese fofo impúdico que se queda tirado a media calle y se entusiasma como chicuelo al toparse con un paisano (James Villiers) que estudió en Cambridge, y se deja desvestir y empujar bajo la regadera y embarrar la toalla en una escena de cálida grotescidad. La dejadez de un ex-marido cornudo que finge renovar su indignación pero en el fondo le vienen guangos los escarceos de su samaritana ex-mujer. La dejadez de ese ser abyecto que aprovecha el momento de mayor euforia en la placita para agredir al «cualquier otro» (cf. Kirkegaard) y se abraza a su botella de tequila como un enamorado. La dejadez de ese quimérico perseguidor de unas cartas de amor perdidas que dirige sus pasos apenas curiosos al montañoso burdel «El farolito» donde los hombres tienen los huevos azules (Katy Jurado *dixit*). La dejadez de ese ebrio complaciente que se permite ser manipulado por un Indio Fernández cada vez más parecido al Jilemón Metralla enarbolando su gallo de pelea en la inolvidable historieta de Gabriel Vargas. Y la dejadez de ese andrajo humano a quien se la maman en un cuartito del tugurio y se limpia maquinal como hombre civilizado y paga billete tras billete sin importarle y al final toma la tarjeta que le ofrece el enano Tun-tún por si le pegaron una gonorrea.

La sordidez del infierno exterior es la violencia, la violencia gratuita del sinarquista (Hugo Stiglitz) que limpia monedas ensangrentadas antes de embolsárselas, y la violencia sorda de esos pistoleros hijos de puta (encabezados por Salvador Sánchez) que humillan al Cónsul para descargar su odio racial y luego desvalijarlo y balacearlo revolcándose en el lodo, mientras la Yvonne muere arrollada por un caballo encabritado por la lluvia rencorosa, bajo el impoluto señorío nevado del volcán, bajo el volcán, símbolo de la grandeza humana siempre en el horizonte aún en la última degradación, la grandeza humana pese a todo admirable, codiciada, jamás perdida del todo ni por el Cónsul, inextirpable.



JOHN HUSTON: *Bajo el volcán (Under the Volcano, 1983)*

JOHN HUSTON: *El honor de la familia Prizzi (Prizzi's Honor, 1985)*



El honor de la familia Prizzi o la beatitud del cinismo

La familia es el núcleo de la sociedad, la familia es un infalible recurso a las raíces tribales y consanguíneas del orden establecido, la familia es el modelo jerárquico de todo edificio de poder, la familia es el meollo actuante del principio de organización, la familia es el apego respetuoso a los códigos, la familia es una invocación anacrónica al derecho de herencia, la familia es el pilar fundamental del capitalismo, la familia es la garantía de una paz natural, la familia es una cobertura de intencionalidades secretas, la familia es una metáfora viviente de todas las instituciones de la civilización norteamericana. Por todo ello, desde hace rato, desde las soberanas alegorías de *El padrino 1 y 2* (Coppola 72-74) hasta su sarcástica parodia *El honor de la familia Prizzi* (*Prizzi's Honor*, 1985), el trigésimo noveno largometraje de un hipercínico John Huston de 79 años, sabemos que los valores de la familia son sagrados pero desacralizables. Sabemos fílmicamente que la Familia es el núcleo increíblemente preservado de la sociedad delictiva, la Familia es un infalible discurso trillado de las raíces tribales y sanguinarias del desorden establecido, la Familia es el autoritario de todo edificio de poder abusivo, la Familia es el jodido meollo grilloso del principio de organización mafiosa, la Familia es el cobarde apego prejuicioso a los códigos inhumanos, la Familia es una imposición alevosa del anacrónico derecho de herencia, la Familia es el fundamental pilar corrupto del capitalismo en decadencia imperialista, la Familia es la cuestionable garantía de una paz antinatural, la Familia es una desgarrada cobertura de secretas intenciones de fuerza, la Familia es una metáfora declinante de todas las instituciones de la caricatura de civilización norteamericana.

Por eso, todo debe quedar en familia. Todo debe quedar en Familia, por encima incluso de los intereses individuales y los sentimientos de los propios triunfadores. Todo debe quedar en familia y todo queda en Familia para dejar incólume e intocado *El honor de la familia Prizzi*. Pero, ¿quién es el Honor de la Familia Prizzi? Ante todo su guardián, su escudo y resguardo, su ancestro, su añoso representante, su patriarcal capo mafioso, el astuto incuestionable, el tótem aún resollante de la tribu, el dictador de leyes y anatemas excluyentes, el repartidor de premios y castigos, el reordenador de las herencias presentes y futuras, un cadáver sin sepultura que parece haber pasado las últimas cuatro décadas en estado de hibernación sobre un sillón rojo de tullido donde espera fumando en penumbras, el más sádicamente sonriente y teratológico sucedáneo de la línea Brando/Pacino/De Niro: el anciano alfeñique retorcido con voz ultraterrena Don Corrado Prizzi (William Hickey), condensación de todos los temores, ansiedades y fobias proyectas de Huston.

Pero el Honor de los Prizzi también fue joven y, aun dominado por los implacables caprichos del Padrino momificado en vida, ha vuelto a serlo. En la delicia irónicamente tierna del prólogo, tres secuencias subliminales rinden cuenta de una especie de reencarnación simbólica que para el futuro se prepara, un amenazante rejuvenecimiento fáustico que dará solución de continuidad postiza al relevo

dinástico, que resolverá pacíficamente y por dedazo la sucesión presidencial dentro de la mafia ítalo-americana en esta soberbia comedia negra de arranque tan brillante. Un treintañero Don Corrado se entenece tras el cristal de una sala-cuna de maternidad, al serle presentado el prodigio de un bebé sin madre, pero de ascendencia italiana y por ello digno de ingresar al Club de Tobi de los padrinos gangsteriles, a quien adoptará como nieto predilecto. El pobre huerfanito, ya convertido en ávido receptor pasivo de regalos infantiles, se entenece junto a un árbol navideño al descubrir bajo enrevesada envoltura el guantelete de hierro que elevará la eficacia de su educación para la fuerza traidora y el abuso. Transformado por fin en el delfín mafioso Charley Partanna (Jack Nicholson), un rito de iniciación estremece a Don Corrado y a todos sus secuaces: es el de la simbólica gota de sangre de un dedo que va a mezclarse con la del gran capo para consumir en vida por fin adulta el sacramento de la comunión de las almas turbias. Padre, hijo y espíritu santo: el misterio de la Trinidad vela sobre *El honor de la familia Prizzi*.

El mundo de los padrinos sicilianos es un mundo viril por excelencia. Al jurar proteger el Honor de la Familia Prizzi, se está asumiendo una multiplicidad de obligaciones/privilegios, sin apelación ninguna ni presencia siquiera de las mujeres relegadas, sumisas y protegidas por el ánimo muerto de la prepotencia masculina. El producto perfecto de tal situación, víctima y verdugo a un tiempo, será el propio Charley Partanna: pistolero aburguesado de smoking negro con corbatita de moño o sacote amarillo insultante, boca abierta de cretinazo y vista extraviada en la nebulosa, que pronto estará bipartido entre el amor de dos mujeres, dos hembras terribles que pondrán en peligro hasta la estabilidad financiera de una organización cuyos dirigentes «se comen a sus hijos antes que perder dinero».

En la suntuosa boda de otros herederos prominentes de la Familia, dentro de una catedral característica del gótico neoyorquino, el alelado Charley ha quedado prendado por una aparición femenina con vestido color de alhucema que ha surgido entre disolvencias efectuadas al himnico ritmo del Ave María de Schubert, ha bailado con ella durante el subsiguiente festín; ella ha desaparecido después de atender a un telefonema, lo ha obsesionado por el resto de la tarde, le ha despertado su inconcebible instinto romántico, lo ha llamado a medianoche desde Los Angeles; él ha volteado a todos lados buscando volverla más presente en la terraza nocturna del penthouse, ha colgado la bocina como si cerrara un álbum de exquisitas estampas, ha volado a encontrarla más rápido que el jet 727 donde viaja, la ha enamorado al son de «Noche de ronda» («Adonde quiera que estemos será nuestra canción») inspirado por mariachis y piñas coladas en un Tlaquepaque chicano; y el animal de dos espaldas resultante ha rodado por la cama de una suite hotelera para continuar aferrado por el suelo. Por eso poco le importará a Charley que ella resulte ser una «asquerosa polaca», que se trate de la asesina por contrato Irene Walker antes Walcewicz (Kathleen Turner), que el día de su desaparición haya debido retirarse a ultimar un trabajito para los Prizzi, que haya estado casada con un asaltante que acaba de

acribillar elípticamente el entusiasmado galán, que ella misma haya dirigido el cuantioso desfalco a uno de los casinos Prizzi y que sea una mentirosa siempre reincidente; poco importa porque «es mejor casarse con alguien que está en el mismo negocio», porque todo la justifica («Es americana, tuvo oportunidad de hacer dinero y lo hizo») y porque en su dilema crucial («La mato o me caso con ella»), el infatuado gángster cederá tan cursilonamente como lo dejen sus escrúpulos a los dictados de su corazón y se casará con la bella alhucema, así tenga que desafiar a la Familia.

El triunfo del amor tendrá que ser perentorio en la fábula del cinismo extremo. Divorciada de Charley por su inadmisible comportamiento de mujer liberada y desde hace cuatro años repudiada por su propio padre («Soy el escándalo de la Familia; todos se sentirían defraudados si yo cambiara»), la rencorosa Maerose Prizzi (Anjelica Huston) aprovecha la coyuntura del nuevo matrimonio de su ex-marido para reivindicar su sitio dentro de la familia mafiosa y de paso grillar salvajemente para reconquistar a Charley, a quien todavía ama, jamás resignada a los infamantes papeles de confidente incondicional y nalga de emergencia que el hombre le ha asignado. La hipocresía de la tipa se vuelve lo más disfrutable del filme, junto con el juego elegante y la atmósfera nihilista que la envuelven. Maerose derrama dólares a pasto al encaminar ella misma una sórdida investigación sobre los antecedentes fangosos de su rival. Maerose recibe con ojeras pintarrajeadas y encogimiento de mujer arrepentida a su padre el terrible mafioso Eduardo Prizzi (Robert Loggia), quien renuncia a su periódico a la hora de la cena para apapacharla y consolarla. Maerose despliega su telaraña para que Irene acepte sobre el puente de Brooklyn un contrato que le ordena asesinar a su propio marido. Maerose urde diabólicas maquinaciones para que Charley sea elevado a nuevo padrino, al tiempo que se le exige liquidar a su adorada Irene («Ella es tu esposa; nosotros somos tu vida»). Maerose espera confiada el desenlace trágico del duelo entre los amantes, en otra parte, en ese departamento lujoso donde los brazos del uno y la otra tiemblan anhelantes de pasión y cálculo homicida, ella sacando una pistola oculta bajo el secador en el baño, él pulsando un infalible cuchillo escondido en el calcetín, ella muriendo con la garganta atravesada y él resucitando bajo una ducha filmada en aplastante *top shot*. Maerose irradia lozanía y contagia con su hermosa sonrisa de vencedora a las cambiantes tonalidades cálidas de la imagen concluyente del filme, mientras aguarda serena, otra vez segura de su propio valer, a un ansioso (y derrotado) Charley que le ha invitado a cenar.

En el universo de los valores machos se engendran las arpías más cariñosas e inclementes. Maerose es el personaje fuerte de la fábula. Irene es cualquier cosa — vulgaridad, desconfianza, leona atrapada, sospecha viva, mitomanía— salvo una mujercita dócil: capaz de querer pasarse de lista retando a los mafiosos en su propia guarida y exigiéndoles pago de multa por razones muy subjetivas, capaz de contravenir la moral machista («No me casé para que mi mujer trabajara») y proseguir con su desalmado cuan peligroso oficio incluso en auxilio de su marido

(ese genial atentado aventándole un bebé de pecho a un guarura al salir de un elevador), capaz de llevar hasta sus últimas consecuencias sus principios de conducta («Todo es negociable») y hacer reservación aérea a Hong Kong segura de madrugarle el homicidio a su bienamado pero ya dolorosamente suprimible Charley.

Por lo demás, *El honor de la familia Prizzi* es un verdadero Festival Huston. Estilo de claridad y contundencia admirables, así haya que remarcar incidentes y actitudes en detrimento de la síntesis, de la agilidad de la acción o del mantenimiento de la tensión. Placer de la iconoclastia y el cinismo que se lleva hasta más allá de la burla paródica y de la insostenible moraleja, pues como en *La carta del Kremlin* (Huston 69) el que traiciona al último traiciona mejor, dentro del ámbito consagrado del destino irrisorio y cierta inesperada beatitud que la alevosa sonrisa de Anjelica Huston hace resplandecer por doquier, con un lirismo tan carente de *pathos* como el de su conmovedor debut en *Camino con el amor y la muerte* (Huston 69).

Festival Huston sobre todo en torno al pivote de la ficción, el personaje de Jack Nicholson, síntesis de todos los derrotados que en el cine de Huston han sido. Ahí está el estoicismo anonadado de Humphrey Bogart renunciando a lo más querido en *El halcón maltés* sólo para perder lo más codiciado; ahí está el aniquilamiento progresivo hasta lo interminable y la aceptación autodestructiva de Sterling Hayden en *Mientras la ciudad duerme*; ahí está la ronda frenética de los juguetes del destino de *El tesoro de la Sierra Madre* y *La burla del diablo*; ahí está la dejadez del derrotado por sí mismo de *Bajo el volcán*; pero todo con un matiz de benevolencia cínica.

El ambiente cabal de una comedia negra como *El honor de la familia Prizzi* sería impensable sin esa buena dosis de humorismo alegórico (los Padrinos monigotescos pero crueles hasta la saciedad de la parodia), sin esa pizca de misoginia invertida (la complicidad con las maquinaciones de Némesis-Maerose), sin esa alianza de realismo sociológico muy elaborado (la novela del amigazo houstoniano Richard Condon desmonta y sublima postulados neonaturalistas de Mario Puzzo), sin esa ternura tan ecuménica como ácida (el mejor sendero hacia el cinismo; y su beatitud anárquica), o sin esa delicada nostalgia (hacia el género de gánsters, hacia relecturas pedantes de nuestros días). Es como si *El honor de la familia Prizzi* tuviera aún potencia para inaugurar nuevos derroteros en la obra octogenaria de John Huston. Un pacto de honor es una sarcástica apología de la traición, para demostrarnos que «Crecimos juntos, somos la misma gente».

BILLY WILDER

(Viena, Austria; 1906)

Fedora o la podredumbre de la ilusión

Elegantemente ataviada, joven por más de treinta años, siempre hermosísima y como una instantánea Anna Karenina de *banlieu* transnacional, la superestrella retirada Fedora (Marthe Keller) se lanza al paso de un tren en una estación de las afueras de París. Son las primeras, enigmáticas imágenes de *Fedora* (*Fedora*, 1978), el vigésimo quinto largometraje de Billy Wilder y tercero realizado en Europa (*El último secreto de Sherlock Holmes* 70 y *Avanti!* 72 lo precedieron) con producción local, después de haber sido paulatinamente expulsado, por anciano, de los estudios de Hollywood: una declaración de odio a las fantasmagorías cinematográficas y una meditación sobre la muerte.

Desde que la envejecida actriz del cine mudo Norma Desmond (Gloria Swanson) asesinó a su amante el argumentista Joe Gillis (William Holden) para resucitar un momento ante las cámaras (de los fotógrafos de nota roja) y dedicarles su mejor actuación trágico-grotesca en *El ocaso de una vida* (Wilder 50), sabemos que el mundo del antiguo sistema estelar hollywoodense es un cruel sendero crepuscular (un Sunset Boulevard) y está poblado por cadáveres sin sepultura. Pero en *Fedora* se pretende que sea una preservada actriz sexagenaria la que ha muerto por voluntad propia, y no como en *El ocaso de una vida* un mediocre cineasta que sólo había aparecido en la existencia reservada de la mujer declinante para fungir a la vez como agente de la destrucción y último testigo de su ridícula grandeza celuloideal. No será pues un cadáver flotando en una fastuosa alberca quien narre la testimonial historia en primera persona, sino el apergaminado cineasta independiente Barry Detweiler (lo que quedaba de William Holden) que asiste, con una cínica sonrisa de cadáver maquillado, al sepelio de la Fedora admirada, la ex-actriz intocada por la usura del tiempo, su amante ocasional de una inolvidable noche del 47 en Santa Mónica, la regia figura escurridiza a la que hace dos semanas había tratado de resucitar para el cine, para la legión de fervorosos *fans* fenecientes que querían arrancarla de su retiro voluntario en la paradisiaca isla griega de Corfú, acompañada únicamente por el devoto doctor Valido (José Ferrer) y una pareja de condes polacos Sobryanski (Hildegard Knef y Hans Jaray).

En el septuagenario estilo estoico de Billy Wilder, fingiendo reverencia ante el

glamouroso féretro, ya no habrá la sórdida amargura que se destilaba en *El ocaso de una vida*, ni aquella indignada alevosía antisocial que campeaba en *Días sin huella* (Wilder 45) y en *Cadenas de roca* (Wilder 51). Tampoco habrá sitio para desahogos histéricos que se creen anacrónicos lirismos desmitificadores tipo *Valentino* (Russell 77), ni mucho menos espacio para intelectualistas invectivas que ponen en tela de juicio al aparato productivo del viejo Hollywood en su conjunto tipo *La condesa descalza* (Mankiewicz 54). Dejad que los cadáveres vivientes velen por sí mismos, se desgarran en monólogos agónicos y se entierren entre ellos.

Hay algo mórbidamente faulkneriano (*Mientras agonizo* 30) o luminosamente borgeano (*Everything and Nothing*) en la complicada estructura de este extraño testamento de Wilder. Aunque a primera ojeada dé la impresión de curiosamente anticuada, es una estructura proteica, en perpetuas autocorrecciones y reinención. En el presente narrativo predomina la arbitrariedad más desafiante. De un *flash-back* del depresivo Detweiler (hay algo autobiográfico de Wilder hasta en el anagrama de su nombre) podemos pasar repentinamente a otro *flash-back* al interior del precedente, para que, por ejemplo, con sutil sarcasmo, veamos al realizador independiente cuando joven, dormido de aburrimiento en los brazos de la estrella idealizada, al amanecer de la noche de Amor con el Mito que lo marcará por el resto de sus días. O bien, los sagaces organizadores de la puesta en escena del sepelio pueden arrebatarse al viejo Detweiler el privilegio de los *flash-backs* en primera persona, para relatar, por ejemplo, con creciente crueldad, episodios reales o imaginarios de la vida de la muerta en los que ellos pudieron o no estar presentes.

En lo dramático, la naturaleza de la película se vuelve zigzagueante y heteróclita. Los *racconti* del desvencijado Detweiler empiezan creando una atmósfera de *thriller* psicológico muy años 40s (*Pacto de sangre* de Wilder 44), al describir los tenaces intentos del *producer-director* desplazado por acercarse a la antigua estrella rutilante de gafas negras que lo devolvería a la fortuna, pero que huye una y otra vez, siempre custodiada por guardaespaldas uniformados, que no logran retenerla, sin embargo, para adquirir drogas clandestinas en cajitas de rollos fotográficos. A medio camino entre *Primera plana* (Wilder 74) y *Avanti!*, pronto la trama se instala sin empacho en el melodrama romántico con tintes de comedia agria, al salir Detweiler de su coma de ocho días en el hospital (adonde lo mandaron los golpeadores al servicio del Dr. Vlado) e irse enterando de quién es realmente el cuerpo de la suicida que está siendo velada y su historia, tan patética como rocambolesca. Los datos de la trama se han vuelto del revés y al final volverá a emanar el tono inicial de cine negro, aunque ahora en los confines del cuento macabro, la confesión desquiciadamente criminal y el poema vitriólico.

Con su falsa identidad de condesa Sobryanski, la vieja y desfigurada Fedora asiste en silla de ruedas a su propio sepelio, ha ordenado a su capricho sus pompas fúnebres y logra sobrevivir a su deceso legendario. Quien yace en el féretro es su hija Antonia (Marthe Keller en un segundo papel), prodigiosamente idéntica a su madre en el

pasado y vía de acceso mitológico a la juventud eterna de las imágenes.

Es el perfecto vampirismo de la identidad. Ebrio de culto a la mujer doliente e inapresable (como Cukor y Mizoguchi) arrobado en la contemplación sensualista de la mujer hecha carne palpitante (como Ophüls y Sirk), pero contrariado en sus impulsos por un afán denigratorio que se niega a conceder el menor carisma a la mujer idealizada por los demás (he ahí la clave de la Marilyn Monroe de *Comezón del séptimo año* 55 y *Una Eva y dos Adanes* 59), el ambiguo (anti) feminismo de Wilder sólo concibe la identidad en la mujer como una usurpación de cuerpos, actitudes y personalidades. Entre la impía Fedora auténtica y la desamparada Fedora falsa, entre la caricatura paralítica de la Ingrid Bergman de *Sonata de otoño* (Bergman 78) y el ennoblecimiento de la Kim Novak de *Bésame, tonto* (Wilder 64), entre la madre egoísta de voz cavernosa y la triturada hija de presencia abandonada, entre la vieja que toma por asalto la juventud eterna y la muchacha a la que se le aplasta cualquier impulso juvenil, entre el sujeto con «exceso» de identidad y la tipa subsumida que peca por «falta» de yo, entre el truco vil para detener el devastador avance de los años y la paradójica vanidad de la mujer sometida a un tratamiento para «envejecer», será detonante la síntesis. El resultado serán dos creaturas que se funden en una para compartir el Oscar que tardó 35 años en entregar con solemnidad calurosa el presidente de la academia Henry Fonda (interpretándose a sí mismo). El centauro bicéfalo de la identidad bella y verdadera existe al fin como un atisbo de mujer total.

En una tesitura mortecina y ominosa, es un caso análogo al de la chica desorbitada (Shelley Duvall) que era «eliminada» de su identidad por la amiga tímida Sissy Spacek en *Tres mujeres* (Altman 77); sólo que la transmigración de las almas en Wilder apenas consigue satisfacer momentáneamente a las dos mujeres. Pronto se romperían el encanto y el equilibrio. Basta con que llegue el amor por el galancete de opereta vienesa Michael York (también interpretándose a sí mismo). Temerosa de que la farsa metafísica sea descubierta, Fedora hace interrumpir el rodaje de la película en que, a nombre suyo, interpreta Antonia con Michel y la secuestra sin clemencia. La identidad vampirizada provoca la separación de los amantes, conduce a la pesadilla cotidiana y sólo podrá sostenerse gracias al consumo compulsivo de estupefacientes por parte de Antonia. La comedia maléfica ha desembocado en la más ruin de las versiones inescapables de la dialéctica del amo y el esclavo: aquélla que se exagera con esa huelga de realidad que es la esquizofrenia, y en el suicidio.

El mito es ajeno, sólo existe para los otros. La leyenda filmica se alimenta con desventuradas víctimas humanas, como la imagen del dios Moloch en las películas de Griffith (*El nacimiento de una nación* 14) o Lang (*Metrópolis* 26). El filme en su conjunto apesta a afeites de morgue. Los guantes blancos no sirven para disfrazar la vejez, sino para esconder la juventud como arruga vergonzante, y los cajones de la cómoda de la falsa Fedora (¿cuál de las dos es más falsa?) están repletos de guantes cuidadosamente hacinados y dispuestos como en una alegoría agostada. Sus libretas

se hallan colmadas, cual ignominiosos productos Je un castigo escolar, con la misma frase repetida al infinito: «Soy Fedora, soy Fedora...» Las cartas que amarillean dentro de un cofrecillo de hojalata, ostentan como oprobiosas inscripciones las firmas célebres de los remitentes Hemingway, Churchill, Chevalier o Barrymore, todas al mismo nivel, como serán pronunciados los pésames telegráficos de nombres enlutados que incluyen hasta el del existencialista-maoísta Jean-Paul Sartre.

Con directas y bastante acerbias referencias al ocultamiento por décadas de Greta Garbo, éste es un cementerio de elefantes privado, para uso y proyección masiva de actrices decrépitas. Presiden el cortejo fúnebre, la desmitificación complaciente, la obsesión dolorosa, la regresión estilística, el lastre del pasado y un ajuste de cuentas más del lado del masoquismo erosionado que del desgaste autocrítico, pues a través del decadentismo revanchista de Fedora quiere resurgir el fasto de las ilusiones perdidas hollywoodescas. *Fedora* es una misa de difuntos donde resuenan la autoinmolación y la expiación siempre diferida. ¿Otro documento wilderiano sobre la abyección humana?

Aunque viviseccionada y descompuesta, algo de la esencia secreta a voces de Hollywood como *Edad de Oro* y *Jardín del Edén* ha quedado al descubierto en sus exactos contrarios. Desde el punto de vista de la verosimilitud, el cine y la vida se interpenetran y se reconvierten; la vida y la muerte se confunden como prolongaciones de una misma fantasía excéntrica; el pasado y el presente sin futuro se deforman como artimañas de una soberbia sombría. En el laberinto de las apariencias donde moran Detweiler, Fedora/Antonia y el Dr. Vando (culpable con sus operaciones experimentales del infamante desfiguro de la estrella), cruzamos con ellos entre apariencias contrapuestas de un lado a otro del espejo y nos perdemos en las apariencias inflamadas de un perverso juego de masacre. La ilusión también se pudre.

Dentro de la impudicia pura y el sacrificio ceremonial de su propia carne, la vieja Fedora vive el voluntarismo delirante, vejatorio y filicida de su *Historia inmortal* (Welles 68), aspirando al poder absoluto y al romanticismo de la muerte. Imagen, sólo imagen y nada más que imagen, pues sabe que su modélica Anna Karenina no es ya más que una *soap opera* zarista y apenas puede conmover a los espectadores cansados del cine directo (filmado por barbones con zoom) que reclaman el derecho de retornar al reino del glamour. Pero la imagen final es siempre la que queda y ella será implacable. Seis semanas después del holocausto tolstoiano de su hija y del grandilocuente entierro de su imagen percedera/imperecedera, Fedora se extingue hacia una muerte muy dulce y callada. La última de sus imágenes necesitaba ser implacable: la vieja megalómana es liquidada por la ausencia total y enterrada en el olvido por segunda vez. Su romanticismo, como la película misma, era un espejismo trasnochado que cantaba exequias por sí mismo.

Compadres o la vejez de la pareja dispareja

En el origen del vigésimo sexto largometraje de Billy Wilder se encuentran una pieza del «nuevo» *théâtre de boulevard* francés y una previa adaptación fílmica. *Compadres* (*Buddy Buddy*, 1981) se basa en efecto, y con gran efectividad, en la obra *El contrato de Francis Weber* y en la película *L'emmerdeur* que derivaron de ella el propio comediógrafo y el realizador Edoturd Molinaro en 1973. Esta doble procedencia tiene especiales significaciones. Con respecto a la primera, de antiguo es sabido el gusto placer que encuentra el vienés Wilder en los convencionalismos de ese teatro bajamente divertido, su humor *sangrenu*, su regodeo en las situaciones retorcidas, su voracidad denigratoria de los mandos cornudos y demás tontos de la tragedia, su cinismo engañosamente libertino, sus mujeres promiscuas sin seso y su congénita crueldad moral; ya *La pícara Susú* (Wilder 42) se apoyaba en la pieza *The Major and the Minor* de Edward Carpenter, *Sabrina* (Wilder 54) en la pieza homónima de Samuel Taylor, *Comezón del séptimo año* en; George Axelrod, *Irma la dulce* (Wilder 63) en Alexandre Breffort y *Bésame, tonto* en *La hora de la fantasía* de Anna Bonacci, pero a pesar de sus raíces no teatrales, igual es el espíritu que alienta las bufonadas insidiosas de *Amor en la tarde* (Wilder 57), de *Piso de soltero* (Wilder 60) y por supuesto de *Una Eva y dos Adanes*.

Con respecto a la segunda procedencia, *Compadres* inaugura en el cine norteamericano la moda de los *remakes* de películas francesas de éxito más o menos reciente, casi siempre corrigiendo y aumentando, enmendándoles la plana del *entertainment* específicamente cinematográfico a los bobalicones cineastas parisinos (que no al suizo Godard *of course*) y mejorando en ritmo, gracia e ironía los bofos modelos primarios. Seguirían por esa vía *Mis problemas con las mujeres* (Edwards 83) que aligeraba a *El hombre que amó a las mujeres* (Truffaut 77), *Sin aliento* (McBride 83) que transformaba en otra cosa a *Sin aliento* (Godard 59), *La chica de rojo* (Gene Wilder 84) que calcaba las sandeces de *La comezón de los cuarenta* (Robert 76), y *Échale la culpa a Río* (Donen 84) tomándose grandes libertades alivianantes con *Un moment d'égarément* (Berri 77). En las cintas de esta fórmula, se toma el esquema inicial de acciones, personajes y situaciones, y se rellena de otra manera, enriqueciéndolo y diversificándolo en vez de duplicarlo.

En principio, *Compadres* no escapa demasiado a sus taras de origen. O sea, lo primero que puede disfrutarse en ella son el ingenio y la elegancia de las variaciones sobre un tema dado, por soso y facilón que éste parezca, exactamente igual que las *Variaciones Diabelli* op. 120 de Beethoven. La vulgaridad es en Billy Wilder, como en Huston o en Ferreri, un elemento vital, primordial, sin el cual no pueden haber ni sugerencias, ni sutilezas, ni expresión tónica, ni hilaridad subversiva.

L'emmerdeur era un vehículo para el lucimiento de dos monstruos sagrados ya muy estereotipados: el representante de camisas de lujo Jacques Brel trata de convencer a su esposa a que regrese con él, pero al no lograrlo intenta suicidarse en un cuarto de hotel; también en eso falla, provocándole perjuicios a la tubería del

edificio y al asesino a sueldo Lino Ventura que se preparaba con gran minucia para liquidar unas horas después a un testigo de cargo que pasaría ante su ventana rumbo al tribunal de justicia; se establecen nexos de interdependencia entre los dos hombres, que ninguno de los dos puede romper, ni mucho menos realizar sus proyectos de muerte, tan opuestos, hasta que ambos terminan formados en el mismo corredor de una cárcel.

A partir de esos datos argumentales, inofensivos a desesperar, Wilder va urdiendo una comedia bufa y perversa de ferocidad solapada. Empieza por cambiar el estatuto existencial de los personajes. No se erigirá un altar a otros estereotipados Brel, como blando sensible, y Ventura, como duro compasivo. Antes bien, la película irrumpirá en plena mitología, wilderiana y de la otra, cuando encomiende los papeles principales a Jack Lemmon (*Una Eva y dos Adanes, Piso de soltero, Irma la dulce*) y Walter Matthau (*El hombre que burló a la mafia* de Siegel 72). Mitología de actores, tanto separados como juntos y revueltos.

Bajo el manto inofensivo de la comedia, no se producirá un duelo de histrionismo previsible entre los hígados franceses, sino el encuentro inamistoso y corrosivo entre dos personajes vitalmente fatigados: el matón que quiere retirarse Walter Matthau y el bípedo abandonado Jack Lemmon que quiere suicidarse a cada instante. Reunidos por el azar, ya no podrán separarse. Son escoriados émulos neuróticos de Stan Laurel y Oliver Hardy; establecen una especie de romance vaga pero poderosamente homosexual, expuesto en tono festivo aunque nada complaciente. Fatalmente inseparables, se enredan y desenredan dentro de una unión *gay* a trompicones. Ampliamente mezquinos, inmorales y canallescios, sin asumir las consecuencias de ninguna de sus faltas ni la índole maquinal de sus proyectos iniciales, fundamentales, tampoco se darán cuenta que sus comportamientos están también denostando simulacros morales y sociales.

Si exceptuamos el *Kotch* dirigido por Lemmon (71), en el que se solazaba Matthau como un viejo solitario expulsado por sus hijos, ésta es la cuarta vez que nuestros soberbios actores forman tortuosa pareja fílmica, y la tercera realizada por Wilder. En *Por dinero casi todo* (Wilder 66) Matthau era un abogado transa que malaconsejaba al camarógrafo televisivo Lemmon, víctima de un accidente de trabajo, para que se fingiera paralítico, desfalcara a la compañía de seguros y, tras haber sido redimido sentimentalmente por un futbolista negro, terminara dándole una liberadora patada en el culo a su dominante mujer. En *La pareja desapareja* (Saks 68) Matthau y Lemmon eran dos divorciados resentidos que hacían la experiencia de vivir juntos, reproduciendo a final de cuentas los tics y bribonerías subterráneas de la pareja heterosexual clásica, según las caricaturas de Rex Harrison y Richard Burton subiéndolo y bajándolo conyugablemente *La escalera* (Donen 69). En *Primera plana* (Wilder 74) Matthau era un severo jefe de redacción que urdía aviesas maquinaciones para que su reportero estrella de la fuente policial Lemmon no pudiera casarse; la sorna de una vieja pieza de Ben Hecht y Charles MacArthur (ya adaptada por

Milestone 31 y Hawks 40) se exasperaba como una historia de celos embozados y ardidés mercenarios.

Último eslabón de esta cadena de compromisos homofílicos, *Compadres* pone en acción a un par de canallitas tan angelicalmente egoístas como los de *Por dinero casi todo*, les concede a cuentagotas la ternura gustosamente turbia de *La pareja dispareja* y ata al activo-pasivo (Matthau) con el pasivo-activo (Lemmon) utilizando como ligaduras a las disparatadas maquinaciones de *Primera plana*, todo ello afectado por un inesperado coeficiente de irascibilidad. Así se da al traste a cualquier tranquilo discurso sobre la homosexualidad (victimológico, didáctico o así) y sobre la vejez.

El taimado Wilder ha realizado a los 75 años *Compadres*, película inimaginable sin las participaciones soberanas de un jodidísimo Jack Lemmon de 56 años y un desdentado Walter Matthau de 58, pero aún capaces de prendarse inequívocamente el uno del otro. Esto va a contracorriente con la época, a pesar de las apariencias. El conservadurismo de la era reaganiana desencadenó a principios de los 80s un fenómeno acorde con la resurrección hollywoodense y sus oropeles: la gerontofilia, el culto a los viejos, la moda de los *oldies*. Se elogia y se premia a las figuras egregias que ya rindieron, a las queridísimas estrellas acabadas y vencidas, a las glorias en silla de ruedas o vida vegetativa en un cuarto de hospital. Se exalta al pasado inmodificable por concluido y fácil pasto de la nostalgia, a la aptitud para plantearse como patética caricatura de sí mismo, a las mitologías irrecuperables en su vehemencia pretérita. Se enaltece a Sir John Gielgud por encarnar a un mayordomo pilmama que pone el donaire del teatro shakespeariano al servicio de un imbécil júnior etilizado (*Arthur* de Gordon 81). Se ensalza lo que queda del profesor octogenario Henry Fonda y su abnegada esposa Katharine Hepburn, por demostrar a gruñidos chantajistas que la brecha generacional fue un invento de los 60s y que la más deteriorada armonía familiar puede solucionarse en los espasmos bienechores del lecho mortuario (*Los años dorados* de Rydell 81). El discurso fílmico de la vejez se ha vuelto el de la piedad omnicomprendiva, la reverencia beata a los valores caducos, la conciliación lloriqueante, la sensatez de la clase inedia y el babeo ante los rescoldos del puritanismo. La vejez pide respeto de antigüedad como sabiduría instantánea, intemporalidad perdurable, cobijo seguro y bálsamo para todas las crisis y claudicaciones.

La fábula malvada y desmitificadora sobre la pudrición de una actriz eternamente joven de *Fedora* era ya un desalmado discurso nada ortodoxo acerca de la vejez. El discurso sobre la vejez del viejo Wilder es el del odio elocuente, la irreverencia cínica, la vigencia de los antivalores, la rebelde locura desclasada y el desprecio hacia los rescoldos del puritanismo. La vejez exige burla fresca como incomprendión acentuada, temporalidad aún cambiante, imposibilidad de resguardo e histeria ante todas las crisis y claudicaciones. Exactamente lo contrario del discurso dominante.

No se advierte ni una arruga en el humor feroz de *Compadres*. Como el marido en vacaciones Tom Ewell que sólo pensaba en seducir a su vecina de arriba en *Comezón*

del séptimo año, como el empleadillo Jack Lemmon que por lanibisconería con los jefes terminaba convirtiendo en casa de citas ajenas a su propio *Piso de soltero* y como el lamentable compositor Ray Walston que para congraciarse con un cantante famoso contrataba a una falsa esposa para ofrecérsela en *Bésame, tonto*, los héroes de *Compadres* tienen proyectos demasiado abyectos, falibles y empecinados como para que sus poseedores resulten dignos de piedad. Ni lastimeros ni desvalidos: el gesto de abyección empecinada los defiende a cada momento de cualquier ejemplaridad, aun la grotesca. Son signos desorbitados de su propio desorbitamiento, de su vitalidad reptante. Todo el humor judío de Matthau está en esa enfática impasibilidad nunca keatoniana que le permite presentarse ante sus víctimas como cartero con mensajes de muerte o cura prosopopéyico, que a la menor inquietud lo obliga a armar y desarmar con maquinal minucia el rifle marca Charles Bronson en su escondite, y que le hace fruncir su carota de ogro para desalentar las insinuaciones cómplices del botones o del compinche forzoso que acaba de vomitar. Toda la comicidad masoquista de Lemmon está en esas manos temblorosas y esa mirada divagante que jamás encuentran donde posarse, en esa socarrona inconsciencia ante los chantajes emocionales que le hace a su rechazante mujer Paula Prentiss, y en ese agradecimiento perruno a la atención que le presta el compañero malhumorado que sólo desea quitárselo de encima.

Todo el humor cruel de Wilder en la descripción de esas esterilizadas clínicas de sensibilización genital, donde el doctor Klaus Kinski dicta con rictus perpetuo una conferencia para definir a la eyaculación precoz como un «siempre tener que pedir perdón» y recomendando para curarla «una cubeta de hielo debajo de la cama». Toda la erotomanía fallida de los personajes wilderianos está en la baboseria rucada de la Prentiss, insatisfecha sexual profesional y arpía que se ignora, asistiendo con los sicofarsantes de la clínica sensibdizadora porque aspira al «novenio nivel del orgasmo» y, tras reducir a polvo escupible a su marido Lemmon, quiere empezar a sentir algo después de 14 años de fingir placeres en el lecho conyugal.

A semejanza del estilo de otros emigrados austriacos en Hollywood (Otto Preminger, Edgard Ulmer) y a pesar de manejarse en un registro cómico, el cine de Wilder es un cine del cálculo extremo, su estilo es el no-estilo. A base de planos medianamente abiertos, cuyo ritmo interno lo dictan los impulsos de los personajes, el lenguaje wilderiano busca más la funcionalidad que la brillantez. ¿En cuál encuadre y con qué emplazamiento va a apreciarse mejor, sin efectismo y con mínimo énfasis el ensimismamiento de la criada tijuanaense haciéndole promoción a sus servicios domésticos, al grado de no pelar a Lemmon amordazado y atado a un asiento, aunque lo vea pataleando en el suelo y lo levante con todo y silla enderezándolos? En un *full-shot* todoabarcador y expectante, casi de cine mudo. ¿Con qué lente va a remarcarse mejor la confusión de Lemmon al tener que disparar con mira telescópica al testigo que debía liquidar un Matthau que yace embotado por un calmante nervioso ingerido por equivocación? Con un potente telefoto que mira

titubeante como él desde la ventana y que apelmaza las espaldas de los policías y la de la presunta víctima, impidiendo distinguirlas. ¿Con qué ademán señalar la cínica reacción del policía disfrazado de civil, cuando ve caer balaceado desde el hotel al testigo disfrazado de policía, a causa de un venturoso tiro errático de Lemmon? Con un discreto ajustarse la corbata en automática señal de alivio. ¿Con qué digresión irónica puntuar el valemadrismo del asesino a sueldo que, haciéndose pasar por lechero, acaba de envenenar en el prólogo a una de sus primeras presas? Con el inserto del camión lechero que se aleja como si nada, llevando en la portezuela trasera cual lema propagandístico la inscripción «Siéntase mejor, viva más tiempo».

Introducido y apoyado de mil maneras ingeniosas, el sarcasmo de Wilder impide cualquier forma de compasión. ¿Hay algo más patéticamente ridículo que el aspirante a suicida Jack Lemmon quitándose por un momento la soga del cuello para irse a orinar de miedo antes de colgarse? He aquí un soberbio que no resplandece ni deslumbra; se conforma con dar un latigazo por plano y calar cada vez más hondo en la ferocidad autodenigratoria de unas criaturas que más se humanizan mientras más se descubren como peles.

Con la menor afectación sañosa, el cálculo de Wilder excluye tanto al azar como a la amargura rencorosa y nihilista. Pero acaso donde más sobresale el agudo cálculo del cineasta solapado por excelencia sea en su dominio del arte de atar cabos. Nadie olvidará nunca aquel «Nadie es perfecto» que rubricaba el asedio erótico del viejillo millonario Joe E. Brown al descubrir que su damisela reacia era un Jack Lemmon transvestido (*Una Eva y dos Adanes*). Ningún cabo, ni dramático ni moral ni discursivo, quedará suelto en *Compadres*. La esposa tardíamente liberada Paula Prentiss escapará con la sinuosa recepcionista, el doctor orgonal Klaus Kinski se instalará sorpresivamente en Berlín Oriental, y ya instalada la impune Pareja Dispareja en Tahití, ese paraíso para ver por TV partidos estadounidenses de fútbol americano, la débil embarcación del amor loco homosexual naufragará para cancelar cualquier posibilidad de regreso. El discurso del amor simulado y la pesadilla de la Pareja a secas continúan. Nadie necesita acabar en la cárcel como en el argumento original, ya para qué, si todos cargan con su prisión a cuestras, de dos en dos.

DAVID LEAN (Croydon, Inglaterra; 1908)

Un pasaje a la India o los ecos de la ignominia

Envuelta en calores resplandecientes y cercada de gravitaciones milenarias, la realidad tangible sería parsimonia y suntuosidad para todos los visitantes y residentes extranjeros del subcontinente hindú de los años 20s, salvo para las dos protagonistas de *Un pasaje a la India* (*A Passage to India*, 1984), el décimo sexto largometraje de David Lean. Recién desembarcadas, al arribar a la estación ferroviaria de Chandrapore, la fina dama británica Mrs. Moore (Peggy Ashcroft) y su joven acompañante londinense Adela Quested (Judy Davis) se asombran con la espectacular bienvenida protocolaria que se les rinde como Colectores Generales a los esposos Turton (Richard Wilson y Antonia Pemberton) cuya vulgaridad hubieron de soportar durante el viaje complementario en tren. Seguirán de sorpresa en desagrado, de turbación molesta en desconcierto significativo. Se sobresaltan a bordo de un automóvil en carrera loca a través de las populosas callejuelas, que amenaza atropellar a un mísero cortejo fúnebre y hace morder el polvo a la bicicleta del comedido Dr. Aziz (Victor Banerjee). Se inquietan al advertir que el archiconvencional juez Ronnie Heaslop (Nigel Havers), hijo de la doble viuda Moore y prometido de la titubeante matrimonial Miss Adela, administra en los tribunales de la Corona una justicia expeditiva contra cierto reo nativo, para enviarlo sin apelación ni piedad a dos meses de trabajos forzados. Y *last but not least* se sienten incómodas y hasta prisioneras al comprobar que los familiares de los funcionarios imperiales, que es el núcleo al que pertenecen, vegetan en minoritarias ciudades jardín y sólo frecuentan clubes exclusivos, en total aislamiento respecto a los barrios indios y sin contacto posible con la población local, a no ser mediante jerárquicas y deferentes veladas «mixtas» para jugar al bridge en una explanada.

Formulismos serviles ante el Poder Colonial, despectivo atropello a la dignidad de los súbditos, aplastamiento humano con disfraz de legalidad, preservación cuidadosa de un mundo aparte: son los privilegios dudosos que derivan de un tensa situación de fuerza («Estamos aquí para hacer justicia e imponer la paz; no para mezclarnos»). En unas cuantas escenas de brillo y sutileza inusitadas, carentes de énfasis demagógico o culpabilidades hipócritas en retrospecto, ha sido señalada la ignominia debajo del exotismo glorioso. He ahí la violencia que no se ve, pero se

insinúa con insumisión y fiereza, se respira y perturba, porque pone en tela de juicio lo bien fundado de los valores de la Civilización Occidental, porque hace reinar el desorden en las conciencias, porque revela esencias últimas de la existencia humana. La presencia colonial afecta a los dominados y a los dominadores en diferentes grados, de distintas maneras, pero con intensidades que pueden ser confrontables, aunque a las sensitivas heroínas de *Un pasaje a la India* sólo les lleguen los ecos de la ignominia ajena mezclados con una extraña *stasis* de la maravilla.

En principio, estos personajes de Lean parecerían condenados al solipismo social de sus homólogos de *India Song* (Duras 75), sin otras alternativas que las ceremonias de la petrificación diplomática, la vida de ghetto con sus sopores y sus pasiones derrotadas, el sonambulismo bajo decorados opulentos, la exclusión de cualquier impulso irreflexivo, los susurros del empantanamiento voluptuoso y divagante. Pero no, aunque les cueste en apariencia muy caro a las dos protagonistas, existe en este Pasaje a la India, una verdadera travesía espiritual, una transmigración de culturas impactadas, la abertura de un pasadizo subterráneo entre las sensibilidades opuestas. Todo ello gracias a un atisbo sagrado de rebeldía femenina.

En este drama de caracteres fuertes, tomados de la informable trama de la sexta novela de E. M. Forster (24), pináculo de su obra narrativa antes de renunciar a ella, se establecen escurridizos vasos comunicantes entre la cultura hindú y la cultura inglesa, a pesar de todas las trabas e imponderables. Primero se producirá el acercamiento de la despacible Mrs. Moore con la Aventura («aunque no en el momento preciso»), al ver al Dr. Aziz lavándose los pies en el estanque de una Mezquita; la exquisita dama predispuesta a la Trascendencia sentirá el influjo de la luna sobre su percepción sensorial y la contigüidad de un Ganges terrible y fantástico; luego, durante la desafortunada visita que organiza el Dr. Aziz a las cuevas de Marabar, los ecos de las profundidades rocosas afinarán la Revelación como una anticipación de la Muerte, que impiden a la justa mujer proseguir el recorrido, que la sofocan para siempre, la hacen desertar de toda lucha y huir de regreso a su patria a la menor contrariedad, para perder la vida en un buque sin dejar de oír el ruido ensordecedor de sus voces interiores.

Ocurre también un asomarse de Miss Quested al Erotismo, en el transcurso del subrepticio paseo a las ruinas de un templo de esculturas amoratorias, que la pone en estampida al sentirse asaltada por un simbólico enjambre de monos, y la seguirá obsediendo —por corte directo— en el duermevela del letargo nocturno dentro de la anhelante soledad de la alcoba con la ventana abierta a los calores irracionales; y todo se trastornará en el interior de su intocada sensibilidad nubil cuando estreche la mano y roce la intimidad amorosa de Aziz al subir la pendiente de una montaña hacia las Cuevas superiores de Marabar, cuando experimente un abandono ontológico y se pierda entre los ecos de las oquedades cavernosas de sus propios impulsos dormidos. Sin proponérselo, ambas experiencias inexpresables engendran por fin pulsiones de revuelta en el albedrío del maestro Cyril Fielding (James Fox), convencido de la

inocencia de Aziz en el juicio que se le sigue por «intento de violación» a resultas de la insolación histórica de Adela durante su excursión a las Cuevas; incluso el hombre, todo ecuanimidad y rectitud, se volverá contra la presión racista que ejercen sus paisanos ante la mera sospecha del delito sexual («Las razas oscuras se sienten atraídas por la blanca»).

El impacto cultural ha sido triple y ya nada podrá volver a ser igual que antes para nadie («La India tiene la virtud de enfrentarnos con nosotros mismos, y eso puede ser perturbador»). Como en la novela, analizada por el ensayista mexicano Enrique Mercado (en *La cultura en México* n.º 1054, 25-VIII-82) y acostumbrada a «la tragedia a fuego lento», la aparición del proceso judicial contra Aziz «desencadena la irascibilidad que se ha ido acumulando, provoca la transformación de los protagonistas y la radicalización de sus posturas». Mrs. Moore se fuga, Ronnie y los Turton se empeñan en una justicia abusiva, Adela se hunde más en sí misma y Fielding sostendrá su postura disidente hasta acabar renunciando a la colonia. Son la crisis múltiple que se leía en vagos indicios y al fin se precipita, la tensión estallando en un mínimo receptáculo corpóreo (el del hindú Aziz), las huellas que disemina un hecho vuelto lenguaje espontáneamente abstracto, la sutileza llevada al máximo.

Al estrenarse con inusitado éxito en los países anglosajones, *Un pasaje a la India* sirvió para motivar un justiciero *revival* de su realizador, el septuagenario David Lean, quien con ella salta de un semirretiro de 14 años, tras el innmercido fracaso crítico de *La hija de Ryan* (70). Sin guiños *d'auteur* ni temas recurrentes ni figuras reconocibles ni autoimitaciones simiescas que pudieran entusiasmar a los truffautitos de la *nouvelle cague*, el más grande director inglés del siglo (sólo comparable con Alfred Hitchcock, por encima de Carol Reed o Jack Clayton) había sido estúpidamente descalificado en la Historia del Cine Mundial del chauvinista-stalinista francés Georges Sadoul («Se inmovilizó en un academismo gélido»), y desde entonces todos los críticos ancilares lo expulsaron de sus Olimpos privados («Siguen los directores cuya fama excede a su inspiración»: Sarris), tratando de arrasar una de las voluntades de perfección fílmica más notables que han existido.

En Lean la perfección quiere decir cuidado y depuración de cada instante cinematográfico, belleza surgida del cálculo sin error mensurable, exactitud cabal en el corte, juego magistral de intensidades en las actuaciones, precisión absoluta en los gestos, control paranoico de las falsas digresiones, armonía sin falla de cada resonancia tonal, exclusión total de la improvisación y el azar, equilibrio concertante de cada plano: la sugerencia por la vía de la medida y la desmesura por la vía de lo ineludible. En Lean el afán de perfección se coloca por encima de las constantes personales, por encima del Estilo, por encima del género dramático o fílmico a que pertenece cada obra particular, por encima incluso del proyecto poético.

Ingresado al quehacer cinematografista como *tea boy* a los 19 años, montador de noticieros a los 23 y editor a los 30 del primer *Pigmalión* (Asquith-Howard 38), el templado brío de Lean recibió su gran alternativa de manos del dramaturgo Noel

Coward para codirigir el ilustre elogio semidocumental a la marina británica de *Hidalgos de los mares* (42) y continuar dirigiendo solo las siguientes creaciones intimistas del mismo autor (*Felices mortales* 44, *Un espectro travieso* 45, *Lo que no fue* 46) hasta completar la más insigne tetralogía clásica del cine inglés. Después de dos fascinantes adaptaciones dickensianas (*Grandes ilusiones* 47, *Oliver Twist* 48), tres melodramas para el lucimiento de su talentosa segunda mujer Ann Todd (*Apasionada* 49, *Madeleine* 50, *Sin barreras en el cielo* 52) y un par de comedias luminosas (*En mi casa mando yo* 53, *Locura de verano* 55), se orientó en definitiva hacia la espectacularidad épica más retumbante (*El puente sobre el río Kwai* 57, *Lawrence de Arabia* 62, *Doctor Zhivago* 65, *La hija de Ryan*). Dentro de este panorama, el sitio que ocupa *Un pasaje a la India* es uno de los más egregios y necesarios: el de la síntesis dialéctica entre la primera y la última tendencias de la obra de Lean, el rotundo punto final que corona su trayectoria fílmica.

Pese a haber costado sólo 16 millones de dólares (en contra de los 50 de *Dunas*, por ejemplo), este filme inigualable pone vehementemente al descubierto el secreto autoral de Lean, un secreto indilucidado que continuarán llevándose a la tumba los grandes cineastas del pasado, ese secreto perdido e intransferible que obligaba al excepcional Lean a fungir como guionista-editor-director de sus principales realizaciones: el secreto conducente al sostenimiento de *Un pasaje a la India* durante 163 minutos en el difícil punto de equilibrio entre el lirismo de lo invisible y la epopeya de lo esfumado. Los datos de la intimidad romántica al desnudo se reducen a signos inequívocos que se insertan sin cambio alguno de tono dentro de la majestuosa comente del relato. Se celebran con suavidad las nupcias del inefable drama individual del Breve Encuentro de los amantes frustrados de *Lo que no fue* con el despliegue de la superproducción multitudinaria de *El puente sobre el río Kwai*. Predomina la exaltación superlativa dentro de la más sigilosa dulzura. Los ínfimos deslizamientos anímicos de Mrs. Moore, Adela, Fielding o del aborigen Aziz reclaman resonancias casi cósmicas, como los danzarines saltitos alborozados de Peter O'Toole en el desierto de *Lawrence de Arabia*, o como el solidario rescate masivo de las armas bajo la tormenta y la desafiante partida de los esposos vueltos a reunir después de la tragedia en *La hija de Ryan*.

Los singulares destinos de los héroes y heroínas de Lean se hallan insertos en un ritmo visual que abarca a la Naturaleza y arrebatada al Destino de las Comunidades. *Un pasaje a la India* es una sólida arquitectura compacta que se ha edificado sobre nimias sensaciones reveladoras de lo Inmediato. Son dignos de igual relieve la prepotente llegada del Virrey a Bombay y el viento que mueve las hojas secas de la solitaria Mezquita lunar. Tiene idéntica importancia dramática los atavíos del pintarrajeado elefante con cascabeles que servirá de insólita montura a las mujeres rumbo a las Cuevas y el águila premonitoria que proyecta su rauda sombra sobre Aziz apostado a la entrada de las rocas malignas. La impecable tesitura altísima de las actuaciones durante el juicio alcanza su ábside con la llegada del monzón que se

adivina tempestuoso tras los cristales superiores del tribunal que festeja el triunfo de la «verdad imposible» de Aziz. La sabiduría del inescrutable brahamín Godbole (Alec Guinness), que se cruza de brazos para dejar obrar a los designios del Karma, así sean los más inmodificablemente funestos, se responde con el lujo afectivo del ramo de flores que acompaña a los despojos de Mrs. Moore en su entierro marino y desemboca en la sonrisa pura del hijo de Aziz dando la bienvenida a Fielding años después en el retiro lejano de Srinagar.

Un pasaje a la India es una película en la que el grito de «Mrs. Moore-Mrs. Moore» puede convertirse alternativamente en un signo de reverencia y de contemplación y de invocación y de insurrección y de festejo tribal y de pirotecnia victoriosa. La obra maestra de la madurez de Lean es una reflexión metafísico-moral sobre el Eco, ese eco de la «dificultad de vivir en el universo» que surge de las Cuevas y se afinca en los oídos de Adela y sigue retumbando en el instante del ataque cardíaco a Mrs. Moore y persiste como índice de la confusión interior a todo lo largo del proceso mental de Miss Quested («Imposible sacarse el eco de la cabeza»), hasta que logra desaparecer. Así se consigna el trastorno en varias existencias que claman «Pathos, compasión, coraje», con una voz a un tiempo brutal y tierna, con algo de la transparencia primigenia en el umbral de las sensaciones inmediatas, al fin *tocables* y por ende valorables.

Será un soterrado discurso de lazos emotivos el que terminará imperando en la ficción. La chica rasguñada y ensangrentada por las ramas a la salida de las Cuevas, el envoltorio convulso que sollozaba en cama con una crisis nerviosa, la misma mujer valerosa que asume su turbación esencial aunque pase por loca ante los fiscales ingleses y sea abucheada por «¡Perra!» al término del juicio, leerá con digno escepticismo en Londres la carta de perdón que le envía desde su amargo exilio voluntario en remotas tierras ajenas al dominio británico el Dr. Aziz, orgulloso al fin de su recobrada dignidad de Indio. El amplio paso del tiempo estaba dado por lo goterones de lluvia monzónica sobre un saco occidental, la turbulencia en unos arrecifes y las imponentes cumbres nevadas de los Himalayas; así también, como una calma natural, hizo su sereno advenimiento la dignidad en medio de las desigualdades, mientras unas gotas chorrean sobre la ventana de los distantes aposentos de una joven mujer socavada. Suceda lo que suceda, el humanismo de Forster y de Lean se basa en el reconocimiento del Error; su estilo, en la exclusión de cualquier falla posible.

ALEXANDR ZARJI (San Petersburgo, Rusia; 1908)

26 días en la vida de Dostoievski o la seducción por el mal y el dolor

«La desgracia nunca llega sola», sentencian como proverbio maquinal (y anunciado programa fílmico) dos viejos que han coincidido en el mismo sepelio. Estamos en el culto e inclemente San Petersburgo de 1866 y no se refieren a la desgracia del difunto que están enterrando, sino a la de un amigo común que, suponen, está a punto de serlo en lo moral: el novelista Fiodor Dostoievski. ¿Quién era entonces ese ex-estudiante de ingeniería militar, teniente retirado, ex-preso político del zarismo en la Fortaleza de Pedro y Pablo, viudo de una viuda, jugador empedernido y escritor admirado cuyos libros valdrían millones de rublos? Un sujeto patético de 45 años, un hombre acosado, semicalvo y con desmedida barba. Han muerto hace poco su esposa y su hermano más querido, ha sido saqueado por un hijastro fatuo, está atribulado de deudas, aún no se repone de la destructiva relación que tuvo con su amante Appolinaria Suslova, se halla atorado a la mitad de la redacción de su obra maestra *Crimen y castigo* y ha sido obligado asesinamente por el editor Stellovski a entregarle una nueva novela, que se llamará *El jugador*, en el plazo de 26 días, so pena de vender sus narraciones durante 9 años sin pagarle ni un solo centavo.

26 días en la vida de Dostoievski (*Dwadzat schest dnej is shisni Dostojewskogo*, 1980), el vigésimo primer largometraje de Alexundr Zarji y noveno sin la codirección de Iósif Jéifitz, es un retrato arrancado a la fragilidad. Un fragmento de la vida de Dostoievski, tratado como novela de Dostoievski. La vehemente y mortecina crónica íntima de 26 días cruciales en la existencia del artista. 26 días de fiebre creadora y conjuración de fantasmas autobiográficos en la génesis de una obra. El despedazo biográfico de un hombre célebre, sin declamación ni acartonamiento. La conmovedora y fértil y apasionada transcripción de una obra literaria jamás escrita.

Veterano especialista en conflictos interiores de hombres inteligentes desde que hizo interpretar a un Nikolái Cherkásov de 32 años al septuagenario científico Polejáev que en *El diputado del Báltico* (Jéifitz-Zarji 36) aun en el hambre y en las minas seguía creyendo en la joven república, Alexandr Zaiji ha hecho encarnar de manera desarmante y cabal el papel de Dostoievski a Anatoli Solonitsin, acaso el más intenso actor del cine soviético posterior a la desaparición de Cherkásov y la jubilación virtual de Innokenti Smoktunovski. En la estoica y triste figura de ese

Dostoievski, al que sólo le faltaría el crispado lenguaje de las manos para alcanzar la emotividad expresionista de un Conrad Veidt conducido por Murnau, hay algo fundamental de otros personajes interpretados antes por Solonitsin, algo de la marginalidad impávida del enmudecido pintor de iconos *Andréi Rubliov* (Tarkovski 66), algo de la ansiedad desconsolada del doctor de *El espejo* (Tarkovski 77), algo de aquel misticismo innombrable a lo Falconetti del prisionero bielorruso de *Ascensión* (Shepitko 77) y algo de la lúcida crueldad vuelta contra sí misma del escritor en crisis de *Stalker* (Tarkovski 78).

Éste es un Dostoievski atormentado que, como su doble, el Alexéi de *El jugador* (interpretado en los «extractos fílmicos» de la novela por un Solonitsin sin barbas), extrae monstruosas energías a su aparente fragilidad de Licenciado Vidriera cervantino. Casi acabado como ser humano al tomar té, para distraerse, en un figón inmundo del antiguo Petrogrado. Trémulo de rencor impotente sobre uno de los 300 puentes perdidos del Neva, al detener por el brazo a una mujerzuela vapuleada (Eva Shikulskaia en un primer papel premonitorio a la que confunde con la regia *émancipée* Appolinaria Suslova (Eva Shikulskaia en un segundo rol) cuyos hermosos ojos agazapados todavía le obseden, al grado de transferírseles a la Polina de *El jugador* (Eva Shikulskaia en un tercer papel) y a la Nastasia Filípovna de *El idiota* y a la Katia de *Los hermanos Karamásov*. Desplomado como fardo en un sillón, tras negarle todo ascendiente emocional y cerrarle la puerta en la cara al fantasma sensual (Eva Shikulskaia en un cuarto rol) que inopinadamente lo visita. Sombrío como rata roñosa en la soledad de su estudio. Hosco hasta la grosería en sus primeras entrevistas con la mecanógrafa veinteañera Anna Grigórievna Snitkina (Evguenia Simonova) que le han proporcionado como secretaria sus amigos para sacar adelante su manuscrito en proceso. Roído de autocompasión e infelicidad al irle transfiriendo al descontrolado Alexéi de *El jugador* sus compulsiones por la ruleta y su necesidad de ser humillado. Indefenso ante sus culpas («Mi destino es hacer sufrir a aquellos que amo»), inerme ante la vileza de los demás y hasta la de sus propios entes de ficción (como la explotadora y despectiva Polina aventándole en venganza un puñado de billetes). Depresivo delirante al reproducir sobre la mesa casera su estrategia de apuesta, al invocar a la felicidad como un instinto de conservación durante ese simulacro de fusilamiento que le quedó reminiscente en la memoria, y al perseguir por corredores y escaleras a su delicada secretaria, vociferándole anécdotas de otras degradaciones morales. Poseído por el demonio de la invención literaria e iluminado como un réprobo de la revelación. Todoacceptante al escuchar los impertinentes reproches de unos estudiantes agraviados por su identificación con la prepotencia criminal del lamentable Raskolnikov. Implorante hundido al pedirle perdón en público a la sensible Anna («No soy digno ni de ser la causa de vuestra enfermedad»). Tímido derrotista al hacerse proteger por faldas para expulsar a la policía de su morada invadida o exigir un recibo amparador por su novela concluida apenas a tiempo. Y tímido temerario al declararle de modo indirecto su amor a Anna

y solicitarle que sea su segunda esposa.

Concretísimo en sus postulados, *26 días en la vida de Dostoievski* cede a la tentación y glorifica lo que dio en llamarse el «humanismo abstracto». Durante los años del stalinismo y del inmediato poststalinismo, los conflictos profundos eran irrepresentables. El centro de cualquier preocupación pertenecía al bienestar de la comunidad, como el de la ignorante y oprimida koljosiana ejemplar Alexandra Sobolova (Vera Maretskaia) de *Miembro del gobierno* (Jéifitz-Zarji 39). El amor y la ambición se confundían con la lucha por el ideal, como en el destino del pastor vuelto líder del pueblo mongol de *Su nombre es Suje-Bator* (Jéifits-Zarji 42). El mal podía invadir a la URSS pero permanecía ajeno al sacrificado ciudadano soviético, hecho de fortaleza y devoción patriótica como los soldados reincorporados a la vida civil y al trabajo de *En nombre de la vida* (Jéifitz-Zarji 47). La falta de imaginación se atesoraba cual valor inmarcesible, como la del constructor de altos hornos de *Altura* (Zarji 57). La apatía y el dolor constituían obstáculos pronto superables en el temple del corazón generoso y sin vulgaridad de sentimientos, rumbo a la plenitud ingenieril alcanzada en Siberia por los esforzados *Hombres en el puente* (Zarji 59). Y se consideraba saludable restregarles a los jóvenes las dificultades de los escolares de antier al acercarse a la edad de la razón, como el pequeño héroe de *Mi hermano menor* (Zarji 62). Era la época del realismo burocrático llamado socialista. Era el dominio tan altivo como petrificante de los héroes positivos. Era el imperio exclusivo del humanismo social. Era el período excluyente de los temidos conflictos íntimos. Era la búsqueda de refugio seguros en la biografía declamatoria de los hombres célebres (*El académico Pavlov* de Roshal 49, *Glinka* de Alexandrov 52) y en las estériles transcripciones de los clásicos ilustrados (*El inspector* de Petrov 52, *Otelo* de Yutkevich 56). Era una rigurosa veda a cualquier contradicción personal, vigente en la vida inmediata.

Luego, en el atisbo de un parcialísimo deshielo neorromántico que produjo *Cuando pasan las cigüeñas* (Kalatosov 57) y *La balada del soldado* (Chujrai 60), pero también *La dama del perrito* (Jéifitz 60), se filmó la grandilocuente primera parte de un *Idiota* (Piriev 58) que permaneció inconcluso. Por obsesivo y tortuoso y recóndito en sus figuraciones, Dostoievski continuaba siendo visto con desconfianza, silenciado, manejado con pinzas, cuando no reducido a las melancólicas ensoñaciones de las *Noches blancas* (Piriev 60). Mucho después vinieron de golpe las ampulosas adaptaciones de *Los hermanos Karamazov* (Piriev 69) y *Crimen y castigo* (Kulidjanov 70): válvulas de seguridad accionadas desde la chatura desesperada, la complejidad humana desde una óptica razonable hasta la mediocridad. En contraposición con todos esos fracasos y realizado por un emigrado del realismo socialista que (como Donskoi, como Romm) aun en los tiempos más ortodoxos logró guardar la sobriedad y la convicción, *26 días en la vida de Dostoievski* se genera gracias a los gigantescos pasos dados hacia la reconquista de la dignidad cotidiana por el georgiano Gueorgui Shanguelaia *Pirosmani* 69) y el extinto siberiano Vasili

Shukshin (*El árbol de las rojas bolas de nieve* 74). Una heterodoxa evocación biográfica del apenas ayer desconfiable Dostoievski. Un relato sin mácula de humanismo rancio, sin miedo a los valores negativos y al tono ínfimo, por obra y gracia del más «desmovilizador» humanismo abstracto; cualidades inesperadas en un septuagenario cineasta oficial como Zarji al filmar lo que quizá sea su testamento cinematográfico, cualidades, cualidades sorprendentes incluso en un realizador que desde hace mucho le solicitaba su colaboración al músico dodecafonista Rodion Shedrin (*Hombres en el puente, Anua Karenina* 64).

26 días en la vida de Dostoievski reclama la luminosidad de una débil llama. Luces de velas, luces de gas, luces de claustro, luces de inflamado proceso creativo, luces de pureza ensombrecida, luces muriéndose en vida. Sólo en algún vagabundeo de Anna por la Nevski Prospekt o a lo largo de las inacabables orillas del río surge la diáfana blancura del Leningrado de hoy o la dorada altivez de la flecha del Almirantazgo hendiendo la claridad envolvente del cielo. A Dostoievski le corresponde el mundo de la penumbra, las tinieblas apenas mínimamente deshechas en alguna porción arrinconada de las imágenes, alumbrado por tenues luces, concentradas, segregadas del conjunto, sugiriendo por defecto la iluminación interior de su conciencia. Luces sólo en el umbral y al fondo de un largo pasillo oscurecido, luces que se apuntan contra un manuscrito destacado entre la negrura, luces anaranjadas que se deslían tras los cortinajes de un salón de juego de Wiesbaden donde Fiodor y su *alter ego* Alexéi sacan por turno el reloj de cadena para seguir apostando, luces de nebulosa gris que bañan el espacio tenaz de la ruleta junto a una espectral anciana viciosa en silla de ruedas. Fotografía sutil y flutuante de Vladimir Klímov, a la que responden un uso sistemático de la profundidad de campo y una música en *sforzato* de Irakli Galabéi. Suenan disonancias en la infernal sala de juego, cierta infantil polifonía en el piano va a subrayar la irrupción del escritor en cámara subjetiva antes de su ataque epiléptico, y una melodiosa luz de bujía se derrama hacia la parte superior de un muro, hasta que la cámara abarca por entero la figura hincada de Anna, ávida de entregar su corazón al primer llamado.

Acaso el sentido del filme ya estaba presagiado en aquella extraña y conmovedora escena de la *Anna Karenina* de Zarji, un oasis en el desierto académico con desplantes del cine de las divas de los 10s, en la que el marido engañado (Nikolái Gritsenko) terminaba postrándose ante el lecho de la esposa infiel (Tatiana Samoilova) en estado de excelso delirio amoroso. Pero ahora se trata de una postración invertida y sin sosiego, la ininterrumpida postración *en revuelta* de la mujer ante el hombre. Sublevándose contra la negatividad de ciertos pasajes del texto que mecanografía, contra la ruindad innata de las heroínas del novelista, contra el saqueo del que es objeto el autor y contra la pasmada pusilanimidad de ese cuarentón hipersensible que no se atreve a confesar que la ama, esta nueva Anna luminosa de cuello de encaje y trajes lóbregos yace postrada de irritación y ternura ante la martirizada intensidad del solitario. Mientras tanto, lastimoso y empedernido,

Dostoievski proclama que sólo escupiendo el rostro de la mujer vencida los caminantes se sienten puros, que el mal es un impulso natural del hombre, que la felicidad se alcanzaría al final del sufrimiento, que la tragedia rusa consiste en percibir lo mejor sin poder llegar hasta él, y que pueden lograr amarse la corrupción, la bajeza y la ignominia en el ser amado; pero que por desventura a él le está negado ofender por gusto.

A fin de cuentas, ésta es la novela socavada y dichosa de una seducción insólita, que insiste en algo tan útil como la capacidad del ligue para hacer salir de cualquier estado negativo de conciencia: una seducción por el mal y el dolor. Será a través de asunción del mal y del dolor como se arribará a la comprensión y al amor. Un proceso clandestino y subvertido, profundamente nostálgico, va en pos del ideal ambiguo. Es una idea perfectamente tangible y encarnada del humanismo «abstracto». El dolor, anotaba en sus papeletas inéditas Wittgenstein, es un estado de conciencia, pero su comprensión no lo es. Anna será seducida cuando se sumerja en el estado negativo de Fiodor, y éste será seducido cuando consiga salir de él. La comprensión mutua es el abismo y una amorosa mano posada en el hombro. El dictado del Crimen y el Castigo puede continuar por amor. Así, enseguida, dentro de la escena concluyente de estos cruciales 26 días, la niña del organillero en la vía pública y el espectador-lector agradecen la moneda compasiva y egoísta que les lanza el escritor genial abriendo por un momento su ventana.

La novela más dostoievskiana de Dostoievski, ¿era su propia vida?

AKIRA KUROSAWA

(Tokio, Japón; 1910)

Kagemusha, la sombra del guerrero o la nobleza de la impostura

Entre los dos extremos de la Doxa, entre la Historia idealizada al gusto de la ideología dominante (*Reds* de Beatty 81, *Campanas rojas I y II* de Bondarchuk 81/83) y su exacto opuesto que se basa en el martirologio de la lucha de clases (*Actas de Marusia* de Littin 75), entre las vueltas y revueltas del simulacro patriótico (*Los hijos de Fierro* de Solanas 72/74, todo el cine cubano, actual), la representación histórica del cine moderno despliega su imaginario exclusivamente a través de fisuras y de rodeos: fantasías biográficas que son fábulas alucinadas (*Andréi Rubliev* de Tarkovski 68), descripciones inmediateistas que apenas logran expandirse hasta la epopeya vulnerada (*Los camisards* de Allio 71, *Winstanley* de Brownlow 79), sagas familiares que son alegorías clásicas (*El viaje de los comediantes* de Angelopoulos 74/75), viñetas cotidianas que niegan cualquier *pathos* en beneficio del medio tono (*Tadelloeser y Wolff* de Fechner 75), deslecturas del heroísmo de las masas como constructoras sociales (*El hombre de mármol/de hierro* de Wajda 76/81) o panfletos poéticos con atracciones provocadoras a lo Caja de Pandora (*La patriota* de Kluge 79).

Epica subvertida, tragicomedia informulable, ceremonial de las hegemonías trastocadas, película-sable crepuscular, celebración esteticista de altas tensiones y densidades declinantes, himno elegiaco al coraje y la derrota, enigmática parábola en torno a la fragilidad del Poder, *Kagemusha, la sombra del guerrero* (*Kagemusha*, 1980) hincó las raíces de su canto en una experiencia casi erótica, vencidamente voluptuosa de la Historia. Las luchas intestinas del Japón feudal, las pugnas entre clanes por el señorío de los castillos geográficamente estratégicos durante el último tercio del siglo XVI, la profesión guerrera cuyo éxito se deposita en fieras batallas, interminables sitios, temerarios desplazamientos y el asedio de temores irracionales entre 1572-75, no serán más entidades abstractas o indistintas. Encarnando en la dureza de una sensibilidad de época y renovando la intensidad de un imaginario histórico, la lección de Historia resulta socavadora, pues además, el camino fabulesco de este vigésimo séptimo largometraje de un ya septuagenario Kurosawa ha sido edificado con las piedras más sólidas de su obra épico-trágica: con la metafísica brutal que desmentía al espejeante relativismo subjetivo de los *racconti* divergentes

de *Rashomon* (Kurosawa 50), con el ímpetu legendario en despoblado de *Los siete samurais* (Kurosawa 54), con el frenesí intermitente y abisal de *Trono de sangre* (Kurosawa 57), con el folklore picaresco que se metamorfosea en mitología de época de *La fortaleza escondida* (Kurosawa 58) y con la poética del viento azotando sin cesar al espacio cercado de *Yojimbo* (Kurosawa 61).

Esta suma de heterodoxas directrices escénicas, tanto como sus equivalencias abiertas a la repetición futura y las repercusiones de los gestos trágicos en la comicidad vulgar y en la caricatura, que redundan en una plebeyización de la nobleza del teatro helénico, parece el producto de una acuciosa lectura de Jan Kott (*El manjar de los dioses, Shakespeare, nuestro contemporáneo*). Pero también la idea argumental de Kagemusha resulta fascinante.

Aprovechando cierta malhadada semejanza, un bandido miserable que merecidamente iba a morir crucificado (Tatsuya Nakadai) salva la vida y se convierte en suplantador oficial del belicoso Jefe del Clan Takeda (Tatsuya Nakadai). Al principio sólo se le utiliza para sustituirlo en tediosos actos públicos, pero luego, tras la muerte por imprudencia del Señor, tendrá que reemplazarlo todo el tiempo. Los rituales en el ascético palacio semivacío, las reuniones cumbre de los generales y las solemnes entrevistas eróticas con las concubinas reales serán presididas y mancilladas por la presencia de ese ser indigno, sin casta. Por él irán al combate y a la muerte segura las inspiradas huestes. En lo álgido de la refriega medieval, los guardias personales lo custodian gustosamente en cerrada valla y lo protegen con sus propios cuerpos, que interponen inermes a la trayectoria de los proyectiles de fuego. Así halagado por primera vez en su vida, el plebeyo se apoltrona, se envalentona, se petrifica, hasta irse de bruces al final funesto.

Impasible basta el trance y lo grotesco majestuoso, el actor Tatsuya Nakadai revela estados tan sublimes como los de su combatiente prisionero de *La condición humana* (Kobayashi 59/61) o los del samurai vengativo de *Harakiri* (Kobayashi 63), pero alcanza por momentos la cima de Nikolái Cherkásov en *Iván el Terrible* (Eisenstein 43/74) o en *Don Quijote* (Kozintsev 57). Con su intromisión elegida, ese usurpador pelele impide a *Kagemusha* el aliento épico, aunque termina reclamando, al tiempo que los almohadones imperiales, la dimanante nobleza de la tragedia antigua y la crudeza del drama psicológico.

Todo se ha plebeyizado: el sentimiento trágico de la vida, la ambigua elegancia, la ternura suntuosa, la irradiación de los valores. Y con ello, la violencia de la película se ha tornado indirecta, en un sistema de oposiciones arrebatadas. El fragor de la asombrosa batalla nocturna habrá de salmodiarse a partir de sus ecos visuales; no a través de las patas de los caballos, como el de *Lancelot du Lac* (Bresson 74), sino deletreado en los resplandores de las puntas de las lanzas ondulando en la oscuridad, por intermedio de los aplastantes nubarrones negros y en el curso de una ráfaga de siluetas apenas presentidas.

En ese mismo orden de cosas, el sigiloso tañido de una flauta será signo de

resistencia por parte de unas milicias sitiadas que están a punto de ceder pero a las que nunca vemos. Y el magnicidio del Jefe Takeda sólo podrá leerse *a posteriori*, mediante las huellas vueltas signo ominoso que se perciben desde la tronera de una muralla que debió haber usado para disparar cierto francotirador desconocido. En la madurez de Kurosawa, ¿todo objeto increpado y toda cámara en posición atisbante devienen signos? Pero los signos se han vuelto discretos, plebeyos ellos mismos para atajar y adquirir la nobleza funeral del sentido.

En el impetuoso lenguaje fílmico no occidental de la gesta según Kurosawa podemos detectar algo más complejo que una simple «ética del caos» (Joël Magny en *Cinéma 80* no. 262). Si bien realizada veinte años después, y tras fantasías corales de sencillo miserabilismo onírico a la neorrealista (*El camino de la vida* 70) o poemas fraternalmente bucólicos (*Dersu Uzala* 75), pueden reencontrarse en *Kagemusha* los mismos principios expresivos que regían *Trono de sangre*, su obra maestra. En *To the distant observer*, uno de los textos fundamentales para el análisis estructural del fenómeno fílmico, el teórico Noël Burch define la dinámica interna de ese Macbeth de Kurosawa como una constante alternación entre momentos de quietud absoluta (el descubrimiento de la bruja con su rueca en el bosque) y momentos de gran actividad (los mensajeros galopando bajo la tormenta). También *Kagemusha* es un perpetuo y acezante oscilar entre el estatismo de la imagen y la conmoción de inasibles desplazamientos tanto de guerreros como de la cámara en sí. Un vaivén calculado, un péndulo que enloquece a sacudidas, yendo de la *stasis* a *agitación*, de la parálisis al máximo movimiento significativo. Pero cuidado: la *stasis* de Kurosawa no es la de Yasujiro Ozu (1903-63) y su cordial familiarismo sobredialogado (*Flores de equinoccio* 58). En el lenguaje de Kurosawa, señala Burch, la *stasis* está «llena» y la *agitación* está «vacía». El relato de *Kagemusha* comienza con una especie de prólogo, un prodigioso plano inmóvil dentro del cual el Jefe Takeda y su hermano casi gemelo dialogan con el nuevo rastacuero Doble; son tres figuras acucilladas, idénticas en apariencia, y la imagen rebosa de significados obvios, alusivos y elípticos: surge cuando ya en *off* el bandido se ha salvado de la crucifixión y cuando el hermano ya se ha cansado de ejercer la suplantación, situaciones que se irán precisando en el transcurso del plano secuencia, que además posee enorme intención orgánica como instante fílmico gracias a su fijeza: sintético, artificial, geométrico, de tensión rígida. El plano siguiente, pasando los créditos, será de inusitada *agitación* siempre acelerada, la vertiginosa carrera de un mensajero que, como alma que se llevara el diablo, desciende los escalones de la larga escalinata de una fortificación, seguido por una cámara en movimiento endiablado, reanimando a su paso soldados adormecidos; surge esta imagen careciendo de referente argumental bien definido, sin motivo dramático aparente, incendiándose en su propia intensidad agitada, expresando y aglutinando espacios en términos de tiempo, para vaciarlos de contenido formal y dramático. Y así sucesivamente continuará tramándose la ficción, con ritmo de síncope visual, a espasmos propensos al vigor desmedido.

Sin embargo, medra en *Kagemusha* una supremacía de lo inamovible. El tema shakespeariano de *Trono de sangre* se ha invertido. Antes el bosque caminaba para llegar hasta el Castillo de la Araña y destruir al supersticioso Macbeth nipón (Toshiro Mifune), su amo por usurpación; ahora la montaña, que ha heredado el usurpador del Jefe Takeda, caminará hacia su destrucción. La Montaña inamovible era la divisa suprema, la seguridad en el Poder, la esencia del señorío feudal, el destino simbólico del clan, y por ello sólo suplantable hasta cierto punto. Para preservarse, nada debía cambiar dentro de la montaña de tradiciones de ese clan, o les pasaría lo que a sus enemigos, corrompidos con armas de fuego y vino tinto europeo, invadidos por misioneros cuyas bendiciones (signos de vasallaje espiritual) se agradecen tumultuariamente con saludos hitlerianos *avant la lettre*. Es el fin de una época, pero, ¿también una metáfora del Japón moderno? Acaso para Kurosawa la suprema sabiduría se funda en el *nageire*, lo «arrojado en», el principio estético oriental del no-desarrollo, la no-linealidad, la progresión a saltos, que usa la extrema sorpresa. Sistema inspirado en la cinética, y no en la dinámica, desafía lo conocido, permite una libertad de movimiento incesante, salta desde la flexibilidad de la mente.

Quien ha propiciado que la Montaña se mueva hacia su autodestrucción es el joven Katsuyori Takeda (Kenichi Hagiwara), el heredero desplazado, hijo del difunto jefe y víctima directa de la suplantación. En un atrevimiento bélico causa la ruina de su ejército y del clan en su conjunto. Pero era un acto imperioso, inevitable. Implicaba su propia facultad de decisión, entrañaba su liberación de la sombra paterna. Pero, sobre todo, debía demostrarse a sí mismo que el Poder era algo real y no una ilusión usurpable por cualquiera, que el Poder era tangible y no un espejismo evanescente, que el Poder podía ser consagrado como una entidad firme y asumible.

Esfuerzo vano. Sólo se padece la capacidad aplastante del Poder, sólo se sucumbe ante el Poder, sólo se abusa del Poder. Sólo confirma la fragilidad del Poder y su peso hueco quien cree en él, y luego se sumerge y anula en un Paisaje después de la Batalla donde el hedor apocalíptico será evocado por dolientes cascos de caballos patas arriba, dentro de una premiosa agonía general en cámara lenta, mientras resuena el inconsolable trueno lánguido de una trompeta sardónica.

En otro lugar contiguo, también llegará a su término fatal aquel ladrón revestido con la piel de Otro. A fuerza de representar al guerrero desaparecido, nuestro impostor ha capturado y fijado una identidad distinta. Se abrogaba el espíritu del feudalismo al aprender el gestual del aplomo feudal. Metido en la epidermis de un imaginario histórico y desdoblado en su exacto contrario, se metamorfoseaba hasta renacer como un simulacro perfecto. Plebeyo y señor a un tiempo, perseguía en sueños por cielos y por charcos de lacas listadas a un señor inalcanzable, acechado él mismo por el fardo del Poder.

Pero el noble impostor fracasó al montar el caballo ajeno y los suyos ya no lo reconocieron. Desenmascarado, como el pillo milanés Vittorio de Sica que se elevaba hasta la dignidad de *El general della Rovere* (Rossellini 59) al marchar hacia el

cadalso, el pobre hombre aún reclamaba la sombra tan grande de su modelo. Ignominiosamente expulsado del palacio, iría a morir al lado de los «suyos» en la última batalla de la era cuyo desastre había precipitado. Pero, acosado, en fuga transmutada, al emerger de un cañaverol, ya tenía el gesto transido de su antecesor. Cual personaje de Von Kleist, «ningún destino lo retenía; sólo existía el delirio de su corazón». Glorioso, porque la sombra de un hombre nunca puede desertar de él. Semejante a la noble agonía de los caballos en la magnífica batalla: la tragedia cinematográfica es un clima de estertor prolongado.



AKIRA KUROSAWA: *Kagemusha, la sombra del guerrero*
(*Kagemusha*, 1980)

MICHELANGELO ANTONIONI

(Ferrara, Italia; 1912)

Identificación de una mujer o la piel volátil de la identidad

Hay una trama falsamente policiaca que cubre (o encubre) a cada urdimbre de caracteres creados por Antonioni, pero falta una teoría del policial abstracto.

Hay una impulsión seudocriminal, hay tentativas de eliminación asesina, hay averiguaciones nebulosas que se extravían por senderos torcidos; todas ellas titulan, seducen, engañan, inquietan y desvían del sentido verdadero, que permanece inasible. Incluso si *Identificación de una mujer* (*Identificazione di una donna/Identification d'une femme*, 1982), el décimo quinto largometraje del realizador, ha sido concebido como su relato más claro y accesible, y pese a que el propio Antonioni (en el *Corriere della sera* 8-V-82) lo ha definido como un simple y contundente «cine de personajes» siempre cotidianos que sólo nos revelan «la necesidad de vivir más que nunca en sinfonía con nuestros sentimientos», aun así quisiéramos consciente y acaso inconscientemente que el misterio que enlaza a los personajes fuera sólo sentimental o policiaco.

Pero no. Ya desde los tiempos de la retórica de la Ausencia y sus primeras incursiones en la Desdramatización fílmica, cuando debía soportar los incomprensivos motes de cineasta de la Incomunicabilidad y profeta del Aburrimiento, cuando el imperativo de sus ficciones era aquella terrible *noia* que exasperaba y enrarecía cualquier impulso vital (especialmente en su obra maestra *La noche* 60), el discutido ex-crítico ferrarés practicaba con gran sequedad y rigor el método del *understatement*, de la expresión subyacente, circunvalándola, utilizando para lograrla diversos disfraces policiales y enroscados estudios de sicología criminal, que se iban tomando cada vez más difusos y abstractos, que terminaban vehiculando un discurso intelectual y artístico de trastornante pureza. En *Crónica de un amor* (Antonioni 50) era la falsa novela criminal de los amantes infieles tratando de liquidar a un marido a su vez sospechoso de asesinato. En *La aventura* (Antonioni 59) se transponía al absurdo el esquema de la encuesta policiaca: el estéril arquitecto Gabriele Ferzetti estaba abusando de la devoción amorosa de Monica Vitti para errar sin rumbo fijo, vagamente buscando a la enigmática Lea Massari que en plena crisis existencial había desaparecido durante una placentera travesía en yate. En *Blow-up* (Antonioni 67) el fotógrafo londinense David Hemmings se afanaba

obsesivamente en amplificar al infinito una fotofija que sería la clave de cierta tortuosa muerte en un parque público, pero amplificando también, sin saberlo, su angustia y su avance esquizofrénico. En *El pasajero* (Antonioni 74) el reportero televisivo Jack Nicholson iba asumiendo cuidadosamente la personalidad de un traficante de armas, para transformarse de perseguidor en perseguido.

Dentro del mismo orden de ideas, el director fílmico Niccolò Farrà (Thomas Milian) de *Identificación de una mujer*, momentáneamente ocioso y reponiéndose penosamente de un juicio de divorcio, se acabará convirtiendo en otro perfecto perseguidor/perseguido. Por medio de ilustraciones fotográficas del magazine *Time* y auxiliado por la devoción amorosa de la joven actriz de teatro marginal Ida (Christine Boissel) se dedica compulsivamente a indagar el paradero y la efectiva naturaleza sexual de su ex-amante aristócrata Mavi (Daniela Silverio), de quien se había separado dramáticamente en la carretera una tarde brumosa. Pero él mismo había sido acosado y hostigado por un desconocido (Gianpaolo Saccarola), pagado por no sabemos quién para alejarlo de Mavi. Sin suspenso ni desenlace, al final ambos proyectos investigadores nada importan. Se deshacen con todo y sus misterios. El primero se disuelve al enterarnos que Mavi ha sido y es bisexual; el segundo sencillamente se olvida.

Y es que en este policial abstracto lo único que merecía explicarse era lo inexplicable: el insondable misterio de las relaciones amorosas del hombre con sus mujeres. En última instancia, y dependiendo de la formulación anterior, dentro de esta innombrable persecuciónseudopolicial sin crimen ni acusado, lo que se persigue es la identidad propia al interior del abismo de la (falta de) identidad ajena. Las señas de identidad son indicios insuficientes, signos perdidos, bloqueados, sitiados, circunvalantes, a la deriva. Detrás de las apariencias, debajo de los datos escuetos y por encima de los accidentes interiores, se buscan seguridades, esencias, sustancias, constelaciones arraigables. La identidad se ha vuelto un conjunto de señales dispersas, una piel volátil, de forma tan irreconocible como la del nido que el cineasta Niccolò observa desde su balcón, al lado de un niño que identifica el nido de inmediato; o como el nombre y la efigie reales del padre que tanto atormenta a la desesperada Mavi. Se persigue la identidad acaso solamente para huir del aislamiento corpóreo y del vértigo íntimo, aunque sea para toparse con la incógnita moral de las creaturas, las estatuas carnales que se rehúsan a la voluntad reduccionista del deseo.

En apariencia sin azotes existenciales ni demasiados arrebatos neuróticos, las actuales creaturas antonionianas ya no apremian su irrescatable identidad en el despoblado mundo de los amantes de *El eclipse* (Antonioni 62), ni en el mundo irrisoriamente disuelto de *Blow-up* donde los clowns madrugadores podían invitar a jugar con raquetas invisibles, ni en el universo irrealizante de *Zabriskie Point* (Antonioni 69) que podía estallar diez veces en el fuego, ni en el desierto irremediable donde culminaría el periplo abismal de *El pasajero*.

Niccolò, Mavi e Ida se mueven entre realidades tangibles, acaso tangibles en

exceso. Tan sutil y lleno de matices como de costumbre, el estilo narrativo del Antonioni septuagenario en lugar de ablandarse, con el tiempo se ha vuelto más duro, impenetrable, acerado, tras una fingida apatía. Todo lo que es, es impávidamente sensorial. Incluso las huellas del parentesco entre Mavi y el abominado amante de su madre (Alessandro Ruspoli) debe certificarse mediante la inequívoca semejanza de las manos de la joven con ese hombre que de pronto ha confesado ser su progenitor («Mira mis manos, son parecidas a las tuyas»). El ideal concreto de ese mundo encamado y encarnizado sería lograr una completa armonización entre las ideas, las acciones vitales y los afectos de los amantes, algo que Niccolo sólo juzga posible en esos terroristas presos cuyas escandalosas fotos cuelga en su estudio para contemplarlas y aludirlas con envidia.

Las realidades tangibles, tan ansiadas, tan capturables, representan un hallazgo, una conquista de Antonioni, cuyo punto cimero se encuentra en el erotismo. Vuelto optimista e intensamente autónomo en este aspecto, *Identificación de una mujer* ya no provoca que el desazonante itinerario entre faldas de un fugitivo de sí mismo (Steve Cochran) termine en el suicidio, como *El grito* (Antonioni 57). A los copuladores ya no les sobran brazos como a Monica Vitti y Alain Delon cuando estaban empiernados en el diván de *El eclipse*. Ha desaparecido el furor autodestructivo con el que la misma Vitti salía por la noche a abordar marineros de invalidante idioma extranjero en los muelles de *El desierto rojo* (Antonioni 64), y luego corría a coger frenética y desencajadamente con su marido Richard Harris. Inclusive se ha tomado inconcebible la lúdica agonía con que un par de caballonas Lolitas inglesas violaban en su estudio fotográfico al héroe *de Blow-up*. Con rosáceos cuerpos exultando su desnudez bajo una sábana airosamente alzada, o poniéndose el hombre de rodillas para abrirle el jocundo suéter a la joven actriz y acariciarle mansamente los senos, o simplemente desarreglándole la ropa al abrazarla con fruición, hay en las pulsiones amatorias y en los encuentros pasionales de Niccolo con sus compañeras de lecho un asombroso desagravio apacible, y por parte de ellas, un dulce desahogo, una expansión tan excitada como desenvuelta.

Sin embargo, conturbado desde el principio del filme por su separación de la esposa que le había diseñado la decoración del departamento, el cineasta Niccolo toca y palpa a las mujeres navegando por encima de cualquier conflicto o sufrimiento de ellas. Su crisis no es sentimental ni existencial; es una crisis del imaginario, su imaginario como realizador de cine. Por más que se esfuerce no puede imaginar el argumento de su próxima película, ni siquiera precisar su tema. Entonces se inventa un proyecto absurdo y se abandona a él con ahínco: escribirá un guión tratando de superar la visión fragmentaria que tiene de la bella Mavi, cuyo secreto último y cuya verdadera identidad sexual ignora e indaga, para elaborar el retrato fílmico de una Mujer Ideal. Quiere volver personaje a lo que no es más que un enigma inexistente, un modelo viviente, otra Esfinge sin Secreto como la de Oscar Wilde.

Por supuesto, fracasará en ese proyecto. Será un niño quien con su imaginación

fresca y convencional logre sacarlo del punto muerto creativo. ¿Por qué no acometer una cinta de ciencia-ficción, la historia de una nave espacial que viaja rumbo al sol? Esa opción alternativa no significará una mediación escapista, sino una solución pasajera. Irónicamente, el filme terminará en puntos suspensivos, sustituyendo sus imágenes con las del imaginario «recuperado» de Niccolo. Pero incluso ahí, la cápsula intergaláctica se acerca al espectro solar para tratar de desentrañar la misteriosa identidad del astro, bajo los volátiles resplandores de su piel incandescente. Otra vez están allí el proyecto absurdo y el misterio. «¿Y después?», pregunta la impaciencia infantil. El reto fulmina con su luz.

Los sutiles deslizamientos de la estructura narrativa dictan una profusión de interpretaciones posibles y los desplazamientos de su escueta forma plástica las hacen circular por un laberinto de sustituciones simbólicas. Pero existe otra posibilidad de lectura del relato, más literal y bárbara, más allá del onanismo de las meninges que inevitablemente exigen ciertos admiradores anacrónicos de Antonioni. Érase una vez un canallita y egocéntrico director de cine a la búsqueda de tema, cuyas deformaciones profesionales llegaban a tal grado que todo lo que veía y tocaba quería transformarlo en materia fílmica. No se relacionaba auténticamente con las hermosas mujeres que por razones ignoradas acababan amándolo, ni buscaba en realidad relacionarse amorosamente con ellas. Poco importaba que la elegante Mavi le propusiera introducirlo en su opulento mundo como un valeroso desafío de clase; poco importaba que la tierra Ida, aunque incidentalmente embarazada de otro hombre, le representara una insuperable e inmerecida opción de pareja. Nada más para ver qué pasaba, el ojete imbécil del Niccolo llegaba hasta a proponerles matrimonio a sus chavas y luego las botaba, incapaz de negarse al erotismo sin dilación, incapaz de tolerar su soledad, incapaz de estimar en las mujeres algo más que anticipos de futuros personajes fílmicos. La voluntad de relación (o de no-relación) sin concordancia recíproca puede llegar a convertirse en el sostenimiento de un diálogo sordomudo, una etapa transitoria que sólo sirve para llevarse entre las patas a los demás, una vileza entrañable. Envuelto en sus brumas mentales y afectivas, Niccolo no ve literalmente nada, tal como se lo gritoneaba metafóricamente un airado automovilista que casi lo atropella entre la niebla.

Cada principio de secuencia describía un encuentro, azaroso o deliberado, del protagonista con sus amantes, en escaleras de viviendas, en los peldaños de la puerta del teatrillo marginal, en el suntuoso caracol de una mansión engalanada para solemne reunión. Se expandía un arte libre y sensual del Encuentro. Pero las escenas clave del filme tendían a anular, a deshacer o a difuminar todos esos encuentros: una trágica separación entre las brumas de la carretera, el esfumarse del cineasta visto desde la ventana del cuarto que Mavi comparte con su amiga lesbiana, la conmovedora confesión de su preñez por parte de una Ida multipartida entre las vidrieras de un hotel veneciano. Volatizada la identidad, la abolición del encuentro propicia el retorno al más sospechoso desamparo.

INGMAR BERGMAN

(Uppsala, Suecia; 1918)

De la vida de las marionetas o la autopsia del inconsciente

En su célebre estudio *Psiquis y muerte* el etnopsicólogo alemán Edgar Herzog lanzaba una mirada sobre los ritos de negación, los ritos de «haber matado», que practicaron ciertos pueblos de cazadores primitivos, para definir el acto de matar como un desbordamiento del inconsciente que debe superar la resistencia interna; las ceremonias religiosas ante el animal que ha sido muerto intentarían, pues, dominar la angustia causada por haber transpuesto un límite prohibido; eran murallas y diques contra los peligros de inconsciente, contra las amenazas del alma. En *De la vida de las marionetas* (*Aus dem Leben der Marionetten*, 1980), la segunda película munichense de Bergman y número 40 en su filmografía de ficción, sólo el prólogo y el epílogo aparecen en colores, sólo ellos se benefician del espectro cromático, acaso porque únicamente en esos dos episodios ha logrado el asesino desbordar su inconsciente: en el acto de matar y en la regresión psicológica que sufre dentro de su celda carcelaria. El resto de la cinta se desarrolla en blanco y negro, barruntos cromáticos de un vago impulso hacia la conciencia.

Sin relato complementario ni progresión dramática, el vector de la trama da vueltas obsesivas sobre el mismo punto, en torno del mismo indeslindable/inexplicable/irremediable momento de violencia volcada contra una miserable prostituta. El filme en su conjunto semeja entonces un enorme y cruel rito de negación, una sarcástica y disgregada encuesta emprendida por un cineasta voluntariamente convertido en inepto policía de la psiquis, una bitácora elaborada a base de esclarecedores retornos al pasado que muy poco logran esclarecer, un rompecabezas de testimonios con piezas faltantes, un festín pseudocientífico ante la imagen de la bestia que ha sido muerta, una ceremonia cultural que aún practican ciertos públicos de cazadores civilizados para conjurar el desbordamiento del inconsciente que logró superar la resistencia interna, un cerebral dique y una alevosa muralla contra los peligros del inconsciente y las amenazas del alma.

No se trata sólo de una interminable tristeza depresiva, sino de una especie de rabia compartida. El asesinato de la ramera ha sobrevenido como una catástrofe, y esa catástrofe debe asumirse a la vez como un reflejo y una diseminación de culpas. Cada personaje es un turbio reflejo de los demás, sintetiza depuradamente las intensidades

conflictivas de otros personajes bergmanianos, y desaparece titilando en el *tremendum* de sus culpas.

Abrumado por la realidad, el joven proyectista Peter Egerman (Robert Atzorn) había acudido, dos semanas antes de la «catástrofe», a consultar a un sicoanalista amigo de la familia (Martin Benrath) acerca de sus pesadillas, fantasías y deseos irreprimibles de degollar a su mujer. Casado con la ebria y castrante modista de alta costura Katarina (Christine Buchegger), se manifestaba ya como el prototipo del hombre frágil bergmaniano, tan humillable como el payaso cornudo de *Noche de circo* (Bergman 53), con impulsos vitales tan reprimidos como los del aspirante a traidor de *Vergüenza* (Bergman 68). Entre noches en vela a lo *Sonata de otoño* (Bergman 78), defraudaciones cotidianas tipo *La pasión de Ana* (Bergman 69) y proyectos suicidas vueltos ridículo vodevil como de *Sonrisas de una noche de verano* (Bergman 55), bastarán dos o tres moralmente brutales *Escenas de un matrimonio* (Bergman 73) para socavar la atormentada sensibilidad del personaje.

Se sentirá culpable de «libertinaje conyugal», se sentirá culpable de haber dilapidado el «capital amoroso» con que contaba su vida en pareja, se sentirá culpable de la pasajera impotencia sexual que cruelmente se le espeta en la cara, se sentirá culpable de cobardía edípica. Sólo le resta ser efectivamente culpable, devenir culpable de un crimen brutal, en apariencia gratuito, dentro de circunstancias claustrofóbicas y por obvia transferencia del odio conyugal, pues también se llamaba Katarina la prostituta (Rita Russek).

Por su parte, de índole más cercana a la erizada misoginia de Strinberg que al habitual feminismo autoirrisorio de Bergman, la esposa Katarina actúa siempre como una arpía absoluta, apenas ironizable, sin otro parangón que la abandonadora concertista egocéntrica de *Sonata de otoño*, desprovista de cualquier forma de piedad y eficaz generadora de culpas, pero al llegarle su turno, también capaz de cumplir con *El rito* (Bergman 68) de una desesperada develación de su intimidad, en primerísimo plano: después de callarle la boca a la dolorosa monomanía sentimental de su suegra (Lola Muethel), al finalizar la visita a esa insosegable anciana digna de *Las fresas silvestres* (Bergman 57), confesará un perpetuo llanto sin lágrimas, encubierto, inexpresado, reconociéndose culpable de insensibilidad y desventura exterminadora de seres queridos.

Por ese camino, hasta el calvo homosexual Tim (Walter Schmidinger), en cierto apuro emocional confidente tan balsámico cual su congénere de *Cara a cara* (Bergman 75), acabará desdoblándose patéticamente ante un espejo sus facciones en vías de envejecer, pronunciará un desolado monólogo metafísico al estilo de *Persona* (Bergman 66), se descubrirá como el responsable de haber orillado al protagonista a recurrir a una «aliviadora» prostituta, y se admitirá como culpable de haber querido sacarle a flote su homosexualidad latente (o supuesta) al desdichado.

Feria de ascendencias prestigiosas, arte de la recapitulación, curso de perfeccionamiento gélido, carnaval de culpas. Al acometer la autopsia del

inconsciente para esclarecer los móviles recónditos del asesino, Bergman imparte una rembrandtiana lección de anatomía, apoyándose en el cadáver de su propia obra pasada, culpable él mismo de recurrencia y de continuar buscando un Dios de Amor *Detrás de un vidrio oscuro* (Bergman 61), a la vez que un Dios de Calma bajo cualquier *Luz de invierno* (Bergman 62).

Como en la reconstrucción evocativa que hacían los imprevistos deudos de un suicida adolescente en las *Páginas secretas* de la novelista húngara Julia Székely, los culpables verbalizan y comparten sin descanso sus culpas, su Culpa, porque todos han sitio, cada quien a su manera, agentes del destino destructivo/autodestructivo del treintón Peter. Entre ellos, para escarnio incomparable, se cuenta el sicoanalista que ha desoído al personaje cuando su crisis acaso aún tenía remedio. Es un canalla particularmente ridículo y aborrecible. Ante las propias barbas de su infortunado paciente, al que sabe rocambolescamente oculto en un pasillo, seduce a la desaprensiva Katarina dentro de su consultorio, y se afana en rendir su docta declaración legista apenas descubierto un delito que podría haber evitado. Es autor intelectual de un «crimen por omisión», con una actitud tan atroz como la de Bette Davis en *La loba* (Wyler 41). Estamos en las antípodas de aquella confianza plena hacia la doctrina sicoanalítica que evidenciaba medio siglo atrás *Secretos de un alma* de Pabst (26), donde el atribulado protagonista (Werner Krauss) se curaba casi milagrosamente después de reordenar sus sueños angustiosos y escarbar en sus compulsiones ¡de degollar! a su esposa. Bergman constata la prematura decrepitud del discurso sicoanalítico. Envilecido en su ética profesional, incapaz hasta lo grotesco en la práctica de su oficio, rebosante de autosuficiencia y monigotizado por su éxito como gendarme de los deseos reprimidos, el portaestandarte sicoanalítico de *De la vida de las marionetas* terminará ciñiéndose la infamante corona del esquematismo pomposo al dictar, cierta noche expresionista dentro de su oficina de hombre de negocios del espíritu, un diagnóstico ultrarreduccionista acerca del «caso de Peter Egerman», abocado a la homosexualidad por una madre dominante, calamitosa pero explicablemente desposado con una mujer aún más dominante que su figura materna e impedido por el éxito social para manifestar con libertad sus verdaderas inclinaciones sexuales. El discurso bergmaniano, con mayor agudeza y mordacidad que en *Cara a cara* y su derrumbe de una sicoterapeuta, ha incluido al discurso simplista y edipizante del sicoanálisis para burlarse de él, darle una calidad de ghetto siniestro, arrancarle una escama de su piel conformista e institucional, señalándolo como una deidad hueca.

La visión de totalidad, obtenida en el acto de matar, era vertiginosa, aunque curiosamente dulce. «Todos los caminos están cerrados», murmuraba autoindulgente el asesino, ya fatalmente enclaustrado en la barraca voyeurista de la prostituta Ka, Había intentado mil veces un acuerdo reconciliador con su compañera, a sabiendas de que «Lo dicho ahora, lo usaremos como argumento en nuestro siguiente pleito». La distancia hacia sus propios problemas había desembocado en la esterilidad («Siempre

soy irónico: es una especie de invalidez»). Sus sueños estaban envenenados por una cegadora luminosidad: figuras blancuzcas en un océano de blancura, ambos desamparadamente desnudos, él debatiéndose de frente, ella de espaldas y como cosificada; sueños que bien podían pasar, sin transición ni calma, de la placidez de la cercanía al desespero de la más radical separatividad, por necesidad predeterminada, desazonante. Asumiéndose al fin como víctima total, el hombre se había sumergido en el vórtice de Un laberinto para mirones pervertidos donde sería victimado moralmente por aquella degradada piriña con voluminosas tetas al aire; siempre para ser más victimado, y no para victimar a la aterrada mujer con la que había logrado hermanarse en la degradación («Así me aproximo mejor a la realidad que me está matando»). En el enigma de las motivaciones últimas y sus reconversiones abismadas, nada puede interpretar los actos que escapan a todos los códigos. Como el Pierre Rivière de Foucault-Allio, todo parece justificar a Peter Egerman en el acto criminal y nada puede disculparlo en la desgracia. «Eres mi muerte, entonces bienvenida sea mi muerte; eres mi vida, entonces bienvenida sea mi vida», serán las rumorosas frases postreras que escuche la infeliz Ka en trance de inmolación.

Por doquiera ha hecho imperar el estilo de Bergman un cálculo sensual de signos desnudos. La primera imagen mostraba a Peter vencido por toda la fatiga del mundo, descansando su noble cabeza sobre el hombro de una Katarina dual, esposa y prostituta, la misma y la única. El estallido rojo de los calzones de la mujer y el restallante mal gusto de la escenografía burdelesca, ¿habrán cumplido la función del deslumbramiento solar en el asesinato, pasional o gratuito: desbordado, que acometía Meursault en *El extranjero* de Camus? Sensualidad en la obra más helada de Bergman quiere decir derroche turbado, sobrecarga intensiva.

Pero el universo del filme se ha cifrado sobre todo en lugares cerrados, decorados opresivos como una alcoba y una cocina naufragantes, un umbroso gabinete psicoanalítico, encuadres que se sostienen para retener la convulsiva agitación de los rostros cuando llegan a su callejón sin salida existencial en cuatro reflexiones lapidarias. La concentración hiperteatral es una suntuosidad calcinada. Al final, queda el recurso del claustro definitivo, la voluntad de retomar al vientre después de un periplo inútil y desgastante como una compleja jugada de ajedrez que sólo prolonga la agonía. Se nace y se renace en el ámbito de una muerte ansiada, consentida, ilusoria.

Austeridad en la escritura, contundencia en el propósito, mínimas divagaciones, deliberada fuga del sentido: son las contradicciones de la lucidez. Anonadante y sin réplica como un apretado cuarteto de cuerdas bartokiano, la lucidez de Bergman llega a ser también una forma de mirada amorosa, duplicando la impávida mirada que se balancea sobre el infierno de la comunicación interpersonal y el goce escandaloso de la persuasión. Acaso hayamos visto la cinta más amorosa e iracunda del sexagenario autoexilado Ingmar Bergman.



INGMAR BERGMAN: *De la vida de las marionetas* (Aus dem *Leben der Marioneten*, 1980)



INGMAR BERGMAN: *Después del ensayo* (Efter repetitionen, 1983)

Fanny y Alexander o los ritos iniciáticos de la imaginación

Exultante coro, himnos festivos, piadosos cánticos de alegría, proclamad la gloria de la Familia Ekdahl, benefactora del teatro, teatrera ella misma, y alabad el esplendor del descendimiento de su excelso hijo Alexander a la sensibilidad terrena.

En la profusa y delicada obra de Bergman ya podían hallarse conciertos campestres (*Sonrisas de una noche de verano*), fantasías orquestales (*El rostro*), sombríos cuartetos de cuerdas (*Secretos de mujeres*, *De la vida de las marionetas*), sinfonías (*Prisión*, *El silencio*), exasperadas piezas para instrumentos solistas (*Persona*, *La hora del lobo*), misas solemnes (*Luz de invierno*), marchas fúnebres (*Noche de circo*), danzas macabras (*El séptimo sello*), divertimentos (*El ojo del diablo*), cantatas (*Las fresas silvestres*), sonatas (*Sonata de otoño*), pasiones (*La pasión de Ana*), óperas para niños (*La flauta mágica*) y abundante música de cámara (*Música en la noche*, *La fuente de la doncella*, *El huevo de la serpiente*). Faltaba un oratorio de Navidad. Lo será *Fanny y Alexander* (*Fanny och Alexander*, 1983), el cuadragésimo primer largometraje ficcional del cineasta, su cinta más depurada y optimista, otra suma testamentaria de sus esperanzas y sus temas obsesionales: una partitura fílmica llena de calidez, que se debate contra las turbulencias fluviales de la innominada ciudad provincial de Uppsala, para lograr que los ángeles y los demonios se reconcilien perentoriamente en su seno, y se les aparezcan a los pastores familiares en el momento de anunciarles el nacimiento a la Estética Pura de un Salvador más allá de las rigideces del dogma. Una resonante obra coral, en la que cada estrofa adquiere un dominio propio, y donde la simplicidad evangélica coexiste con la más suntuosa de las celebraciones. Ensoñaciones prenatales: entre la larga cena de Navidad con que abre la película (en 1907) y la breve cena de Navidad que presidirán al final dos cunas gemelas (en el año siguiente), se atrapará lo inabarcable, en su más vibrante irreductibilidad.

He aquí un mundo en el que todo es transparencia, limpidez, transfiguración, plácida luminosidad. Reina la exaltación cordial, la exhalación. La claridad del ventanal circunda la apacible figura de la abuela Helena Ekdahl (Gunn Wallgren), una ex-actriz en el fondo tan dionisiaca como sentimental. Incluso la noche ha dejado de existir, pero no redunde en amenaza al reposo como en *Sonata de otoño*; es un sol nocturno que las cortinas, imposibilitadas y translúcidas, no consiguen expulsar ni de los soberbios ni de los austeros aposentos. En rojos fuertes o colores disueltos, las flores y las alfombras y los manjares brillan, poseen un doble contorno, destellan como si tuvieran luz propia. La claridad es una segunda naturaleza que poseen todas las cosas, y se materializa gracias a las prodigiosas iluminaciones del camarógrafo Sven Nykvist, entre la realidad aterradora o festiva y el sueño siempre cobijador y misterioso. Como en la obra crucial del teatro expresionista de August Strindberg que leerá en la escena final la abuela dispuesta a regresar al teatro, el *Sueño* es «un castillo que crece». Florece con alborozado ímpetu ante nuestros ojos y momentáneamente libera de las penurias de lo real, como un perpetuo árbol de

Navidad manierista que a un tiempo protege y bombardea.

Hijo de actores que sólo actúan por tradición y placer, el hilo conductor de la más equilibrada y preeminente de las ficciones que atraviesan el flujo coral del filme, es el niño de diez años Alexander Ekdald (Bertil Guve). A pesar de su corta edad, resultará el sujeto ideal de una insólita novela de crecimiento a la germana, pues representa a la vez la energía del sueño, la angustia del sueño y la temeridad del sueño. De ahí deriva su invencible fortaleza. Perdido en el laberinto de la lujosa mansión familiar, le basta con cerrar los ojos para que una reluciente estatua de alabastro se anime y lo apacigüe con ademán aquiescente.

Pareciera que sólo para él existen la magia del teatro, las fascinaciones del artificio y la representación. *Alter ego* del niño que fue Bergman y visible encarnación del niño que acaso le habría gustado ser, retrato del artista precoz en adolescente lucha con fantasmas interiores y exteriores, el fantasioso y en apariencia frágil Alexander es sensible a todo tipo de Teatro: el teatro de cartones pintados que él mismo manipula al inicio de filme, el teatro de sombras coloreadas de la Linterna Mágica con que espanta a su hermanita Fanny (Pernilla Allwin), el teatro monumental que escenifican los adultos en jolgorio tras una jofaina en llamas durante la noche de Navidad, el teatro insidiosamente pícaro que «sólo para niños» actúa a hurtadillas el escatológico tío Carl Ekdald (Borje Anlstedt) apagando con un pedo la vela en la escalera, el ensayo de teatro clásico durante el cual muere su lamentable padre Oskar Ekdahl (Allan Edwall) interpretando ya espectral al espectro paterno de Hamlet, el teatro sádico de la rigidez puritana con que lo tortura su padrastro el Obispo (Jan Malmasjó) para doblegar la naciente voluntad, el teatro fársico que monta espontáneo el amante judío de la abuela (Erland Josephson) para rescatar a los pequeños hijastros Ekdahl de los severos decorados a la Dreyer, el teatro de marionetas gigantes con que lo asedia por la noche el hijo del judío en los meandros de un abigarrado bazar expresionista y, finalmente, el teatro telepático en el que el niño intercambia identidades con el intersexual esquizofrénico Ismael (Stina Ekblad) para incendiar la casa del obispo a distancia, con la mera potencia del deseo. Así, fascinado por todos los inopinados teatros de los que es a un tiempo actor y espectador, Alexander ahonda cada vez más en el teatro de la vida, pues en esa represiva e hipócrita sociedad sueca de principios de siglo la vida se ha vuelto teatro y el teatro suplanta a la vida, y sólo la imaginación puede rebasar al teatro y a la vida para devolverles sus verdaderas dimensiones.

Sueño/pesadilla/juego teatral/imaginación. Para estar a la altura de su propia imaginación, Alexander debe saltar de la invención a la mitomanía, de la mitomanía al castigo, y del castigo a la realidad fantasmal, como en un rito iniciático que lo volverá invulnerable tanto a la fiereza como a la vulgaridad de los discursos del mundo exterior. Así se templó el acero de la sensibilidad estética: ya es la contraparte insumisa y refractaria del zozobranter Peter de *De la vida de las marionetas*, jamás será una marioneta más. Pero, al final de las ceremonias de iniciación, la sensibilidad

ambigua del artista futuro revelará prometedoramente su carácter trágico; quedará desmembrada para siempre entre la caricatura afable del espectro de Hamlet en que se ha convertido su propio padre para acompañarlo por los corredores sombríos y los golpes en el hombro que le propina el fantasma obispo ardido para garantizarle que nunca podrá olvidarlo.

Doliente y triunfal, la lucha en desventaja de Alexander contra el obispo era algo más que una defensa de su posibilidad de soñar; también era la vía de acceso a un plano superior de la consciencia que lo distinguiría de las marionetas golosas de su propia familia. Con base en cinco programas de TV, de una hora cada uno, que se han reducido cinematográficamente a poco más de tres horas, *Fanny y Alexander* era en principio la crónica de una familia cerrada sobre sí misma, como un pequeño clan, donde aparentemente todo sería calidez y comunicación, permisividad sexual y extraconyugalidad patrocinada por los propios «afectados», más allá de la colisión y el conflicto.

Pero así como la educación religiosa esconde la más artera y brutal de las cárceles del espíritu, así la algarabía y la liberalidad de la familia Ekdahl oculta la soledad esencial de todos sus miembros. El padre Oskar se ha aferrado a la mano de su hijo Alexander en el momento de su muerte como si intentara por primera vez un contacto genuino y durable. El tío cachondo Gustav Adolf (Jarl Kulle) destroza a forcejeos genitales la cama de la nana regordeta y coja (Pernilla Wallgren) como si ese gesto de sátiro de los bosques lo redimiera de añorar el cultivo solitario de un jardín cual máxima tarea existencial. Son soledades bufonescas cuando se abren a los demás, soledades en movimiento tramposo como el de la esposa gordaza Alma Ekdahl (Mona Malm) cuando enristra el culo para que lo penetre el marido exhausto al que supuestamente le tolera todas sus infidelidades, soledades ansiosas e instintivas como la vegetativa mole humana que alimenta en su boquita la familia del obispo, soledades cuyos escasos momentos de lucidez son autorreconocimientos inanes.

A partir de esta visión devaluadora de la familia, el agnóstico y torturado cine de Bergman ha dado en el fulgor de su ocaso un salto poderoso. Ya no se representa a Dios como una funesta ausencia del Padre ni como una araña *Detrás de un vidrio oscuro*. El Padre ya no es Dios, sino una figura afantasmada y escindida entre una callada tutela bondadosa (el espectro del padre verdadero) y una malvada persistencia vengativa (el usurpador espectro del obispo). Alexander no necesita para nada de la idea de Dios para deambular recio por el mundo, incluso puede maldecirlo en la figura de la autoridad abusiva («Si Dios existe es de mierda y quisiera patearlo»), si bien lo teme como creación escénica y siente próximo su propio fin al anunciarle Dios su advenimiento bajo la forma de una atronadora marioneta. La transgresión ateísta es ahora un signo confuso y vacío, una rabia sin melancolía, una renuncia a los simulacros del miedo.

Pero, ¿por qué acompaña e incluso precede en el título del filme *Fanny*, personaje muy secundario, al protagonista Alexander? Porque *Fanny* representa el enigma de la

mirada. Con resplandecientes vestiditos discretos y tiernas batitas, toda ojos vivaces como los de la niña-público inteligente de *La flauta mágica*, la hermanita de ocho años Fanny Ekdahl es el testigo consciente que apoya las mentiras sagradas del hermano y, en un momento clave, se niega a la abominable caricia de la mano episcopal. El enigma mudo autentifica roles porque prescinde desde ya, superior en ello a Alexander, tanto de fingimientos como de fantasmas: otra libertad admirable.

Después del ensayo o el omphalos teatral

Si una magna cinta abarcadora de múltiples destinos como *Fanny y Alexander* era en cierta manera la *Sinfonía Coral* de Bergman (el equivalente fílmico del op. 125 de Beethoven), su siguiente película tendría que ser una obra de recogimiento y con mínimos recursos, un deliberado *Ciclus von Kleinigkeiten*, un poco las piezas cortas en estilo ligero que se conocen como las *Seis bagatelas* (el equivalente fílmico del op. 126 beethoveniano). Y lo es. Rodada para la TV sueca y con sólo 72 minutos de duración, *Después del ensayo* (*Efter repetitionen*, 1983) se sitúa por entero dentro de un semivacío escenario teatral, apenas poblado por algunos muebles y restos de paneles de pasadas representaciones, por donde deambulan el cansancio y la agitación vital de tres personajes adultos y dos fantasmas infantiles que los miran con grandes ojos de silencio perplejo.

Es el espacio único, como de «teatro de cámara» o de *Kammerspiel* resucitado por Dreyer (*Gertrud* 64): un espacio-*digest*, un espacio síntesis del mundo y del deseo, un espacio que sólo existe para violar la realidad y ser violado por ella. Desde el apabullante primer *shot* del filme, la cámara irrumpe en picado perfecto, mediante un largo movimiento, dentro de la intimidad del lugar, tomándola por asalto, violándola sin piedad, hasta concluir su trayectoria anormal sobre la cabeza del sexagenario director escénico Henrik Vogler (Erland Josephson), *alter ego* bergmaniano que monta por quinta vez, siempre con modificaciones «al gusto de la época», el *Sueño* de Strindberg; la cámara penetra en el espacio-tiempo del reposo *Después del ensayo*, lo profana como si fuese un territorio sagrado, lo profana como en seguida lo hará con la consciencia vigilante del fatigado personaje masculino, lo profana como luego lo hará con la joven actriz en crisis de segurización Anna Egerman (Lena Olin) y con la ex-actriz alcoholizada en crisis de histeria perpetua Rakel (Ingrid Thulin); los profana a todos durante una encerrona al borde de una tragedia que nunca emerge, mero simulacro de simulacros, pero en el que todos viven sin vivir en sí, todos actúan y se desgarran dentro del mismo impulso, todos se ponen en escena a sí mismos, todos se representan y se desdoblan: criaturas fulminadas por el fulmíneo dedo divino de la autorrevelación y ángeles caídos en la farsa de la profanación existencial.

Máximo homenaje de un hombre de teatro a su ámbito de creación, *Después del*

ensayo propone a la escena como el *omphalos* (del griego ombligo). La Escena es el ombligo del universo sensible y de los sentimientos en colisión, es la primigenia fuente nutricia del espíritu humano, es la última posibilidad de humanización helénica de las conciencias moribundas de nuestros contemporáneos, es el oráculo de los oráculos, es la referencia perdida y regeneradora, es la ruptura física y simbólica con toda genealogía de la moral, es el retorno a los orígenes y el reencuentro con la savia de la originalidad, es el infinito de la paternidad. Y dentro del orden de esa escena múltiple que es un *omphalos*, el director escénico funge como un dios solitario y vencido, porque es quien se ha apropiado y da forma y sentido al azar («El azar es lo infinito, y no dios»: Nietzsche).

En el *omphalos* del microteatro bergmaniano, tres actores ponen en escena a sus pasiones y a su falta de pasiones. Dan carne propia y alma a sus recuerdos, sus sueños, su imaginación, sus amores, su momento vital y su drama informulable.

Los recuerdos. La cinta semeja una pieza teatral en tres actos que hacen aflorar experiencias pretéritas pero inolvidables de los personajes centrales, o más bien el filme se estructura —a ojos vista, sobre la marcha— con base en tres largos y sinuosos diálogos entre los tres héroes rememorantes: primero, el mentiroso diálogo entre la veinteañera Anna, que ha regresado al escenario so pretexto de buscar una pulsera, con el buen Henrik entregado a sus soliloquios, pero a quien ella quiere confesar sus dudas artísticas, para obtener una mejor opinión de sí misma, aunque para lograrlo deba ablandar al hombre con la noticia de un falso embarazo y su hipotético retiro de la escena; segundo, el penoso diálogo entre la envejecida Rakel, que ha llegado en plan de conquista, con el asqueado Henrik entregado a sus reminiscencias galantes, pero a quien ella quiere volver a seducir con sus flácidos encantos, para obtener una mejor opinión de sí misma, aunque para lograrlo deba semidesnudarse en vano y apelar a los más repulsivos subterfugios históricos; y tercero, el sucedáneo diálogo pseudoamoroso con el que Anna y Henrik sustituyen etapa por etapa los varios años de la posible relación amorosa que podrían iniciar en ese mismo instante —la pasión, el imperio de los sentidos, el capricho, los celos, el combate antropófago de la pareja, la autofagia, la violenta separación de los amantes, las ilusiones perdidas— hasta llegar de nuevo al desamor. En todos los estados de consciencia suscitados, el recuerdo está presente, ejerciendo su dictadura sobre las fuerzas de vida y de muerte. En su inicial acercamiento a la joven, Henrik se deja guiar por el recuerdo de la madre de Anna, a la que amó sin fortuna, pues prefirió la normalidad de un mediocre más sedentario, y murió hace algunos años; por su parte, Anna ve en el anciano aún vibrante al perfecto reemplazo del cariño y la segurizadora comprensión paternas, incluso a un padre posible que pudo tener. En el transcurso de la inesperada confrontación sensual entre el esquivo aunque piadoso Henrik y esa lamentable Rakel, los recuerdos se agolpan y hacen implosión, los recuerdos regresan del pasado en versión grotesca, los recuerdos se han vuelto caricaturas de sí mismos; y Anna presencia impávida ese «teatro de la crueldad» con los ojos de la niña que

fue. Por último, cuando Anna y Henrik evocan con saña su posible fracaso amoroso en caso de ceder al lance erótico, los recuerdos predeterminan la vivencia inexistente, los recuerdos se convierten en experiencia exigente y dolorosa que excluye al futuro, los recuerdos aniquilan tanto al presente como al porvenir hasta como posibilidades, los recuerdos transforman a la vida en un espectro liquidacionista.

Los sueños. Como la pieza favorita de Strindberg que Henrik está en trance de ensayar, *Después del ensayo* es una comedia onírica, mezcla de «fantasías libres, incongruencias e improvisaciones. Los personajes se dividen, se desdoblan, se multiplican, se evaporan, se condensan, se dispersan, se reúnen; pero una conciencia los gobierna a todos: la de la persona que sueña; para él no hay secretos, ni cosas ilógicas, ni escrúpulos, ni leyes, ni absuelve ni condena» (prefacio del autor a su *Sueño* en 1901). Henrik sueña escalpelos de conciencia y sueña al niño Henrik que sueña (y contempla) al anciano Henrik soñar su prepotencia más allá de la escena. Anna sueña patrañas de abortos (de bebés indeseados, de su carrera teatral) y sueña a la niña Anna presenciando la relación primordial entre su posible padre y el fantasma de su madre reencarnado en Rakel. Y Rakel sueña con una imposible detención del tiempo y sueña en la posibilidad de la repetición apasionada.

La imaginación. Imaginar se mantiene en los límites de la ficción teatral, como producción y destrucción de la escena. Por eso la imaginación sólo puede moverse entre sustituciones patéticas, fantasmas y transferencias. La imaginación de Henrik enlaza las generaciones y hurga en el «pecado original» de las recurrencias en los «cuadros disolventes» de este «relato vacilante» (Strindberg). La imaginación de Anna se rehúsa al doblegamiento, pero ya está lastrada por sus vivencias infantiles y sus carencias actuales. La imaginación de Rakel es la más desbordada, pero eso no debe verse.

El amor. Así como los vaivenes del pasado al presente y del presente a la imaginación se dan por mero artificio de un montaje sutilísimo en corte directo, y así como el paso de la introspección a la extroversión de los personajes (sobre todo Rakel) se expresa mediante la unión de un acercamiento en focal larga con un alejamiento medio en focal corta, así la cámara acaricia amorosamente a los seres y desnuda sus ímpetus. La cámara enlaza los deseos, en el famoso recorrido que va de la nuca de Anna hasta su perfil desde el punto de vista deseante de Henrik, y establece brutales distancias, siempre ayudada por los monólogos interiores del hombre (seis en total) que invaden reflexivamente la banda sonora, casi siempre con olímpicos sarcasmos o autoirrisiones. Pero todas son manifestaciones púdico/impúdicas del amor. El amor funciona en este perenterio testamento bergmaniano como una economía de la verdad. El amor de Henrik hacia Rakel es tolerancia a la hediondez y hacia Anna es renuncia, vil posibilidad truncada. El amor de Anna hacia Henrik es asalto a la razón teatral y hacia Rakel es embelesada contemplación mórbida, vil desprecio a la anticipación. El amor de Rakel hacia Henrik es simulacro y autoexorcismo compulsivo. El amor de Bergman hacia todas

sus creaturas está hecho de catarsis, proclama de generosa solidaridad hacia el establo de los actores (esas bestias de fragilidad y confusión insospechada, cura sicoanalítica y autoanálisis, a través de una escatología sin finalidad postrera).

El momento vital. En ese teatro en abismo, la vida sólo podrá manifestarse como voluntad y repetición. Cada víscera del alma corresponde a un gesto sin retomo, cargado de historia, dispendio puro; pero el cuerpo habla y disecta las inscripciones del mundo en su seno, dentro de un eterno presente de la conciencia en acto. El momento vital de Henrik es el vencimiento, el desgano, la soledad, el autoabandono, la fatiga existencial, la pérdida de interés por los satisfactores (eróticos y otros) que le ofrece su autoexcitada realidad. El momento vital de Anna es la voracidad, la duda que conduce a la autoafirmación brutal, la revisión nostálgica como un nacimiento más concreto de ella misma. El momento vital de Rakel es la entrada en la penumbra, la clausura de la representación, la póstuma hemorragia del ser.

El drama informulable. Ni la invención constante de un lenguaje suprafílmico a partir de la apuesta por la teatralidad cerrada, ni la insaciable curiosidad que exprime el misterio expresivo de los rostros en su punto fílmico más elevado, ni el privilegio constante de que exhibe la melancolía de un monólogo en *off*, nada puede desentrañar en exclusiva —formular, reconstruir en esquema, concretar en significado— la estructura interna del drama de cada personaje y del filme en su conjunto. El drama informulable de Rakel se atisba como una decisión más allá de la inconciencia del desprecio circundante. El drama informulable de Anna se articula en su ambición por resquebrajar lo inteligible (y su fundamental indiferencia). El drama de Henrik se plantea con la cuchilla de un gag de guillotina cuando Anna se retira de la escena al oír una campanada y el hombre, transido de melancolía sobre la escena vacía vuelve a evadirse en el monólogo («Lo que más lamento es no alcanzar a oír las campanadas»). El drama del filme será su descreimiento en un dios teatral para su omphalos vacío.

FEDERICO FELLINI (Rimini, Italia; 1920)

Y la nave va o las exequias de una voz

En el julio napolitano de 1914, ex-colegas operáticos, nobles cosmopolitas, testas coronadas, admiradores mundanos y un periodista borrachín con su primitivo equipo de filmación se han embarcado en el crucero de lujo Gloria N. para atravesar el Adriático y esparcir al aire las cenizas de la diva soprano Tetua Edmea ante su isla natal, cerca de Creta. Pero, una vez cumplida esa última voluntad de la venerada difunta, cierto acorazado de la armada austro-húngara romperá una tregua convenida, por culpa del gesto insensato de un joven terrorista servio rescatado del mar, y los cañones dispararán contra la indefensa nave civil, que se irá a pique sin remedio, provocando la muerte de todos sus tripulantes menos dos: el pionero cronista fílmico y una rinoceronta que viajaba en la bodega de la embarcación.

Carnavalesca en ropas enlutadas, sainete de palidez cadavérica, apocalipsis bogante con fondo de irrealidad, boleto hacia la nada elegante, réquiem por sí mismo, *Y la nave va* (*Et vogue le navire/E la nave va*, 1983), el filme dieciocho y medio de Fellini, tiene un sentido evocativo que sólo puede ser, en primeras y últimas instancias, poético. Es el baudelairiano «Viaje a Citeria» de un imaginista genial que, con una mezcla bufona de soma febril y rabia impotente, rinde homenajes postumos a su propia obra inacabada, a la extinción de la época inmediata anterior a la que le tocó vivir, y al cine en su conjunto, el corazón amortajado en esa alegoría.

La travesía funeraria alterna alegría y horror bajo un cielo desvaído. El sol y la luna iluminan en campo-contracampo, al mismo tiempo, la misma cubierta, entre el fuego y el hielo del festín nocturno, como «de contemplar mi corazón y mi cuerpo sin disgusto» (Baudelaire). *Y la nave va* de la descripción transpuesta al símbolo y del símbolo a la profecía de la catástrofe, ella sí histórica (la Gran Guerra acaba de estallar), ella sí lacinante.

Son los fastos del delirio senil del entrañable cineasta de *Los vagos* (53), de la imaginación congestionada de *Julieta de los espíritus* (65), del memorialista visionario de *Amarcord* (73) y del fatuo antifeminista de *La ciudad de las mujeres* (79). Es el retrato del delirante extenuado como un nigromante, la invención de la Fellinigromancia. «Al tercer día comenzaron a suceder cosas extrañas», relata el cronista Orlando (Freddie Jones) siempre rebasado por los hechos. Fraudulenta sesión

espirita con caída del libro abierto en la página de La Gioconda y aparición de la difunta transvestida, hedor de la rinoceronte e izamiento en vilo del gigantesco animal sobre las velas para airearlo, rescate de escandalosos naufragos servios, esfumado de fronteras entre clases sociales durante la Danza de la Simiente, un toscó amanecer azulgrís lleno de amenazas latentes, coral unánimista en el cortejo para las exequias de una voz, cenizas mortuorias sobre un cojincillo negro que se dispersarán a los vientos mediterráneos, una colateral historia de amor a contracorriente límpida (al modo buñuelesco de *El ángel exterminador* 62) entre el joven terrorista y la heredera rubia de insólita presencia, la muerte que prodigan los falos escupefuego del acorazado como un sortilegio diabólico y la postrer invocación a la diva inmortal cuando ya las maletas flotan por los pasillos de los camarotes y pianos y mesas entrechocan como en un terremoto. Nigromancia: arte de adivinar el futuro evocando a los muertos. Como al interior de una batalla perdida de antemano, el imaginario fellinesco se expande en las zonas espectrales que van dando forma a la ficción: en salones proustianos adonde se introduce fatalmente un ave marina porque «la gaviota vuela en libertad hacia su jaula», en salas de máquinas donde laboran ahincados ante hogares ígneos los fogoneros expresionistas de *Metrópolis* (Lang 26, aún sin melaza melódica de Giorgio Moroder), en esas mesas opulentas donde un Sir Reginaid (Peter Cellier) enamora a una Tigresa Violet de gran corazón mientras la princesa ciega de Austria (Pina Bausch) gana al ajedrez y sabe leer los «colores de la música», en cocinas donde se dan conciertos con copas frotadas y se dirimen apuestas tan absurdas como las que sostenía *El Casanova de Fellini* (76), y en esa cobarde entrega de los servicios rescatados como si fueran rehenes, ante las nebulosas exigencias del navío guerrero. Con desvaídos destellos fenecientes del soberbio camarógrafo Giuseppe Rotunno (colaborador de Fellini desde *Toby Dammit* 68), esos espacios fantasmales son a un tiempo la esencia, la fuga monstruosa, la prolongación inesperada, el sueño insano, la magia negra y el reflejo inmemorial de la película misma.

Se está celebrando el póstumo festín del arte lírico, fuera de los oropeles flamígeros de Schroeter y sin *La fuerza de los sentimientos* de Kluge (83). El sistema visual que sostiene a la película es opacidad y sondeo inconsciente («desrealizado», diría Barthes), como si lo fundamental permaneciera subyacente, como si fuésemos indignos de ver más allá de la punta del iceberg para gozar con toda su helada magnificencia. La luminosidad quemante como el hielo de esta fábula está siempre en otra parte, ajena a la realidad evanescente de sus episodios, en los márgenes de su historia perecedera. *Y la nave va* hacia la Gloria, para perpetuar una pérdida de eternidad, para edificar una ausencia de tumba a Tetua Edmea, su santo sepulcro, porque «desaparecen sobre la tierra los hombres, las edades. Queda el viento» (José Revueltas).

La verdad tangible del personaje central —pura ausencia, ausencia pura— del filme es una Voz, una voz inasible, una voz perenne, una voz que se escucha desde

más allá de la muerte y prevalece sobre la temporalidad actual. Es una Voz en las antípodas de esa «voz sin color» del general austriaco, según lo denuncia la vidente princesa ciega. El Duelo de Voces que, a petición de los galeotes de la caldera infernal, se entabla entre los ególatras y competitivos cantantes de ópera presentes en el orfeico descenso, sería apenas un remedo de la Voz excelsa, un anticipo sin huella, una destemplada agitación, mero alarde virtuosístico en el vacío, un residuo tumultuoso del festín comunitario de la Voz.

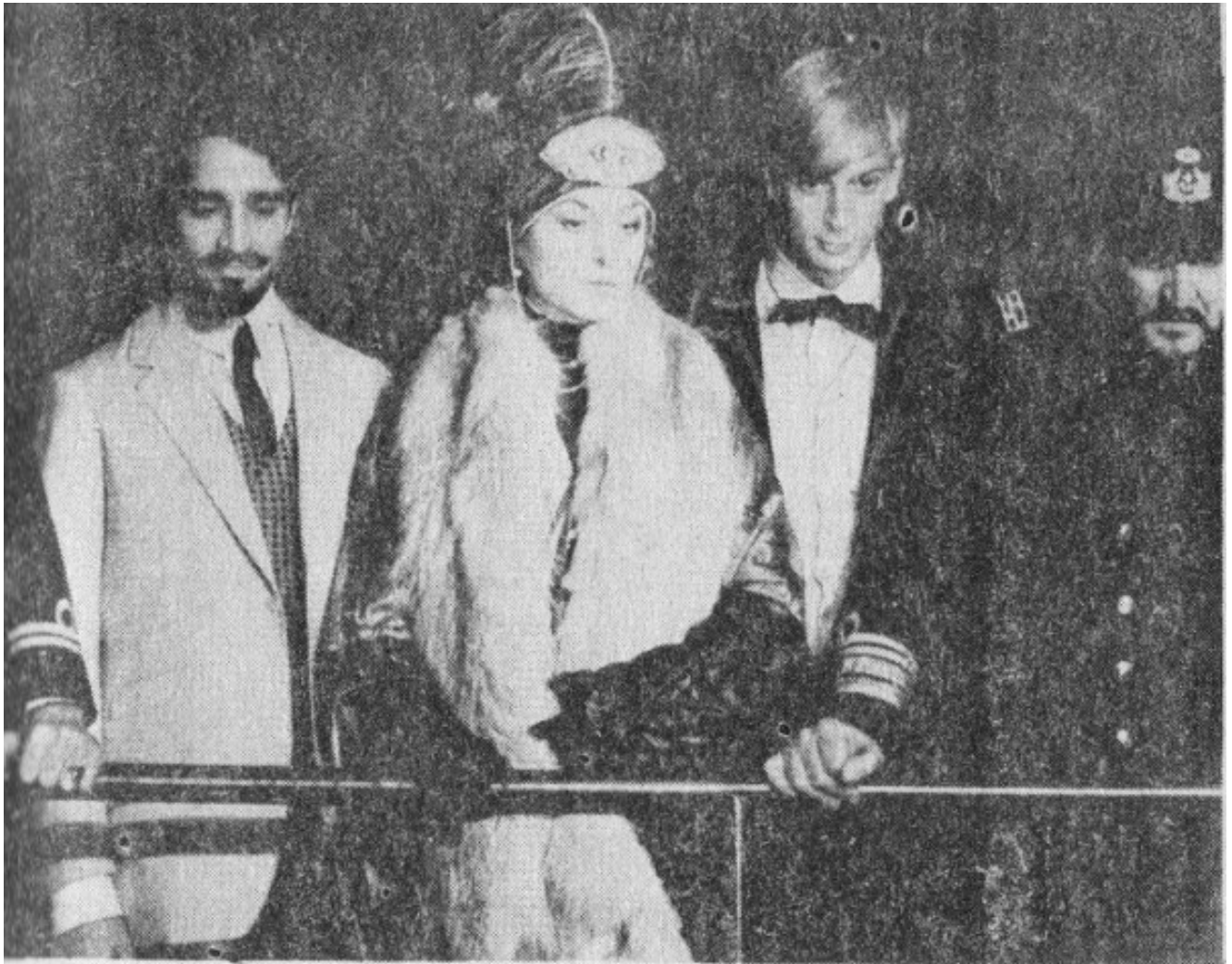
Fenómeno antinatural como el arte lírico mismo, máximo esplendor fílmico de una ausencia omnipresente, imagen de culto para el fanático que se hace proyectar una y otra vez la película silenciosa de la diva hasta la hora del hundimiento del buque, la Voz es sorprendente como el regalo de «la extraña flor de cada noche» y es apaciguadora como el lied que le canta la celosa diva Ildebranda (Barbara Jefford) al pasajero miedoso, pero también es tan exaltada como el aria de Verdi que unifica las gargantas de todos los celebrantes de ese microcosmos en flotación. La Voz, de existencia exclusivamente cinematográfica, rompe esquemas perceptivos, envolturas carnales y prácticas. Es la voz que atruena desde un oportuno fonógrafo, para trascender y otorgar trascendencia a las cenizas de la añorada diva que ya se esparcen hacia un horizonte amarillento, demacrado, contagiado por el rigor mortis de la imagen, momificado por la sulfurosa gravedad del instante.

Y la nave va en pos de la Voz-Flor del Mal, catalizadora de energía, en quimérica nostalgia de un bien siempre posible, siguiendo la estrella del norte del viajero estático. Una voz esclavista y tiránica acaso hasta con su propia poseedora, aquella mujer recordada como una niña solitaria, mero instrumento orgánico que «seguía la voluntad» de un sonido que nadie sabrá jamás de dónde viene o adviene.

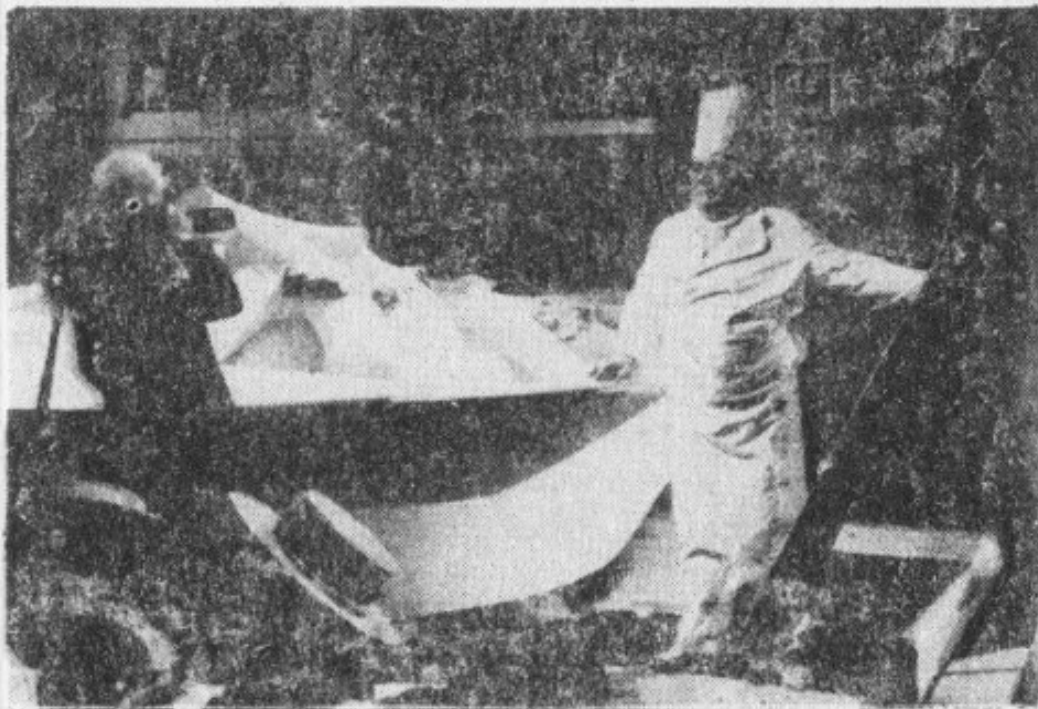
¿Cómo trocar esa indumentaria luctuosa y severa en un disfraz carnavalesco y malicioso? La singularidad del estilo felliniano siempre habrá de ser hallada en el cinismo de su espíritu lúdico, incluso en decadencia, y en su obstinación hasta lo inverosímil. En los confines sublimes de la comicidad, *Y la nave va* urde sus fantasmagorías sobre situaciones que, con optimismo y en otro tono, serían dignas del humor marxiano, de los Hermanos Marx. Dos encanecidos viejecillos, idénticos como gotas de agua, riñen sobre el equivocado semitono que emitió una de las copas frotadas en el concierto de cocina; los egotistas tenores y las envidiosas sopranos se desgañitan sobre el abismo de las calderas para chillar cada vez más estentóreamente la emoción-toda-exterioridad-aniquiladora de su paroxística versión de «La donna è mobile»; un bajo profundo de exportación rusa hipnotiza a base de notas graves a una infeliz gallina sobre una mesa para aderezar viandas; la rinoceronta casi prehistórica apesta a causa del desamor, pese a los cuidados del guardián turco (Francesco Maselli) que infructuosamente se ha prendado de ella; un cómico lelo del cine mudo apodado Ricotin (Jonathan Cecil), especie de Harry Langdon transalpino, se rebela contra la madre que lo edipiza y explota, cuando descubre jubiloso su homosexualidad, tras andar admirando los torsos hercúleos de los marineros y antes

de transvertirse en su diva favorita. Es el mismo espíritu cómico, mitad travesura infantil mitad irreverencia adulta, que medraba a la hora del desembarco ilegal de los invasores sin pasaporte en *Los rompecabezas* (Norman Z. Me Leod 31), o durante el desfile de seres extravagantes sobre la cubierta naval de *Una noche en la ópera* (Sam Wood 35), impulsando a Groucho a amontonar a docenas de visitantes dentro de su estrecho camarote y orillando a los polizones Harpo y Chico a hacer guiñol para los chicuelos y música lunática para los pobres (¿permutables por míseros náufragos servios?). *Y la nave va* del desenfado a la dulce sátira crepuscular cuando el reportero fílmico Orlando entrevista en la sala de esgrima al pueril regordete y redundante Gran Duque de Herzog (Fiorenzo Serra), quien le da una sola respuesta cretina, interpretada al instante de mil maneras por sus lacayos, cual ministro de guerra de *Héroes de ocasión* (Leo McCarey 33), pero también cuando la conspiradora princesa invidente manda aprehender a su cómplice fallido. *Y la nave va* de la vertiginosa carrera marxiana a la ostentación de la poesía fellinesca cuando el periodista-narrador acepta haber sobrevivido al hundimiento del Gloria N. gracias a la leche de la rinoceronta, en ese momento acurrucada cual nodriza fabulosa dentro de su lancha de salvamento.

Al tiempo que dicta el acta de defunción del cine felliniano y de sus fantasmas recurrentes, la cinta hace un gran homenaje al cine impersonal en la Edad de la Inocencia Fílmica. El embarco empieza como vil noticiero silente —medio rayado, a ritmo defasado, con creaturas mirando displicentes a cámara— y poco a poco el filme ha venido cobrando su cadencia normal y sus colores múltiples; al final va a retomar el tono primario y su pionerismo culminará con una rotunda cerrazón en iris. El cine se encuentra omnipresente dentro del cine, en ese operador de manivela que patea pillastres para poder filmar en paz, a través de los parlamentos que dirige hacia la cámara el reportero fílmico, por medio de entradas y salidas a cuadro deliberadamente rudimentarias, y hasta en la aparición del propio Fellini con todo el aparataje de su estudio moderno, iba la nave por el encuadre fijo y su realidad ilusoria, reclamando la multivocidad de un cortejo elemental, reflejándose por fin en el infinito de un crucial juego de espejos.



FEDERICO FELLINI: *Y la nave va* (*Et vogue le navire/E la nave va*, 1983)



FEDERICO FELLINI: *Ginger y Fred* (*Ginger e Fred*, 1985)

Ginger y Fred o los desechos del sueño

Se inicia el descenso a nuevos infiernos. El espacio visual está infestado y concede mínimo sitio a los seres empequeñecidos bajo anuncios de jamones gigantescos dentro de una posneorrealista y transpuesta *Stazione Termini* (De Sica 53). El agobio ambiental estalla desde las primeras imágenes de *Ginger y Fred* (*Ginger e Fred*, 1985), el décimo noveno y medio largometraje de Fellini, y va a regenerarse a cada instante hasta el final. La oquedad visual de la bóveda fílmica es un territorio ocupado, un enorme impulso de mutación, un polvo multicolor cuyo malestar cae más allá del tiempo. Y sin embargo, aquí nadie ha sido atrapado en ningún demencial embotellamiento de tránsito a la entrada de Roma-Babilonia, como el desvariante cineasta Marcello Mastroianni en el arranque de *Ocho y medio* (Fellini 63); aquí nadie ha apostado su cabeza decadente contra el diablo según Allan Poe, como el putrefacto actor Toby Dammit (Terence Stamp) de *Historias extraordinarias* (Fellini 68), películas cuyos avernos órficos vuelve a habitar el estilo felliniano. Tan sólo ha llegado por tren a la Roma de los irrespirables 80s la envejecida cantante-bailarina Amelia Bonetti (Giulietta Masina), otrora medianamente célebre en teatros provincianos como imitadora de Ginger Rogers en la pareja de baile *Ginger y Fred*, destinada a resucitar, por unos cuantos minutos, dentro del magno show navideño que prepara la TV.

Convertida en venerable y apacible omnisonriente abuela viuda, la dignísima anciana; ha sido materialmente estibada, al lado de otros artistas de variedades, en un autocar guiado por los laberintos de andenes y calles con ayuda de *walkie talkies*. Así, a través de las ruinas de una *Roma-Fellini* (71), sumergida dentro de bombásticos anuncios publicitarios y la basura ecuménica, se le ha conducido hasta el enloquecido hotel de una especie de ciudad televisiva, donde se le ha alojado en compañía de los dobles del vaquerito texano Reagan, de Kafka y de Proust. Mundo abigarrado de pesadilla y banal artificio, crepúsculo de una civilización e irrealidad vueltas tumulto, transmitiéndonos con dominante física el desquiciante sopor que asalta y sobrecoge al indefenso personaje femenino, tan inocente aún como la saltimbanqui Gelsomina de *La calle* (Fellini 54), como la indefensa prostituta de *Las noches de Cabiria* (Fellini 57) o como la neurótica esposa engañada de *Julieta de los espíritus*, pero con la lunar fortaleza suficiente para contrarrestar el más descompuesto bombardeo visionario de la fatigada aunque todavía desbordante imaginación-trampa feiliniiana.

Red de escollos deslumbrados, líneas ondulantes de objetos consumibles/deglutibles/defecables que han sido arrancados al océano del caos contemporáneo, reflejos nerviosos de un absurdo universo que bajo ninguna otra forma podría adquirir esa capacidad de impacto, ecos de un gran vientre regurgitante y voraz, largas sombras artificiales en corredores atestados y espejeantes. Es el descenso a unos infiernos donde los mayores castigos son el pánico familiarizado y la tanda de latigazos visuales.

El disgusto de Fellini en su vejez ante el mundo posmoderno sólo es comparable con el asco que sentía el sexagenario Chaplin ante las incomodidades «inhumanas» del mundo mecanizado de 1957 en *Un rey en Nueva York*. El repudio se dirige ahora contra la manipulación de las conciencias fascinadas que gozosa y apocalípticamente impera. La pantalla de TV está en todas partes y reina sin cuestionamiento posible. En los andenes, en las banquetas, en los aparadores, en el interior del autocar (infaltable como un espejo retrovisor) y el lobby del hotel, para desviar con sus transmisiones de fútbol internacional la actividad de los empleados hacia el pandemónium. La pantalla de TV, con sus vacuas imágenes de seducción inmediata e insistente. La pantalla de TV, su ojo de la cerradura hacia existencias más individuales que la propia existencia impersonal, sus alternativas virtuales de suprema intensidad y sus ofertas de vida vicaria, su irrefutable asalto de imágenes subliminales, su crasa obviedad aletargante, su exaltado simulacro de simulacros (¿de igual naturaleza que los imitadores de Ginger Rogers y Fred Astaire en los 40s de guerra y hambre?). La pantalla de TV que uniforma mentalidades, inventa falsas necesidades, neutraliza intereses y, al ser embarradas sus imágenes sobre los ojos de manera efímera siempre espectacular, coloca todos los mensajes al mismo nivel de trivialidad digestiva: publicidad, información, noticias cruciales, ortodoxias caducas y heterodoxias que sólo se detectaron para ser recuperadas.

De acuerdo con el alucinado discurso formal del Fellini sexagenario que desde *La nave va* ha renunciado a verse el ombligo bajo cualquier pretexto, así fuese la resurrección de la famélica *Roma-Fellini* de los 30s o la anarquía política que se desataba durante un catastrófico *Ensayo de orquesta* (79), la TV es la nueva bestia negra, tan lejos de la abarcable elementalidad circense de *Los payasos* (70), que garantiza la «objetividad» del artista inserto en el mundo (que ya no siente «suyo») y sirve para canalizar con renovado vigor una sempiterna ternura añorante hacia sus creaturas (tan suyas como las de *Los vagos*). Pero esa bestia negra, creativamente tan utilitaria, que es la TV, funge en *Ginger y Fred* como el mal absoluto al fin identificado, el culpable último de la alienación del hombre contemporáneo, un perverso dispositivo con vida autónoma (cuerpo con órganos: cabeza hueca, tentáculos, vientre, miembro, falo agudo, culo habitable) que es responsable del asesinato de la Imaginación y del Espectáculo, la paradoja inmanente que despoja de sentido vital a seres cada vez más comunicados dentro del mundo de la aparente Comunicación.

Por retrógrado (o superavanzado, nunca se sabe) que pueda parecer este juicio sumario en 126 minutos, la TV es también, para Fellini, la más cruel generadora de nostalgias y temores, de paranoias cotidianas, su sostenedora inextinguible y su omnipresencia como meta última. En una escena clave de *Ginger y Fred* la noche se carga de todas las amenazas posibles cuando la cándida Giulietta abandona hastiada el hotel de locos y se interna en la sórdida espesura del jardín nocturno, sólo para ser agredida, como esperado acto gratuito/truculento, por un ladrón limosnero, navaja en

mano tambaleante, y ser salvada, casi milagrosamente, por el haz de luces de los autos que cruzan. La realidad paranoizada, que da la razón a todas las paranoias «imaginarias», es la continuación de la TV centelleante por otros medios, su predeterminada coronación, su alargamiento cercenado. Así como el discurso enfermo del anticomunismo reaganiano se expresa a través de una ficción fílmica donde el poder «totalitario» se ha vuelto omnipresente en la vida cotidiana (cf. desde necesidades danzarinas tipo *Sol de medianoche* de Hackford 85 hasta reportajes de lujo intelectual tipo *Los gritos del silencio* de Joffe 84), así el afán exterminador de Fellini arremete feroz y destemplado contra una supuesta ominipresencia del poder televisivo, para culminar en el desguarse y en la plena ambigüedad.

Y es que, mientras tanto, mediante el toque de la varita mágica de la nostalgia, la polilla se sublima. Pronto la inefable Amelia-Masina descubrirá que los molestos ronquidos del cuarto de junto corresponden nada menos que a Pipo Botticello (Marcelio Mastroianni), su único semejante, su antiguo enamorado ya medio calvo y muy venido a menos, su «Fred», su pareja de baile en los años en que el simulacro hollywoodense todo lo penetraba e invadía, su prospecto de encantador amigo semialcoholizado, la postrera ocasión para reverdecer las ilusiones sentimentales de una *incuribly romantic* como ella. Amelia y Pipo, Ginger y Fred, Giulietta (la esposa de Fellini en la vida real) y Marcelio (el *alter ego* de Fellini en *Ocho y medio*) se reconocen y vuelven a reunir al cabo de 40 años; se platican embellecedoramente sus respectivas experiencias irrisorias; se consuelan mutuamente de sus chocheos; se encierran en el mundo aparte de unos vestidos para recordar a modo de ensayo imposible sus viejos pasos de tap; se comunican afectivamente, teniendo como común denominador de humoradas a un doble del entrañable cómico Totò (Totò Mignone), y edifican, a base de miradas lánguidas, una muralla de nostalgia en tomo suyo, que los aísla y protege de los cosificadores embates del mundo televisivo.

Una íntima nostalgia reaccionaria recorre la espina dorsal de la película y estremece las apabullantes imágenes de Tonino Delli Colli y Ennio Guarnieri. Ya enternecida, la escritura felliniana borda amables linduras, olvidándose de que sus anatemas contra la posmodernidad televisiva debían conjuntar a los antiyanquis berrinches chaplinescos con alguna condenación eterna como la de *Simón del desierto* (65) en buñueliana disotheque chafa. Sólo la nostalgia auxilia donde la imposibilidad del presente domina, y ya lo sabíamos: *Roma-Fellini* era la populista nostalgia por la Roma fascista, *Amarcord* era la tibia nostalgia de los años mozos de Fellini, *El Casanova de Fellini* era la vencida nostalgia de la prepotencia galante, *Ensayo de orquesta* era la enfebrecida nostalgia del autoritarismo estético y *La ciudad de las mujeres* era la rabiosa nostalgia de la sujeción femenina. Cada una rencorosa y babeante a su modo. Exagerando la nota, *Ginger y Fred* al igual que *Y la nave va* iluminan sus fantasías crepusculares con la fragilidad de una nostalgia de la nostalgia. He ahí en acto, virulenta y beatífica, la sublimidad de la nostalgia irrecuperable, el silencio anhelado, el despojamiento de contaminaciones electrónicas

y carnales.

Ya hermanados de nuevo por un lado nostálgico que los deserotiza al tiempo que los vincula como autenticidades (a partir del simulacro al cuadrado) dentro del pozo del artificio sin consistencia ni densidad, Amelia y Pipo pueden al fin sumergirse en el temido vientre de la ballena, la caverna de las sombras platónicas de los 80s, la oquedad de las oquedades, el claustro despersonalizante en persona: un foro predestinado al magno show televisivo de Nochebuena. Conducido por un ampuloso Raúl Velasco a la italiana (Franco Fabrizzi), el programa se transmite desde un ámbito que remite a la carpa de *Los payasos*, simulación de irrealidad pura, tamizada por reflectores en acoso perpetuo y henchida de minimizantes tramoyas. Allí sucumbe toda individualidad y triunfa el espectáculo *in vitro* que anonada al sentido. Por allí desfilan cual figuras intercambiables un grupo de enanos que bailan flamenco, un renegado cura católico que anuncia su cochambroso matrimonio futuro, un almirante heroico que ostenta sus hazañas como un vistoso lastre, un monje que levita como remedo de supercherías medievales, un terrorista político con permiso especial para aparecer supercustodiado por TV, un ama de casa que se impuso la dolorosa penitencia de dejar de ver tele durante dos días («Fue espantoso, jamás lo repetiría»), y nuestra pareja de vejetes que imitaban en su tiempo a Ginger y Fred aunque ahora sólo puedan hacer como que bailan.

Sin embargo, intimidados y alicaídos por las aspas de luz de ese triturador molino de viento electrónico, nuestros émulos de bailarines hollywoodenses sufrirán una transformación sustancial durante la transmisión, que falla, se vuelve sorpresiva y pasa a un segundo término en sus vidas y afanes. Amelia y Pipo resbalan en la pista a medio número, pero serán sujetos de un renacimiento alegórico sobre esa misma pista sobreiluminada; se va la luz y el vientre del monstruo se extingue, revela su naturaleza irrisoria; Ginger y Fred se juntan como siluetas cómplices y abocadas a la deserción, recobran energías al contacto con la oscuridad a la que pertenecen, planean huir de ese sitio que los atosiga y volver a ser ellos mismos, seres de las tinieblas del espectáculo, copias de copias pero acaso por ello doblemente vivas. Cuando retome la luz, los simpáticos imitadores *naives* de celebridades habrán llegado al final de su proceso en el show íntimo de la recuperación vital y humana, por encima de los mitos de época y de sus propias faltas de vigencia estelares. Al retomar su esforzado baile, consuman la diminuta apoteosis de los simulacros en una admirable dialéctica ascendente, el sueño consumado.

Al restañarse el núcleo original de todos los espectáculos genuinos, que era el de los comediantes trashumantes de *Luces de variedades* (Lattuada-Fellini 51) y las desinhibiciones carnavalescas de *Los vagos*, el de los cirqueritos nómadas de *La calle* y *Los payasos* del eterno retorno circense, los seniles héroes de Fellini han trocado su falsificación en verdad estética y ya pueden separarse, Pipo para irse a beber de la mano de un cargador ferroviario negro entre otros parias, Amelia para guardar incólume sus esperanzas teñidas de romanticismo inmemorial que se despide desde

un vagón de tren. La vida más allá de la enajenación sólo se hace posible y sólo les pertenece a los desechos del sueño.

SERGIO LEONE

(Roma, Italia; 1921)

Érase una vez en América o el sueño del poder

Mundo autónomo, sobresalto de la realidad y el deseo al interior del mito, diálogo circular. La épica gangsteril ítalo-norteamericana de *Érase una vez en América* (*Once Upon a Time in America*, 1984), séptimo largometraje del *miglior fabbro* de los spaghetti westerns Sergio Leone (*El bueno, el malo y el feo* 66, *Érase una vez en el oeste*, 68), después de trece años de semirretiro (desde *Los héroes de Mesa Verde* 71), es un impulso cerrado sobre sí mismo. Cine y realidad social quedarán atrapados sin remedio dentro de ese juego insensato. La ficción resultante sólo podrá ser extrema. Extrema en la ambición de sus propósitos: un núcleo de pistoleros de la mafia judío-neoyorquina se ha designado revelador de medio siglo de vida americana. Extrema en su estilización: ronda fantasmagórica y síntesis de imaginarios del cine clásico de gánsters. Extrema hasta en el reconocimiento de sus alcances e imposibilidades: una época reciente demuestra que para resucitar debe buscar su esencia en las viejas imágenes hollywoodenses que la glosaron.

El recurso dramático al circuito cerrado se impone. Todo será posible porque la epopeya madura de Leone se concibe como un gran fresco cuyo centro de operaciones y surtidor de imágenes será el fervoroso gánster vulnerado Noodles (Robert de Niro), tumbado sobre un mullido diván oriental en la penumbra rojiza de un fumadero de opio, embotado por las visiones de su propio teatro mental, que se han mezclado con las sombras chinescas proyectadas por la luz de una lamparilla de mesa para envolverlo y envolvemos. Narcosis de la sensación fílmica y humana, torrente inhabitable de imágenes que cabalgan en pervertido orden/desorden por los bordes de la emoción, refugio de un asedio criminal que ya ha acribillado *A quemarropa* (Boorman 67) a la amada Eve (Darlanne Fluegel) en el sórdido departamento marital y ensangrentado a golpes al leal gordo con mordaza Moe (Larry Rapp) en el cafetín entrañable de la infancia común; flujo caprichoso, tumulto de ensoñaciones desenraizadas, el insistente sonar sin ser marcado del teléfono de la traición falsa o verdadera. De perfecta construcción, como es habitual en Leone, el relato empieza y termina en el mismo punto espaciotemporal, aun situado a la mitad, del círculo clausurado: el punto que todo lo engloba, el punto hacia el que confluyen espacios y sentimientos y objetos animados, el punto que resume y desborda.

Equilibrado en su proceloso avanzar y con una armonía sin escatología en su caos aparente al que nada perturba, he aquí a la vez las *Confesiones de un fumador de opio* (De Quincey) y el *Almuerzo desnudo* (Burroughs) del más apolíneo cine de gánsters, donde el intoxicado visualiza en la pantalla, inesperadamente límpida y murmurante, sus torbellinos exteriores y sus hundimientos íntimos, entre los reflejos de su fiebre expectante ya apaciguada.

En el principio del estilo de Leone (*Por un puñado de dólares* 64, *Por unos dólares más* 65) fueron la dilatación y la concentración intensiva del tiempo. También en *Érase una vez en América* será el tiempo inflamado quien reine sobre la ficción, como un absoluto relativizable al infinito. El tiempo se densifica, más allá de cualquier impronta subjetiva. El tiempo es un monólogo estancado e inconcluso, un acuerdo del antihéroe con el relato. El tiempo gira en torno a las inexorables culpas de un perseguido en desgracia vuelto fumador de opio, el niño descarriado (Scott Tiler) de *Callejón sin salida* (Wyler 37) que fue en el Lower East Side de los miserables 20s, el ex-convicto gregario y prepotente de *Cara Cortada, vergüenza de una nación* (Hawks 32) que llegó a ser en los dorados 30s, y el vengador sexagenario penando como sombra de otras épocas en los *late* 60s. El tiempo engaña, se hincha, se enrosca, se trasrosca, se encabalga, se retrotrae, se anticipa, siempre en un flujo acompasado y a saltos descomunales, entre el sopor y la oquedad, entre lo súbito furioso y el letargo. Ascenso irresistible y caída libre de un gánster detenido en el tiempo; tiempo de fractura, tiempo de entumecimiento.

De pronto el gánster fugitivo se queda arrobado ante un mural multicolor que promueve en la estación ferroviaria las atracciones turísticas de Long Island, de repente desaparece, la imagen permanece un momento vacía sobre una vidriera fragmentada y luego reaparece el personaje, ya envejecido, con una dureza apacible, treintaicinco años después, asomando su lerda cabeza de hombre acabado, con fondo musical de *Yesterday* de los Beatles, como una añoranza del pasado y del futuro a la vez. De pronto el gánster viejo huye a toda carrera por debajo de un puente llevando un maletín negro repleto de dólares, de repente quiere desaparecer apremiado más la fuga sin conseguido, y en seguida sus miedos se confirman, le arrebatan su maletín, pero cuarenta años atrás, bien agasajado por sus camaradas al salir de la prisión, al grado de meterlo de inmediato a una carroza fúnebre con acogedora difunta que se empelota *ipso facto*, dentro de un encadenamiento de planos que tiene más de escamoteo/manipuleo coreográfico que de montaje elíptico. El héroe de vencidas añoranzas se asoma por el agujero y se dispone a ver a través de un muro de ladrillos desnudos en el pinchurriente baño del cafetín del Gordo Moe; al conjuro desgastado de su vista resurge la irrealdad doméstica que algún día tuvo allí lugar; los ensayos de ballet de la hermosa Deborah (Elizabeth McGovern), convocada desde la infancia alevosa que alevosamente renace en la luminosidad de una transpuesta bodega blanquísima; al son de nuevo lacerante de la inolvidable canción *Amapola*, los brincoteos núbiles de la aprendiz de danzarina desgajan instantes de un bloque que

parecía abolido por la memoria.

Para la realidad de la conciencia que da vueltas recurrentes en tomo de sí misma, el tiempo y su duración pulsátil (sístole, diástole) reclaman la intercambiabilidad profunda de una existencia virtual. De hecho, los vaivenes temporales son realidades convergentes que desearían eliminar sus diferencias y distancias. ¿Podrá la infancia callejera de los alegres veintes prolongarse en la juventud marcada por los años locos de la Prohibición y luego restarle lobreguez a la senectud deambulatoria de 1968? La realidad imperiosa del héroe narcómano se ubica deliberadamente fuera del tiempo, en un punto ambiguo y unívoco a la vez; sus apariciones y desapariciones no podrán ser otra cosa que retornos al pasado (*flash-backs*) o prospectivas futuras (*flash-forwards*) ya contaminados por la afectividad, la mitología popular y la derrota solitaria.

Demoniacamente comprimido por la precisión de Leone con sus cinco coguionistas (Leonardo Benvenuti, Piero de Bernardi, Enrico Medioli, Franco Arcalli, Franco Ferrini) y su montador (Nino Baragli), el tiempo se convierte en una ironía a lo largo de 220 minutos de duración, un cruel perder pie dentro de esa rotación de figuras y trastocamiento de identidades, esa danza de objetos (maletín, reloj de bolsillo, llave del *horloge*) y humillaciones detenidas en los espacios (cafetín-cripta de cristal, mausoleo gangsteril más allá de toda proporción, fumadero chino cuyos vapores engendran paraísos e infiernos artificiales irreconocibles). Los sobrevivientes de la pandilla infantil de Noodles serán encamados por otros actores en la vida adulta; pero el personaje nodal de Deborah siempre estará interpretado por la misma actriz Elizabeht McGovem, presencia incorruptible y difuminado como una forma de la petrificación en el tiempo, desde la temprana adolescencia hasta la patética vejez a medio desmaquillarse ante el espejo, permanencia intocable e intocada por la usura del tiempo, acaso debido a su tenaz/eterna inaccesibilidad por parte del héroe. De ahí al tema del eterno retomo sólo hay un paso, que hacia el final del relato se produce, exactamente en la escena del desmaquillaje de Deborah antes de desaparecer para siempre de la órbita de Noodles; el tiempo se desquicia ante la plenitud *treintas* de la bella esfinge sin secreto, ante la obsolescencia implacablemente sesentas de Noodles (De Niro desdoblado en su propio espectro) y *last but not least*, un hijo de Deborah que es reencarnación de Max, el amigo y futuro rival de Noodles, cuando joven (Rusty Jacobs). El tiempo isócrono de Leone se ahonda y ahueca como un simulacro de la pasión vital, un sarcasmo, una herida indeleble.

Con base en la novela autobiográfica *The Hoods* de Harry Grey, un ex-guionista de Hollywood que estuvo preso en Sing-Sing, la cinta claramente pre-póstuma de Leone es la huella de una biografía alucinada que es una lastrada saga criminal que es un ambiguo desquite-homenaje contra la representación hollywoodesca. Desde su arranque, el futuro del precoz pandillero Noodles está truncado, tal como se lo vaticinaba la admirada vecina del impulsivo joven para quitárselo de encima al ver los resultados de su violencia: «Nunca serás otra cosa que un rufián barato». En

efecto, barrio es destino; los impulsos ascendentes de Noodles estarán determinados por la ley de la selva que predomina en las calles que lo han alentado, donde el pez grande desplaza y humilla al pequeño antes que éste lo acuchille para ir a dar a la cárcel; y el impulso sensual del muchacho se hallará crucificado a perpetuidad entre el rechazo de la bella petulante y el mercenarismo de la prematura «prostituta por pastelillos» Peggie (Julie Cohen). Aun cuando esté llamado a convertirse en un efímero padrino de la mafia judío neoyorquina y en el proyecto vencedor de una moderna organización delictuosa que comanda el «difunto» Max (James Woods), Noodles cumple con un destino prefijado que debe leerse como una accidentada continuidad trágica que se arrastra desde la infancia hasta la claudicación de sí mismo: paso al enervamiento del opio, paso al desmoronamiento de todo deseo incluyendo el de venganza, paso a la aceptación de la nada.

En definitiva, el silbido convocante de la pandilla («Te habla tu mamá», decía Deborah despectiva a Noodles), la retoma criminosa de esa camaradería en la vida adulta (regencia de garito clandestino, tráfico de bebidas clandestinas, lucha contra grupos rivales por la hegemonía, organismo gangrenado por la traición) y la inconsolable disolución del núcleo primigenio, equivale a sordos toquidos del destino, a la vez que llevan impreso de antemano un tinte nostálgico, legible en actos y objetos que parecen estar siendo revalorados en el momento mismo de ser presentados. Sentenciaba un acaparador de diamantes antes de ser liquidado sin piedad y a traición: «La vida es más chistosa que la mierda»; su exabrupto era menos soez que iluminador: no habrá salida ni posibilidad de exploración vital más allá de los territorios de los ganadores, territorios que han sido roturados desde la infancia, cuando el desalmado pistolero Bugsy (James Russo) castigaba con salvajes patizas a los invasores de su perímetro delictivo, previniendo cualquier competencia, y se hacía apuñalar por Noodles en un rapto de rabia sagrada por vindicativa. De ese modo, la asignación de territorios impondrá límites incluso a las perspectivas individuales, incubando formas mezquinas pero imperiosas de la fatalidad, en la que tendrán cabida banqueros corruptos, líderes sindicales e ilusos asaltantes a un hermético banco en intento límite, de apropiarse de territorios vedados. A los ganadores se les conoce por su capacidad de perder desde niños: el sentido de esta fábula sobre la ambición y el poder criminal sabotea los discursos de *El padrino 1* (72) y *El padrino 2* (74) de Coppola. La fábula del Padrino judío existe a condición de disiparse sin cesar.

El sueño del poder ha impregnado, impregna e impregnará cada fragmento episódico del folletón *Érase una vez en América*. Hijos semiabandonados de judíos pobres, Noodles, Dominic (Noah Moazezi), Patsy (Brian Bloom) y Cocky (Adrian Curran), todos próximos a la adolescencia, integran una banda brava en su barrio natal, habitado en general por inmigrantes de la misma procedencia racial; cuando conozcan a Max, un muchacho más prendido que ellos, habrán ganado a su líder natural; es un carácter complementario al de Noodles, quien de inmediato, cual

impelido por un flechazo, decide «emparentar» con el recién llegado, haciéndose pasar por «tío de Max» de cara a un policía ojete. Cuando mayores, sus posturas como pandilleros serán opuestas, sus rivalidades enconadas, sus fines divergentes, y sus sinuosidades tan canallescadas entre ellos mismos como lo eran las de *El bueno, el malo y el feo*, mezcla de bajas amorosos y codicia.

Rígido y cerebral, planteando estrictas jerarquías más militares que gangsteriles para sacarles el mejor partido, pronto a triunfar sobre el exterminio de la pandilla para quedarse con Deborah y con el botín cuantioso, así tenga que traicionar los más sagrados valores de la amistad, aliarse al enemigo común, mandar asesinar a su «pariente» Noodles, hacerse pasar por muerto y cambiar de personalidad por el resto de sus opulentos días, el tortuoso Max ansia el poder por sobre todas las cosas, está picado por el poder, es un enfermo de poder; cada vez que el filme describe, expresa y hace el juego tonal a sus maquinaciones y engaños, recurre a la exasperación fría y a un abismal/abismado retorcimiento.

Temperamental e incontenible en sus compulsiones de paquidermo sentimental en cristalería, rechazando por instinto a cualquier patrón gangsteril, pronto a sucumbir ante los embates de un complejo de culpa por una traición que no cometió para hacerse despojar de Deborah por su amigo-hermano, el tormentoso Noodles es un frágil endurecido que persigue sueños que son irrealizables y porque los sabe irrealizables: el sueño de una reivindicación monetaria que borre su pasada condición miserable, el sueño de una independencia absoluta que lo pueda resarcir ante los ojos de la adolescente sarcástica que codicia, el sueño candoroso de seducción en un palaciego restaurante exclusivo para dos, el sueño ensuciable por una bestial violación dentro de una limusina carroza que envilece el encanto de la insólita velada, el sueño milagroso del calor exhalado por un cuerpo que nunca volverá a tenerse al lado (no hay Pedro Páramo sin Susana San Juan); cada vez que el filme describe, expresa y exalta sus penurias morales, recurre al desaliento inerme y a la hueca melancolía.

Como una pugna entre el romántico anarquista Noodles y el pragmático paranoico Max, ha definido el crítico francés Noel Simsolo (en *La revue du cinéma* n.º 395, junio de 1984) el rocambolesco enfrentamiento entre el anciano Robert de Niro y el resurrecto James Woods. Es el sueño del poder contra el poder del sueño. Por eso, *Érase una vez en América* acabará siendo la historia de un duelo imposible. La primera parte del filme se sitúa bajo el signo de la concordia entre Noodles y Max; la segunda semeja una danza previa al duelo westernista en despoblado que deberán sostener, como los que abundan en *Érase una vez en el oeste* y en *Los héroes de Mesa Verde*, escenas en que Leone se especializa hasta llevar a la perfección insuperable. Pero el desafío al atardecer, aunque sea bajo cubierto de una mansión suntuosa, no tendrá lugar. No habrá arreglo final de cuentas, sino partida desalentada de Noodles y accidente mortal de Max (¿o suicidio?) en un espacio imaginario *off-screen*. Los temas operísticos que anunciaba la retumbante obertura de *Érase una vez en América*

se deshacen antes de estallar, negándose y negando cualquier posibilidad de grandeza trágica a sus creaturas, máxima argucia cruel del relato. La epopeya gangsteril de Leone, como alguna vez la de Boorman (*A quemarropa*), sólo puede culminar en el desconcierto autopunitivo y un desfallecimiento en puntos suspensivos, acaso más patéticos que cualquier catarsis.



SERGIO LEONE: *Erase una vez en América* (*Once Upon a Time in America*, 1984)



ARTHUR PENN: *Cuatro amigos* (*Four Friends*, 1981)

ARTHUR PENN (Philadelphia, EE UU; 1922)

Cuatro amigos o el monólogo plural

Crónica íntima en forma de historia colectiva, reunión de epifanías en la vida relacional de un pequeño grupo surgido en el oscuro barrio de una gran ciudad, novela-río que connota la evolución de las mentalidades en un periodo reciente de Norteamérica, *Cuatro amigos* (*Four Friends*, 1981), el décimo largometraje en la corta filmografía del estilista semimaldito Arthur Penn (*El pistolero zurdo* 58, *La jauría humana* 66, *Bonnie y Clyde* 67), se anticipa en tres años al tono de saga alegórica que propondrá con retumbante éxito *Érase una vez en América* de Sergio Leone (84). Pero jamás cae en la tentación de volver indicativas, basta la metáfora límite, las conductas desviadas. Ni el relato se queda varado en la añoranza cómplice de épocas pretéritas, aberrantemente injustas y tediosas pero sublimizabas porque las viví yo, de acuerdo con los esquemas del liquidacionismo-con-cruciales-enternecimientos-conformistas, cuyo lema podría ser «lo bueno de la nostalgia es que evita la memoria crítica para que todas las presencias cretinas y viles resulten maravillosas», tipo *Flor del desierto* de Eugene Corr (85), sobre una oprimida infancia femenina de posguerra que acaba embelesada con las pruebas atómicas.

Sin estrellas ni engrimientos de superproducción ni chantajes autobiográficos, *Cuatro amigos* es sólo la bitácora a saltos de la amistad de cuatro jóvenes que arranca desde la adolescencia en los ingenuos 50s y abarca hasta el umbral de la madurez en los turbulentos 60s, la férrea y zigzagueante amistad de tres muchachos con diversos orígenes raciales y una chica excepcional. El discreto y acallado relato de Penn carece de narrador omnisciente, en primera o tercera persona, así como de mirada unívoca, pero deja escuchar de vez en cuando, en momentos clave, voces en *off* que comentan los numerosos episodios. Son voces interiores, un soliloquio múltiple, un coro individualizado y díscolo, un monólogo plural que cambia de sujeto hablante sin previo aviso, una intimidad ficcional que no corresponde a ningún punto de vista protagónico, sin resonancias metafísicas (en las antípodas de la «conciencia de intemporalidad» que encarnaba en el conducto de la pieza *Nuestro pueblo* de Thornton Wilder), con kriptonita para la grandilocuencia.

En el instante de desembarcar desconcertado en una estación ferroviaria de Indiana, tras un largo viaje desde Yugoslavia, para ser recibido por su padre

inmigrante Mr. Prozor (Miklós Simon) a quien aún no conoce, un anhelante Danilo niño va a empezar el monólogo. Cinco años más tarde, el monólogo será retomado por Mrs. Zoldos (Beatrice Fredman), una vecina solitaria que, desde su ventana en un suburbio de East Chicago, todas las noches atisba embelesada el alborozo del joven inmigrante yugoslavo Danilo (Craig Wasson), el gordo judío David (Michael Huddleston) y el delgado diecisieteañero anglosajón Tom (Jim Metzler), quienes pasan a recoger en el pórtico de enfrente a la exaltada Georgia (Jodi Thelen), vibrante factor de cohesión; y luego, horas después, desde su deleitado abandono la misma mujer los verá regresar, tocando música folk y bailando alegres por las calles. Cuando se haya disuelto fiara siempre el despreocupado grupo y el vecindario se haya quedado tan vacío como Mrs. Zoldos, el monólogo tendrá como portavoz transitorio a un claudicante David, cobrando fugaz preeminencia al sentirse profundamente miserable, en vías de aceptar convertirse en relevo paterno dentro de la funeraria familiar, irónicamente a punto de inhumar a Mrs. Zoldos como primera tarea.

Y así sucesivamente circula el monólogo del asombro entrañable, del entusiasmo vicario y de la recóndita armonía en la insatisfacción. Es un monólogo inestable, que fluye plural, con la máxima libertad, porque si bien todo lo narrado será irrepetible y estará anclado en lo temporal y en lo particular, no le pertenecerá a nadie en exclusiva. Su significado dramático jamás se agota ni se absorbe; pertenece al lirismo. Como sólo antes lo habían logrado cineastas realistas norteamericanos con la «prosa de intensidades» de Vidor (*La multitud* 28), Borzage (*¿Y ahora qué?* 34) y Kazan (*Esplendor en la hierba* 61), cada episodio sentimental de *Cuatro amigos* será llevado a su punto de ignición, a la plenitud de su autonomía exquisitamente flexible, sólo asimilable como experiencia vivida en ruptura y agotamiento, la lectura privada de un texto emocional sin pretextos sociales ni ideológicos, una libertad dentro de la historia. Y la construcción fílmica de Penn, a base de «módulos líricos», siempre se ha hecho y demostrado en la claridad del movimiento.

A lo largo de su difícil carrera cinematográfica, el ya sexagenario guionista televisivo y alguna vez director elogiado por la caprichosa crítica yanqui Arthur Penn sólo había conseguido llevar a término nueve inclasificables películas: un western sicopático de inusitada crueldad (*El pistolero zurdo*), un antimelodrama edificante sobre la educación de una sordiciega (*Ana de los milagros* 62), un seco estudio de paranoia (*Así soy yo* 64), un vehemente panfleto sociopático (*La jauría humana* 65), una jubilosa epopeya gangsteril con amantes malditos como en picnic perpetuo (*Bonnie y Clyde* 67), una pastoral jipi aún prohibida en México (*Alice's Restaurant* 69), una picaresca pielroja en forma de western antiheroico (*Pequeño gran hombre* 70), un irónico *thriller* intelectual (*Secreto oculto en el mar* 75) y, por último, un provocador western bestialista (*Duelo de gigantes* 76). Apenas despedido de la filmación de *Estados alterados* (Russell 80), tal como lo había sido de la de *El tren* (Frankenheimer 65) y alguna más, al cineasta más brillante del cine norteamericano de los 60s le cayó en las manos un proyecto para resarcirse, unos *Cuatro amigos* que

parecían lo más alejado posible del cine de autor. Una cinta en la que todo mundo podía reclamar la paternidad, empezando por el guionista ganaóscars e impudicamente autobiográfico Steve Tesich, de sensibilidad yugoslava, cuyo último trabajo oportunista semejava una prolongación deshilvanada de las ñoñísimas nostalgias grupales de *Los muchachos del verano* (Yates 79), añadiendo los efectismos declamatorios de *Testigo ocular* (Yates 81) y la malhadada retórica de la maduración emocional de *El mundo según Garp* (Roy Hill 82).

De igual manera que *Secreto oculto en el mar* era ya la versión *thriller* de *Mi noche con Maud* (Rohmer 68), Penn jamás oculta la inspiración europea del esquema general del argumento, ni el esteticismo sentimental de los temas a tratar en *Cuatro amigos*, ni las referencias directas a cosas como *Nos amábamos tanto* de Scola (74). Por el contrario, pone su acento personal sobre la fotografía, de extraordinaria precisión y delicadeza, que ha sido encomendada como trabajo póstumo al gran maestro belga Ghislain Cloquet, insustituible colaborador de Bresson (*Una mujer dulce* 68) y Delvaux (*Cita en Bray* 71); y ha puesto especial interés en la música del filme, más cerca de la transposición y el comentario de época que de la simple ambientación evocadora, mediante un *collage* romántico-pop donde se mezclan Ray Charles con Mendelssohn, corregidos por las audaces sonoridades contemporáneas de la cantante y compositora escénica Elizabeth Swados.

Tanto como la de sus anteriores nueve películas en tan diversos géneros, la autoría indiscutible de Penn en *Cuatro amigos* reside en algo muy evidente, tan próximo al espectador más corriente que podría pasar inadvertido, aunque fuertemente resentido y hasta vivido; la clave de su estilo está en la densidad de los personajes y sus acciones. Es el ímpetu de la corporeidad en el arte espontáneo, inmediateista e inarmónico de Penn, tal como lo ha definido el crítico canadiense Robin Wood en su sesuda monografía sobre el realizador (*Arthur Penn*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1971): «la esencia de su arte, una intensa consciencia de la expresión física, y la importancia que a ésta se concede; las sensaciones físicas —con frecuencia, pero no necesariamente violentas— son probablemente más consistentes en sus filmes que en los de ningún otro realizador».

El estilo de Penn viene a ser, entonces, una especie de discurso paralelo, construido a base de tensiones y paradójicas repercusiones emocionales. Es una convergencia del «cine de actores» y actos incontrolables de Kazan y Nicholas Ray. Emplazamientos de cámara y montaje están subordinados a las presiones afectivas y las explosiones de energía de sus arrasantes creaturas. Es un flujo de alegría vital y agonía constante, legible por ejemplo en el rostro fatalmente indeciso de Danilo al renunciar a tomar la virginidad que desea ofrendarle la impulsiva Georgia cierta noche de diálogo en la ventana, como en sarcástica inversión del impetuoso Romeo seduciendo a Julieta. Es el sentido ominoso de una desgarradora muerte en vida, legible por ejemplo en el grito de bestia herida que profiere la opulenta viuda Mrs. Carnahan (Lois Smith) al reconocer su tragedia, inmóvil en su silla, cubriéndose los

ojos con una mano como si bajara una cortina. Es el agujoneante resorte de la violencia, al que por fin sucumbe nuestro pacífico Danilo, de regreso a Indiana, al desquitarse con el bravo policía local, en una riña sin paralelo dentro del cine hollywoodense donde los golpes concuerdan con los exultantes acordes del allegro vivace de la Sinfonía Italiana de Mendelssohn y se mezclan la más antihawksiana intervención de una vomitada con el triunfo por sorpresa para sorpresa del héroe vomitante. Es la perplejidad ante el espectáculo de romper barreras dentro del propio ego, como la falsa seguridad de Tom convirtiéndose en el primer amante de Georgia en plena playa un soleado día estival, ante la oculta vigilancia remordida y voyeurista de Danilo. Es la ronda amarga de Georgia en tomo de Danilo, al cabo de sus respectivos itinerarios divergentes de casamientos y arrejuntos, para comunicarle que ha decidido ¡por fin! vivir con él. Es la euforia de la pareja integrada de Danilo y Georgia, reprimida y aplazada durante todo el relato, que logra estallar en la escena concluyente junto a una hoguera.

Incluso dentro de las poderosas sensaciones físicas que guían y constituyen el esplendor discursivo de Penn, el personaje inasible de Georgia representa un cuerpo en exceso. A los 17 años Georgia invoca a Isadora Duncan para, entre invocaciones a gritos y bailoteos, no dejarse capturar por la domesticidad. Durante dos décadas Georgia ama al mismo tiempo y va cogiendo por turno, en cada época de su juventud, con cada uno de sus tres amigos. Como una bendición inmerecida y sin exigir definitividad alguna, Georgia es amada por todos ellos. Como bálsamo viviente para la degeneración irreversible de la burguesía americana, Georgia se da el lujo de iniciar sexualmente al patético onanista parálítico Louie (Reed Birney) en lo que ambos saben que será la única cogida de su vida febril. Sin culpa posible, con la inusitada generosidad de la maestra semiciega Ann Bancroft de *Ana de los milagros*, pero con una capacidad subversora en el límite del juego peligroso a lo Bonnie-Fay Dunnaway, la esbelta Georgia-Jodi Thelen elige como primer falo decidido a servirla a Tom sin dejar de dedicarle su gesto de placer a un Danilo semiescondido a pocos pasos, se casa en una boda archiconvencional con David para que éste se encargue del bebé que ha concebido con Tom enviado luego a Viet-nam, destina a Danilo la más sagrada de sus rabetas en mitad de la ceremonia; y al término de numerosas peripecias acunadas por el aire de los tiempos, una vulnerada pero jamás autotraicionada Georgia aúlla ante el suicidio de una novia bisexual que ha salido disparada al vacío en un auto desde las alturas de una discotheque sicodélica, se sumerge hasta las manitas en una viscosa existencia de jipi a la neoyorquina, grita un buen día que ya se cansó de ser joven y acepta como compañero de edad madura a Danilo, ya simbólicamente liberado de sus traumas infantiles tras la reyerta con el policía, para encaminarse juntos a la búsqueda sin término de nuevas experiencias. Atropellando normas y siendo capaz de convertir su parlo clínico en su show digno de aplausos, Georgia es la más indómita y conmovedora alegoría de la liberación femenina en los 60s. Placer, dolor, nada le es ultraje. Gloriosa liberación femenina,

sin los arrebatos atormentados de Barbara Loden ni los precoces achaques sentimentales de Natalie Wood en *Esplendor en la hierba*. Insensata e irrepetible liberación femenina, raptos hacia una plenitud posible.

A igual distancia de las penalidades de los inmigrantes anatolios de *América, América* (Kazan 63) que las proclividades deterministas al delito del díptico de *El padrino* (Coppola 72-74) y *Érase una vez en América*, el proceso de crecimiento emocional del joven yugoslavo Danilo es una penosa adaptación paulatina. Se basa en la urgencia de afirmar una desemejanza esencial con el Padre (al contrario de *Al este del paraíso* de Kazan 55), en una purgación de su inicial acto fallido con Georgia, en una integración a la nación americana a toda costa y a cualquier precio, en la conquista de un equilibrio dinámico entre la violencia (a la que lo empuja el medio social) y una serenidad fácil de confundir con la sumisión. Personaje deambulatorio y en tenaz persecución de sí mismo si los hay, Danilo será balaceado por su propio suegro a mitad de la boda porque «la filosofía es para los cobardes» y luego recobrará una identidad más verdadera al vivir refugiado en una comunidad de obreros de la fundición en Pennsylvania, procedentes de los cinco continentes. Náufrago neoyorquino y sin embargo tabla de salvación final de Georgia, he ahí al adaptado perfecto, que hace arder liberadoramente su baúl originario y alcanza el absoluto de la reflexión, fuera de sistemas filosóficos, sin necesidad de quemar banderas norteamericanas en las calles. Como un pasajero de buque fantasma encallado en mitad del amarradero, la luz femenina lo ilumina y da aliento experimental a su existencia transcurrida. La muerte de la muerte del resentimiento ha desaparecido para dar libre curso a una nueva filosofía como aceptación de la experiencia por la experiencia misma, tan pegada a la piel como el estilo fílmico de Arthur Penn.

FRANCESCO ROSI (Nápoles, Italia; 1922)

Carmen o la seducción crispada

Intentar un análisis de las tres secuencias iniciales de *Carmen* (*Carmen*, 1983) puede ser fundamental para justipreciar el estilo-del décimo tercer largometraje de Francesco Rosi (*La mafia-Salvatore Giuliano* 62, *Manos sobre la ciudad* 63, *El caso Mattei* 72).

Expectante y casi en silencio, la primera secuencia está integrada por los momentos culminantes de una lidia taurina, en la pequeña plaza de toros de Ronda, engalanada como en el siglo XIX. El espada Escamillo (Ruggero Raimondi) prepara al burel con la muleta y entra a matar, fulminante y sin piedad: ritual festivo. La imagen del camarógrafo Pasqualino de Santis es aquí de crónica dominguera, escueta, de gran sequedad expositiva, como suspendida sobre el vacío. El sonido de Guy Level y Harold Maury, grabado parte en directo y parte en estudio, sólo conserva al principio la respiración agitada del torero, el bufido que parece salir del gigantesco ojo negro de la bestia (en gran acercamiento) como de un sol de terrible impotencia, y ecos dispersos de la otra gran bestia presente (aunque *off-screen* la mayoría del tiempo), la bestia multitudinaria. Frente a frente con el enemigo, es *El momento de la verdad* (Rosi 64), y la cinta remite en más de un punto a la vieja obra semidocumental del mismo realizador sobre la figura de un torero de origen misérrimo (Miguel Mateo *Miguelín*), desmembrado a perpetuidad entre el hambre y un providencial oficio de lidiador cual condena a trabajos forzados, hasta acabar traspasado por las astas cierta tarde de alarido y llanto. Pero de repente, al clavarse el estoque, el tiempo se dilata, se aletarga en cámara lenta, el cuadrúpedo babeante azota y se revuelca dentro de una duración sin sucesión, mientras el reverente silencio está siendo desgarrado, cual ruidosa seda, por el Vals del Toreador, incluido en la obertura de la ópera *Carmen* (1875) de Georges Bizet. La película francoitaliana *Carmen* será una fantasía lírica, zanjada entre el austero despojamiento y el paroxismo sostenido. *Carmen* será el perfecto equilibrio entre la oquedad del silencio y el estallido de la música ufana: la alegría de la violencia asumida, la muerte vestida de luces.

Tétrica y con arrastre de cadenas autopunitivas, la segunda secuencia de *Carmen* muestra una solemne procesión de penitentes, capirotos negros, lúgubres sombras en las calles floridas de la Sevilla de 1820, sombras que se duplican en formidables

tinieblas cuneiformes de exageración expresionista y se deslizan lamiendo los muros de estrechos callejones, a la dramática luz de las antorchas y bajo la magnificencia señorial de los balcones andaluces. Pero de pronto, también las tenebrosidades de la fe dolorida se desgarran, se iluminan, y un sinuoso movimiento de cámara hacia adelante destaca la estatua de la Virgen Milagrosa que llevan a costas los últimos procesantes. Es ahora la suntuosidad abigarrada de un mundo de luminosidades, emanado por veladoras, circundando a la efigie blanquísima de una representación sagrada con rutilante manto triangular, realidad fúlgida, emitiendo resplandores artificiales y naturales. *Carmen* será una desquiciante oscilación entre lo tétrico y la ceguera de una luz blanquísima, *Carmen* será un admirativo desmembramiento entre la España de la crispación oscura que procede de la Contrarreforma y la España de la pasión milagrosa que llega basta el fanatismo.

Transmutada y con desplantes coreográficos al aire libre (armonizados por Antonio Gades), la tercera secuencia de *Carmen* usa como hilo conductor el coro de unos paseantes para enmarcar el arribo de la joven campesina vasca Micaela (Faith Esham), de severo vestido azul y chal adusto, en busca de su amado paisano el brigadier Don José Lizarrabengoa (Plácido Domingo), a quien ya asedia la desmadrosa gitana Carmen (Julia Migenes-Johnson). La voz coral del populacho se enlaza con el descenso de las broncas trabajadoras tabacaleras por un terregoso camino amarillento, con un coro infantil que acompaña entre palmas al rigorismo marcial de los soldados rumbo al cambio de guardia, y con el sonar de una campana de fábrica para que una oleada de obreras invada la plaza pública, bien recibidas por un gordazo tabernero anónimo y el braceo ondulante de su baile flamenco, en espera de que la fogosa Carmencita deje de chapotear en un estanque para bajarse el calor y empiece a hacer de las suyas. *Carmen* será el sostenimiento inaudito de un impulso hacia la lectura popular de la ópera (así se trate de una mistificadora ópera francesa, producto de numerosas metamorfosis culturales e imaginarias, sobre la pasión española). *Carmen* será el bullicioso colorido de una tragedia oscilante entre el prefabricado cálculo coral y la voz anónima.

Apenas puesto el acento sobre las tres primeras secuencias del filme, surgen en tropel todas las demás, con enorme facilidad, con la soltura que sólo tienen las asociaciones libres, y sin embargo todo ha sido previsto hasta en sus últimos alcances. Si la *Carmen* original, ya mejorada por Otto Preminger en su recio *musical* con negros (*Carmen de fuego* 54), sigue siendo una ópera menor muy desigual y medio sangrona, ilustrada por Rosi se ha convertido en un objeto estético de vocación supracultural. Sin embargo, el resultado estará tan alejado de los asfixiantes despliegues espectaculares del florentino Zeffirelli (*La traviata* 83, *Otelo* 86) como de las gélidas heterodoxias semióticas de Straub al hacer una lectura brechtiana de la ópera filosófica de Schloenberger (*Moisés y Aarón* 74), o de los extremos en la descomposición de la imagen y de la representación a que llega Sybergberg dentro de su incursión wagneriana (*Parsifal* 81). Ni ilustración bonitesca ni atentado

vanguardista.

La *Carmen* de Rosi es un homenaje múltiple, genealógico podría decirse, que va subrayando diversos aspectos en las ya mencionadas transformaciones culturales e imaginarias del tema. *Carmen* es un homenaje a los estallidos vitales de la ópera de Bizet (tan bien y también destacados en el ballet-fantasia que orquestó en 1967 el soviético Rodion Shedrin para el lucimiento de la bailarina Maya Plisetskaya). *Calmen* es un homenaje a las sobrias intensidades pulsionales que alcanza la novelita corta (1845), del realista posromántico Prosper Mérimée, que sirvió de base a la obra musical: su gusto por lo extraño y lo pintoresco transpuesto, su preocupación por la nota histórica precisa y el detalle verdadero, su creencia en las pasiones primitivas y fatales. *Carmen* es un homenaje rendido a la algazara mediterránea, toda ligereza superficial y contento. *Carmen* es un homenaje vasallo de la vulgaridad gitana, toda apasionada carnalidad. *Carmen* es, por añadidura, un homenaje cultista a la poderosa tradición española de los siglos XVIII y XIX.

La película opera una doble labor de seducción. La seducción pide cuentas a la seducción. Una seducción visual hasta lo pictórico sirve para encuadrar la historia de una seducción brutal. Por un lado Goya y sus antecesores y coetáneos. Los majos de rojo que le bailan al torero Escamillo en un patio sevillano tiene el picante esplendor de un lienzo de Ramón Bayeu; el campamento gitano, sembrado de luces nocturnas como inquietas luciérnagas, adonde irrumpirá el séquito taurino con caballos enjaezados, expande la violenta veracidad emocional de *El incendio* de Francisco de Goya y Lucientes, al tiempo que los interiores tabernarios remiten a su *Tribunal de la Inquisición*, los exteriores naturales a *Las floreras* y el duelo a navaja, en el campamento serrano de los contrabandistas, a la agria desesperación de los *Dos forasteros* goyescos; la tenue pureza lumínica del acuchillamiento final en la plaza de toros exige como parangón al carrusel costumbrista de *Las parejas reales* de Luis Paret, y así sucesivamente. Por el otro lado está la belleza imperfecta (y por ello más poderosa) de la mezzosoprano grecopuertorriqueña Migens-Johnson. «Hay que desconfiar de la humildad de los espejos», escribía el teórico francés Jean Baudrillard en *De la seducción*, pues «la seducción jamás es lineal y tampoco lleva máscaras es oblicua». Con cadenciosos rodeos de sensualidad y casi ultrajante evidencia, a fuerza de echar el físico por delante y ostentar un cínico valemadrismo, el arte seductor de Carmen crea una singular atmósfera de «destrucción por amor», ora echándole irreverente cardillo con un espejito al vanidoso torero en la celebración del triunfo, ora doblegando al soldado corpulento con un salaz abrirse de piernas anhelantes cuyo movimiento le vaticina un futuro de pelele desechable.

En 1983 parecía prevalecer una consigna de crear dos, tres, muchas Cármenes. *Revival* y coronación, revisión y fatalidad polimorfa de la Carmen de Mérimée-Bizet. Cuatro cineastas internacionales de primera fila (Peter Brook, Carlos Saura, Jean-Luc Godard y Francesco Rosi) acometieron casi simultáneamente glosas y sendas reinterpretaciones del mito de la gitana mancornadora y esclavista de hombres,

patéticamente abocada a ser víctima de uno de aquéllos que había victimado.

Las diferencias son significativas. *La tragedia de Carmen* del innovador escénico y fallido cineasta londinense Peter Brook (*Moderato cantabile* 63, *Señor de las moscas* 63, *Marat-Sade* 68) era un jugoso tríptico formado por varias puestas en escena teatrales, cada parte con una protagonista distinta; Carmen la remitificación de la mujer de glacial perversidad sadomasoquista, experta en el manipuleo gustoso de los ímpetus viriles. La *Carmen* de Saura, situada en la España del destape y del vulnerado egocentrismo masculino, era mero pretexto para un impetuoso ensayo de flamenco moderno, destinado a la mayor gloria del legendario bailarín Antonio Gades y de la efímera estrella rotunda con cara de bamba Laura del Sol; Carmen era el más vulgar de los animales sexuales y sólo por ello enigmática, y eliminable por su Pígalión, no tanto por celos sino por envidia a lo inabarcable de Galatea. El *Nombre de pila: Carmen* de Godard, en un tono que mezclaba la desfachatez irónica con la tragedia, incorporaba el brillante montaje de un relato alusivo, casi subliminal, a los ensayos de cinco cuartetos de Beethoven, un guardián de banco burlado humillantemente por jóvenes asaltantes más instruidos y una pasión masculina de «realismo poético» (a la Jean Gabin) que se estrellaba contra la desnuda indiferencia despectiva de una muchacha aspirante a cineasta al margen de cualquier piedad u obediencia legal, pero apoyada desde el manicomio y en el set por el tío loquito Jean-Luc; Carmen era un personaje fieramente amoral, aunque bendecido por Claudel («La anunciación hecha a Carmen») y Buñuel («Eso se llama la aurora»), como una demostración nefasta de que «la unión de varias voces impide, a fin de cuentas, el progreso de alguna de ellas hacia la otra», en una metáfora tan musical como plástica y dramática. Tomando de la versión de Saura su mejor agente estético, que eran las coreografías de Gades, Rosi ha hecho su versión personal del asunto, basado en la fidelidad a la tradición, el homenaje a la falacia genética de los originales, el historicismo esteticista, el academicismo anacronizante y el equilibrio, pero es quizás esta respetuosa relectura fílmica la única cuyo relato se apoya, paradójicamente, en la carnalidad y en la inmediatez de Carmen, para sublimizar su praxis libertaria del amor sensual («Nací libre y moriré libre»). Los amores operísticos de Carmen «no duran ni seis meses» porque «la dulce plática de los enamorados, humo es». Los afanes de Libertad de Carmen-Migens Johnson no se arredran ni ante los augurios de los naipes fatídicos, ni ante la amenaza planteada por la posesividad herida del varón liquidado («No soy mujer que tiemble ante él»). La sexualidad enardecida de Carmen acaba por recuperar la inicial fijeza del ojo negro del toro antes de embestir y la paciencia de su decisión despiadada.

Hay desolación en el ruedo privado. El cerco de la pasión es una tauromaquia. La muerte de Carmen llega como un desenlace y un desnudamiento dentro de una especie de plaza de toros paralela; sobreviene como sacrificio sangriento, con voces crispadas a punto de ahogarse, en el ruedo exclusivo de un Don José que, por una elementalísima pasión ardiente por desolada, se ha degradado inútilmente en

Traidor/desertor/contrabandista/bandido/larva implorante. Sin efectismos patéticos de ninguna especie, Rosi presenta la suerte mortal taurina como un enfrentamiento supremo e inevitable entre la caída de Don José y la resolución inexorable de Carmen, ambos negándose a la salvación. Lo que podría ser bajeza melodramática, revisada por el regocijado paroxismo operático, reclama la dignidad y la inclemencia de una tragedia en estado incorruptible. A dos golpes de navaja pagarás tu seducción.

STANLEY DONEN

(Columbia, South Carolina, EE UU; 1924)

Movie Movie, el gran espectáculo o la farsa del significante

La función de cine como espectáculo en sí: el placer de haber sido, el dolor de ya no ser. El hecho resulta insólito dentro de la trayectoria del cine autoconsciente, pues carece de referencias directas tanto en la parodia fílmica como en el cine sobre las tripas del cine.

Rebasa desde muy arriba las burlas propositivas a los géneros hollywoodenses desde adentro tipo *El cara pálida* (McLeod 48) y *La tigresa del oeste* (Silvestein 65). Nada lo asemeja al cine pomposamente escrito «en abismo» (Ch. Metz *dixit*) tipo *Ocho y medio* (Fellini 62) o *La noche americana* (Truffaut 73). Rebasa toda clase de autohomenajes fílmicos, trátase de segundas versiones de viejos éxitos obtenidos por el mismo cineasta (a la cabeza *Milagro por un día* de Capra 61 que rehacía *Dama por un día* de Capra 33), desempolvamientos de chistosadas arcaicas (*La condesa de Hong Kong* de Chaplin 67), enternecimientos para profesionales de la nostalgia (*La última cinta* de Bogdanovich 71) o viles saqueos en nombre de la añoranza impotente (*El novio* 71 y *Valentino* 77 de Russell). Y todo lo opone a la agresividad de las desmitificaciones consentidas del cine vs. el mundo del cine, sea impulsadas por el rencor (*Cautivos del mal* de Minnelli 53), la amarga lucidez (*La condesa descalza* de Mankiewicz 54), la voluntad panfletaria (*La intimidad de una estrella* de Aldrich 55), el trágico retrato moral (*La diosa* de Cromwell 58), la desesperación erótica (*Dos semanas en otra ciudad* de Minnelli 62) o la relectura sociopolítica (*Frances* de Clifford 82).

Nada de eso. La originalidad de *Movie Movie, el gran espectáculo* (*Movie Movie*, 1978), el vigésimo quinto largometraje del gran maestro de la comedia musical de los 50s Stanley Donen (*Cantando en la lluvia* 52, *Siempre hay un día feliz* 55, *La cenicienta de París* 57) resulta definitiva, radical y excluyente. Es la primera obra autoconsciente que se presenta como una función de cine en sí misma, una función de cine entregada como el espectáculo efímero que siempre ha sido, una función de cine al gusto (extinto, irrecuperable) de los iniciales 30s, una función de cine con programa doble, más presentación y un avance del próximo estreno a mitad de la sesión. Es una reflexión lúdica sobre el cine de antes y nostalgia en acto, acaso brechtianamente distanciada, pero eso no debe verse, pues peligrarían la risa y el

goce.

La presentación será conducida por un tambaleante viejecillo (George Burns) que cotorrea delante de una marquesina antigua, a manera de exordio, en el despiste y la trivialización deliberada. Está introduciendo un par de películas breves, de serie y con factura standarizada, que supuestamente producidas por la compañía Baxter Bros., evidente émulo chafo de la Warner Bros. La primera, con ritmo a mil por hora como condensación de ella misma, es un delirante culebrón social con tema de boxeo, que se intitula *Manos de dinamita* (*Dynamite Hands*), en blanco y negro. La segunda es una revista musical en la línea de Busby Berkeley que se llama *Baxter's Beauties de 1933* (*Baxter's Beauties of 1933*). El avance de la *coming attraction* pertenecería a algún hilarante remedo de *Ángeles infernales* (Hughes 30), la insuperable cinta bélica de aviación. Entre la saga paródica y el informulable ensayo, entre la evocación regocijada y el desbordamiento.

Con el mayor respeto para sus buenos propósitos de exaltación en época de crisis y depresión económica, en *Manos de dinamita* estamos a medio camino entre la victimología de un antihéroe marginal a lo John Garfield y peripecias de historieta pugilística a lo John Palooka. He aquí el ascenso meteórico y el heroico retiro ya en la cumbre de un noqueador salido de la nada. El joven descendiente de inmigrantes húngaros Joey Popchick (Harry Ramlin) vendía sandwiches en los gimnasios, adoraba a su noviecita bibliotecaria de gafas (Trish van Devere) y esperaba continuar estudios de abogado, hasta que cierto día predestinado acudió al generoso entrenador Guantes Malloy (George C. Scott) para que le ayudara a ganar rápidamente sobre un ring los miles de dólares que requería de urgencia la operación ocular de su hermanita en trance de perder la vista. En virtud del entusiasmo de su primer triunfo, prosiguió una exitosa carrera de boxeador aclamado por la afición; pero la tentación, encamada en la cantante cabareteril Troubles Moran (Ann Reinking), le reveló brutalmente el erotismo, y la asociación con el gangsteril empresario Vince Marlowe (Eli Wallach) puso a dura prueba la consistencia ética del ingenuo muchacho de buen corazón durante la pelea crucial por el campeonato. Al darse cuenta que todos sus conocidos, familiares y amigos habían apostado hasta la camisa por él, desistió de dejarse caer en el quinto asalto, tal como se había convenido, aunque esa hazaña moral le costara la vida al sacrificado manager Malloy. Inspirado de nuevo por el bien, el joven pugilista colgaría entonces los guantes y pronto se recibiría de abogado, para seguir aplastando al delictuoso empresario, ahora en los tribunales de justicia inmaculada.

En apariencia más sencilla, la trama de *Baxter's Beauties de 1933* será tan rocambolesca y llena de recursos providenciales como la anterior, su semejante, su hermana, su gemela intercambiable en convenciones fervorosas. Un productor de *musicals* con los días contados por la enfermedad (George C. Scott) está montando lo que será su máxima creación broadwayana y, como el coreógrafo Roy Scheider de *El show debe seguir* (Fosse 79), muere entre aplausos estruendosos al caer el telón del magno estreno, dentro del cual su hija Kitty (Rebecca Tork), a causa de una

indisposición de la estrella dipsómana (Trish van Devere), triunfa de incógnito, y su enamorado, un tímido contador público (Barry Bostwick), se revela como genio de la canción, gracias a doce composiciones escritas de emergencia en una sola noche.

Movie Movie, el cine ¡el cine! *Manos de dinamita* y *Baxter's Beauties* son dos formas extremas, una melodramática, otra coreográfica, de un mismo entusiasmo, el mismo dinamismo y un solo estado de ánimo contagioso. Torrentes de frescura, ninguna candidez: dos obras maestras del cine *naïf* más premeditado y vehemente, seguidas por un esbozo de ferocidad aeronáutica cuyo picoteo epifánico (léase avance) rivalizaría con el más acerbo humor negro surrealista. ¿Quién como Donen ha hecho un largo viaje?, diría Ronsard. Para olvidar errores tan garrafales como *El principito* (74) y *Lucky Lady* (75) dentro de su escasa filmografía en los 70s, el quincuagenario realizador de *Siete novias para siete hermanos* (54) ha acometido su obra más calculada y anárquica. *Movie Movie* es algo más que una apabullante lección de estilo; es la demostración de un dominio limítrofe de los estilos genéricos del pasado y del presente, del pasado en el presente. Su filme bicéfalo y con lengua tirada revela un conocimiento reflexionante y práctico de los géneros fílmicos en apariencia más burdos y convencionales, pero ahí donde lo convencional se vuelve suprema elegancia de la cinefilia y lo burdo una coquetería de la argucia. Donen no ha llegado a la parodia por impotencia ensoberbecida, ni por jugueteo facilón, ni por *parti pris* despectivo, sino por perfección soberana, por exceso de calibración, por efecto límite, por choque de cada marco genérico (el melodrama boxístico edificante, la comedia musical del autohomenaje) con una frontera narrativa (el deseo de trascendencia social y fáustica) que lo sublima sin desintegrarlo, por sabia valoración de cada resorte dramático como infinito del rebuscamiento expresivo.

Farsa del significante, farsa de las transformaciones múltiples e inesperadas. *Movie Movie* se finca en el esplendor de las transformaciones, la rutilación de las transformaciones, la red inescapable de las transformaciones. En el melodrama quintaesenciado de *Manos de dinamita* y *Baxter's Beauties*, por igual, lo estable y lo permanente no existen. Sólo puede medrar el júbilo de lo cambiante y lo evanescente, como ese caleidoscopio humano que forman con su tronco y extremidades las bailarinas del coro en el número culminante de *Baxter's Beauties*, tan alejado de la alegría vertiginosa de *Un gran final* (Attenborough 85). El mandadero de restaurante se transforma en altruista fraternal que se transforma en deportista ascendente que se transforma en celebridad orgiástica que se transforma en amante arrepentido que se transforma en prometeo flamígero de cine negro (cf. *El luchador* de Wise 49) que se transforma en *Campeón sin corona* (Galindo 45) que se transforma en Quijote legal con *Justicia para todos* (Jewison 79). La hija semiabandonada se transforma en aspirante a bailarina que se transforma en musa de azotea que se transforma en grilla angelical de típica *back-stage comedy* que se transforma en mecenas secreta de su propio padre en apuros que se transforma en grácil objeto de envidia que se transforma en colegiala decepción la que se transforma en sujeto privilegiado de

Nace una estrella (Wellman 37) que se transforma en orfandad exultante. El caleidoscopio humano y emotivo nunca deja de girar. Sin límite como toda novela ejemplar en tiempo de crisis, los buenos son cada vez más sufridos y abnegados, los malos ingenian siempre más retorcidas villanías, y un piano disimulado detrás de los tenderos permite la transformación idealizada de lo cotidiano, cuando el espacio se transforma en impulso visual y lo mágico espectacular transfigura una imagen artificial del viejo Nueva York.

En una película proteica como *Movie Movie* el ingenio se solaza agenciando movimientos, prodigando sorpresas argumentales, elucubrando diálogos que mientras más parecen burlarse de ellos mismos, más son tomados en serio por los personajes. Los tonos genéricos varían en un vaivén constante entre lo sentimental y la emoción intelectual. Movimientos ligeramente coreográficos en los desplazamientos callejeros, folletinescas revelaciones de parentesco, intenciones escondidas, diálogos tensados hasta la exageración, el guiño de ojo como una forma del *V-Effekt* (el efecto de extrañamiento), y tonos de actuación que se resuelven en una euforia nunca atenuada, pues los mismos intérpretes intervienen en los dos filmes falsificados (y hasta en el glorioso avance insertado como intermedio). El crispoexaltado George C. Scott puede ser tigre volador sin dejar de ser bondadoso manager y productor egocéntrico. La rubia de categoría Trish van Devere parece superestrella cuando es noviecita recatada y noviecita desinhibida cuando es superestrella en decadencia alcohólica. Las poses sensuales de la liosa Ann Reinking pulverizan con mohínes ampulosos las poses inolvidables del ángel azul original Marlene Dietrich.

También los significados y sus referentes plásticos serán análogamente inestables. La representación es un cabo abierto a su complemento realista/irrealista. El precio se desplaza. La verosimilitud es consecuencia y traiciona la complicidad anticipada. La ficción puerilmente urdida desemboca en un alarde lúdico de la inteligencia fílmica. Son las cualidades superiores del espectáculo consciente de sí mismo y de su astucia, más allá de edificaciones retóricas (Demy en *Las señoritas de Rochefort* 66, Akerman en *Golden Eighties* 86) y modas del optimismo, al interior de una película confesa como menor. El espíritu de la materia celuloideal respira en la ambigüedad controlada, genuina y espontánea. Los estereotipos renacen sin arruga alguna y se enseñorean. Los significados pasan de la inestabilidad a lo relativo. Los significantes fílmicas desarman el carnaval de la fuerza babeante de *Rocky* sobre el ring de la recesión y danzan una coreografía geometrística del gran Busby, encantados con la tradición a la que reviven sirviéndola.

En un rasgo de modestia sin ostentación, contrario a Bob Fosse o Federico Fellini, Donen dicta un testamento antimegalomaniaco. Se reconoce como una especie de empleado de librea del cine que sólo aspiraba a ser representante del cine-cine, jalándosela con delicia. El exasperado caricaturista que había coronado su producción 60s con *La escalera* (Donen 69) y el satirista virulento de *Un Fausto moderno* (Donen 67) han declinado sus ambiciones, en favor de las ovaciones deportivas de *Lo*

que *Lola quiere* (Donen-Abbott 58) y los tibios anhelos musicales de *Yo seré estrella* (Donen 53). Estoicismo y desvelo han dado muerte al factótum paterno. El generoso entrenador-padre de *Manos de dinamita* acude a perecer baleado por los gánsters, para sonreímos desde el más allá, ya ausente de la odisea cívica de su protegido. El intuitivo empresario-padre de *Baxter's Beauties de 1933* da tres pasitos en escena, como el senil Gene Kelly de *Érase una vez en Hollywood 2* (Kelly 76), antes de desplomarse cual Calvero de *Candilejas* (Chaplin 52), fulminado por el fuego fáustico que está cediendo sin saberlo a su propia hija. La figura del padre ya no será un ídolo de barro ni un ídolo caído, sino un ídolo que gozó al desmoronarse en el último minuto, como un postrer gesto de benevolencia hacia el pasado y hacia el futuro. Donen desaparece al final de la ruta, como los amantes desencantadamente inseparables de *Un camino para dos* (Donen 67), orgulloso de su extinción y clamando *Movie Movie* ante la perennidad del placer cinematográfico.

Saturno 3 o la decadencia del futuro

En su vigésimo sexto filme, *Saturno 3* (*Saturn 3*, 1979), de nacionalidad inglesa y rodado *in extremis* cuando sólo debía producirlo, la sonrisa mordaz del Donen maduro (*Un Fausto moderno*, *La escalera*) hace inusitados esfuerzos por transplantar a un campo de juego e ironía los lugares comunes de la ciencia ficción de los 70s en todas sus vertientes. Un futuro chafa por partida triple. Está la vertiente gótico-erótica tipo *Alien* (Scott 79): primero de la serie de los semidioses y armado por encargo en la estación espacial Saturno 3, adonde sólo habitan el terrícola Adam (Kirk Douglas) y una bella mujer llamada Alex (Farrah Fawcett) que sueña conocer algún día la Tierra, el intimidante robot Héctor se rebela contra su amo sicopático Benson (Harvey Keitel), empieza a experimentar los mismos deseos que ese inestable mental, usurpa su comportamiento y persigue implacablemente a todos, valiéndose de su indismontable otredad maquínica, hasta arrancarle la mano a Benson antes de descabezarlo. Está la vertiente cienciaficcional que propone un rechazo crítico a la modernidad proyectada al futuro tipo *Naves misteriosas* (Trunbull 71): otro panfleto ecologista y antiutópico queda vehiculado en ese microcosmos de cristal y acero donde el super-robot debería servir a las investigaciones agronómicas y regenerativas que acomete tenazmente el buen Adam, sin saber que el auxiliar para su remedio puede ser peor que la enfermedad, el exterminio progresivo de Saturno 3 al que sólo sobrevivirá la huérfana Alex, que ya se encamina a descubrir lo que queda de la Tierra, si algo queda. Y está la vertiente de la ciencia-ficción que se solaza en un vil despliegue tecnológico de efectos especiales en el vacío tipo *El agujero negro* (Gary Nelson 79) *et al.*

Pero la nave de la sátira interplanetaria nunca consigue sobrevolar nuestros decapitables órganos pensantes, para entrar, como debe ser desde *La guerra de las*

galaxias, por la parte superior de la pantalla, en medio de incallables rugidos y pedorretas del sonido Dolby. Era magnífica la idea de un robot casero y su advenimiento al jardín del edén saturnal, adonde no han llegado aún ni las amansadoras píldoras azules que debía usar gente como Benson para no enviar al capitán James (Douglas Lambert) al espacio y ser despedazado por los cables de la nave, ni se acostumbra aún el uso sexual de la mujer como bien público. Era espléndida la intención de recrear a un tiempo el mito de Frankenstein, con un robot de mente criminal por haberse alimentado cerebro a cerebro, y el mito de King Kong, con esa humanoide máquina enfebrecida de amor loco por la televisiva Farrah Fawcett. Sin embargo, la tediosa y recurrente puerilidad de la fábula acaba bien pronto con cualquier ilusión ganosa, jamás por encima del vodevil rutinario en versión futurista («¡Que viene mi robot!»).

La más lamentable conjura de paranoicos siderales, merecedores de explotar con todo y robot antes de que en efecto eso suceda, tiene la inconsistencia inmoralista de los pellejos que le cuelgan del pecho al impúdico gerontosaurio Kirk Douglas y el glamour de la desgredada Farrah al fin bien peinadita. Así pues, al maloso se le caerá literalmente la mano y el robot se recolocará su cabeza sanguinolenta, sin los delirios humorístico-erotómanos de *Resurrección satánica* (Stuart Gordon 85), obligándonos a olvidar hasta el goloso coito circuito entre hombre y máquina de *Star Trek 1* (Wise 79). La decadencia del presente quiso hacerse pasar por pesadilla del futuro.

Échale la culpa a Río o el cine dócil

Durante unas vacaciones paradisiacas sólo para *executives* imperiales en Río de Janeiro, el padre cuarentón Matthew (Michael Caine) se deja influir por la atmósfera sensual de las playas seminudistas y será presa renuente pero fácil de la seducción que dirige sobre él Jennifer (Michelle Johnson), la compañera de juegos de su hija *teen-ager* Nikki (Demi Moore), a escondidas del azotadísimo Víctor (Joseph Bologna), el padre de la lanzada chica y el mejor amigo del seducido, a quien toma como confidente de sus sufrimientos íntimos, ya que se encuentra zozobrando por un penoso juicio de divorcio. Conservar en secreto su atrevimiento personal y la «vergüenza» de su amigo serán los únicos objetivos del jovial pero pronto infeliz Matthew, siempre devorado por los remordimientos por su involuntaria aunque doble traición, continuamente atacado y violado por la fresca chava en *topless* perpetuo que parece perdidamente enamorada del inocentón vetarero de ojos azules desmesuradamente abiertos bajo las anticuadas gafas y de su ternura paternal. Ya arrepentido de su «momento de desvarío» y para colmo ridículamente a la defensiva, trata de zafarse de la irresistible chicuela, ya deshecha en retobos y lloriqueos. En un sainete de escapadas y equivocaciones por los exóticos bungalows donde Jennifer ha puesto trampas vudú para que la ame su aterrado tormento, el padre cuarentón Víctor

se apoya en el pobre cuarentón Matthew como última tabla de salvación y al mismo tiempo, enterado del absurdo romance que su hija le ha confesado sostener con alguien mucho mayor que ella, busca frenético al «aprovechado seductor», para vengarse apenas lo identifique.

Caprichosa mezcla de las anacronizantes tramas románticas de *Movie Movie* y el vodevil-anticipado-a-su-época de *Saturno 3*, el impulso farsesco de Donen en *Échale la culpa a Río* (*Blame It on Rio*, 1984), su vigésimo séptimo largometraje, utiliza todos los recursos, cambios de tono e inversiones súbitas de situación que proporciona un cine singular y prodigiosamente dócil al jugueteo irónico del realizador. Ninguna amargura de *La escalera*, ninguna invectiva provocadora del blasfemo *Un Fausto moderno*, pero la malicia de ambos filmes, perfectamente dócil a los designios de un *auteur* bifurcado entre la agitación de un ritmo a fin de cuentas bastante *nonchalant* y una climatérica inclinación a la falta de piedad. La alta comedia dócil no concede tregua a esos personajes jóvenes y maduros con la misma edad mental, conmovedores a fuerza de arrebatos fallidos, escrupulosos tanto por conformismo como por fragilidad, apresados en sus falsos desplantes de liberalismo (hay que fingir tolerancia hacia la hija a punto de iniciarse sexualmente para sacarle información) y apresando a los demás también en ellos, embarazados anímicamente hasta la desarticulación. La dulce farsa del cine dócil hace contrastar la placidez de la atmósfera edénica y adánica, creada por el camarógrafo brasileño Reynaldo Villalobos, con el agudo poder de observación de un viejo cineasta menos tranquilo de lo que aparenta. Tan insistente e insinuante como ese método de descomposición de la pareja moderna que era *Un camino para dos* con los trogloditas civilizados de la herida mutua Audrey Hepburn y Albert Finney, *Échale la culpa a Río* es un prontuario de desintegración sensual en grupo que oscila entre el sostenimiento de ligues absurdos pero necesarios por aniquiladores y las claras pulsiones de una serie de incestos (padre-hija-espíritu santo) disfrazados.

Por otra parte, *Échale la culpa a Río* vuelve a traducir el acendrado gusto de Donen por alivianar superhígados, tan infumables como el Yul Brynner en el papel de un megalomaniaco director de orquesta (¿hay otros?) en *Otra vez con amor* (60), como Richard Burton en el rol de homosexual chillón de *La escalera* o como George C. Scott en el doble personaje de *Movie Movie*; ahora, preparándose para caer en manos del celebratorio Woody Allen de *Hannah y sus hermanas* (86), el sanguíneo canosón Michael Caine pierde los restos de prepotencia que le quedaban de *Alfie* (Gilbert 66) o de *El dios fingido* (Green 68) y se convierte en un costal bofo de culpabilidades, flaquezas eróticas, inútiles verborreas, felonías amistosas y patéticas salidas por la ventana del cuarto de su pequeño burdel privado. Demasiado semejante a él, esgrimiendo pactos de confianza íntima con su hija que no son más que invasiones sentimentales tan alevosas como la lectura del diario íntimo a escondidas, el padre contrariado Joseph Bologna se desintegra y se reintegra súbitamente, gracias a la furia de sus arrebatos por celos incestuosos del todo

irreprimibles, con voracidad de canalla completo en la embestida brutal contra improbables violadores en un casino o donde sea.

A estos inmaduros personajes en edad madura sólo cronológica, responderán de igual a igual los berrinches y los caprichos suicidas de la aventada cuan veleidosa Jennifer, pero también lo hará el admirable valemadrismo de Nikki, la inmerecida hija de Matthew y consejera de la nalguita adolescente de éste: el único personaje cuerdo de la farsa, invocadora sarcástica de la fresísima serie de películas sobre Gidget-la-Coquetona que era típica de los hipócritas 50s y los tempranos 60s. Después de Sandra Dee en *La coquetona* (Wendkos 59), de Deborah Walley en *La coquetona en Hawaii* (Wendkos 61) y de Cindy Carol en *En Roma encontré mi amor* (Wendkos 63), he aquí a Demi Moore en una especie de *La coquetona en Río*, sin ninguna coquetería babosa y con un equilibrio sabio que es más bien una puesta en irrisión viviente al desequilibrio de los demás, algo así como la diecisieteañera Mariel Hemingway de *Manhattan* (Allen 79), dentro de lo que sería entre otras cosas una inteligente relectura de aquella serie, dejando al descubierto los placeres de la hipocresía.

Donen es la repetición de lo Mismo, pero no demasiado igual. Donen rinde testimonio de una generación que se confiesa conmovedoramente excluida de los cambios del presente, como los envejecidos homosexuales agriados Harrison y Burton espiaban con paralizante morbo a la desinhibida parejita heterosexual que se desnudaba para copular libremente en la playa de *La escalera*. Donen es la prolongación de un cine dócil que milagrosamente se sobrevive. Donen filma fragmentos de un inacabable testamento, fingiendo hacer sólo elegantes variaciones sobre un argumento de comedia ligera ya filmada por el blando cineasta francés Claude Berri (*Un momento de desvarío* 77), como si se tratara de Hy Averback rehaciendo *Se necesitan dos para amar* (Levin 60) en *Donde hay chicos... hay chicas* (83), según la moda de *remakes* de filmes/mentalidades de principios de los 80s.

Apuesta sobre seguro y acaso punto final de una brillantísima trayectoria de comediógrafo fílmico, el estilo de Donen en *Échale la culpa a Río* llega hasta el señorío de burlarse de sí mismo. Arranca con rápidos trazos de desavenencias conyugales, a la manera de *Un camino para dos*, cuando Matthew se dispone a volar a Río para pasar sus vacaciones mientras su atribulada esposa Karen (Valerie Harper) le comunica su decisión de largarse sola al Qub Méditerranée de Bahía para «reflexionar sobre su relación conyugal». Continúa en un tono desenfadado, bajo la aparatosa urdimbre de nexos familiares y ligues ocasionales, que remiten con magistral donosura a *La indiscreta* (Donen 58). Y todo va a terminar en zafarranchos sin sangre, reconciliaciones maritales que son otras tantas formas de la derrota emocional y aceptación del envejecimiento, desprendimiento por fin absoluto de las adolescentes y madrizas interviriles de los dos amigotes que más bien parecen gozar con una homosexualidad velada en el sube y baja de la caricatura heterosexual tipo *La escalera*, tal como lo juzga con gestos inequívocos una sirvienta muda que es

testigo ideal a lo Emma Roldan de *El compadre Mendoza* en versión resbaladiza. Por aquí y allá hay momentos de comicidad sublime, como aquél en que los dos cuarentones, sintiéndose irresistibles ligadores en las playas de Copacabana, por fin resuelven llegarles, venciendo sus escrúpulos de padres respetables, a dos bañistas de espaldas pero con jocundas tetas al aire, que al volver la cara para ver quiénes las piropean, resultan ser sus respectivas hijas. Hay también irrupciones de falso distanciamiento brechtiano, donde los personajes apurados meditan en voz alta hacia la cámara, a la manera de los comentarios sensatos de *Su otro amor* (Hiller 82) verbalizando las reacciones ante el cambio de preferencias sexuales del marido, pero en *Échale la culpa a Río* las reflexiones nada justifican, por el contrario rebosan dobles sentidos, delatan intencionalidades inasumibles conscientemente y tienen como objetivo último confrontar la imposible lucidez de Matthew con el irreductible cinismo cándido de su desalmada Lolita.

Al final, toda la salacidad encubierta de la anécdota y sus subtextos se desbordará en un remate que es giro y pirueta a un tiempo. Queda al descubierto el adulterio de Karin con Víctor, esa Karin cuyo recuerdo torturaba a Matthew y ese Víctor a quien Matthew procuraba no lastimar. Pero aún así, en esas condiciones de cuento moral de Rohmer sin verborrea dieciochesca ni excelsitudes de puñeta mental a la francesa, habrá *happy-ending*. Ruptura de liges perentorios, propiciatorios reencuentros matrimoniales, después de la tormenta devastadora de la sensibilidad y lucidez dócil en el triunfo del orden. Es la condición indisoluble de la relación entre Michael Caine y Valerie Harper: refugio y cobardía retráctil ante las embestidas de la edad avanzada de los vejestorios sin madurez, dentro de una nostalgia impotente de los momentos de desvarío y el reinado omnipotente de la culpa sin razón. Es la sinrazón de un cálculo aplastando sólo en la imagen final la plácida frescura de los seres y sus soledades amargas bajo el sol. Anda, pues, échale la culpa a Río, obedece con tu mayor docilidad.



STANLEY DONEN: *Movie Movie, el gran espectáculo* (*Movie Movie*, 1978)



SHOHEI IMAMURA: *La balada de Narayama* (*Narayama bushiko*, 1983)

SHOHEI IMAMURA (Tokio, Japón; 1926)

La balada de Narayama o réquiem por un copo de nieve

Hace alrededor de cien años, al igual que ciertas tribus de esquimales, en el norte del Japón los habitantes campesinos de una región particularmente atrasada y menesterosa todavía acostumbraban deshacerse sin piedad de sus padres ancianos, llevándolos a morir al cercano monte Narayama, adonde debían reunirse en olor de santidad con sus antepasados de varias generaciones, pero que no era más que un reguero de esqueletos y despojos. La edad indicada para el viaje final de los progenitores se establecía en torno a los setenta años, cuando habían dejado de ser laboralmente productivos y sólo representaban ya una boca más. El indicio contundente de que el momento había llegado lo señalaba la acelerada pérdida de los dientes, y el hijo mayor del clan familiar sería el facultado para cargar en sus espaldas al viejo o la vieja hasta las elevadas nieves del Narayama. A la hora de dar cumplimiento a la ley inexorable había que vencer todo sentimentalismo, pues cualquier flaqueza filial o cobarde huida paterna haría caer la maldición sobre la mortificada descendencia.

Cómo volver a filmar un clásico. Con base en esa brutal costumbre ya desaparecida y sobre las canciones populares que la recuerdan, el escritor nipón Shichiro Fukazawa publicó en 1956 dos novelas cortas etnográficas (*Narayama, Hombres del norte*), seguidas de un *Estudio acerca de las canciones de Narayama*, que estremecieron a las conciencias lectoras de su época. Dos años después, el venerable cineasta Keisuké Kinoshita (*Veinticuatro ciruelas* 54, *Hijo mío, hijo mío* 84) acometió una primera adaptación conjunta de las obras: *La balada de Narayama* (58) que es hoy considerada como un clásico del cine japonés, al tiempo que la obra maestra de su realizador. Según conceptos del especialista francés Pierre Ohilippe (en su expediente «Retour au Japón» aparecido en *Cinéma 64* núm. 83, febrero de 1964), el relato sincrético había dado pie a una especie de leyenda simbólica e intemporal, desarrollada por medio de imágenes dotadas de texturas de xilografía tradicional, con actuaciones estilizadas a la manera del kabuki, comentarios cantados a lo Brecht, refinamientos de humor amargo, eficacia de gags trágicos, música de encantamiento y rodaje totalmente en interiores. En contraposición con esa versión esteticista, el cáustico cineasta Shohei Imamura (*La mujer insecto* 63, *El pornógrafo* 66, *La*

venganza es mía 79) ha propuesto, un cuarto de siglo más tarde, la segunda lectura de *La balada de Narayama* (Narayama bushiko, 1983), una detonante versión naturalista del mismo asunto.

Aunque brechtianamente tan distanciada como el primer tratamiento, ahora se trata de poner en relieve la experiencia vivida por encima de cualquier dimensión legendaria o simbólica. Su temporalidad histórica está fechada con precisión en 1860: la Era Edo, anterior a la Era Meiji que permitiría la apertura japonesa hacia Occidente. La textura de las imágenes ya no es de pintura milenaria; tiene cierto carácter rugoso, o más bien lo conserva, pues depende de una prescindencia absoluta de luces artificiales, siempre filmando en impresionantes escenarios naturales y respetando las débiles fuentes luminosas al interior de casuchas auténticas de aldeas perdidas, aún hoy, en las faldas de inaccesibles montañas. Las actuaciones procuran un tono de sencillez primordial, eliminando como la peste cualquier arrebato declamatorio (al que son tan proclives los nipones), cualquier énfasis patético o alarde histriónico (ya *La venganza es mía*, a pesar de seguir el itinerario de los desmanes de un asesino compulsivo sin mácula de remordimientos, era un tardío pero vigorosísimo equivalente japonés de los tonos improvisatorio-subdramáticos que había descubierto *¿Por qué corre amok el señor R.?* de Fassbinder-Fengler 69). Los comentarios cantados se integran y funden con la acción bajo un régimen de crueldad. Todo refinamiento en primera instancia ha sido excluido, en beneficio de una magnificación cotidiana y familiarista a la Ozu (de quien Imamura fue asistente a principios de los 50s durante la vejez del maestro). Cualquier rasgo de humor o amargura han sido tenazmente sustituidos por un estallido, demasiado evidente, demasiado, frío, casi hiperrealista, de la paradoja Hombre Natural vs. Hombre Civilizado, que nunca llega a ser sarcástica. La música de Shin-ichiro Ikebe se limita a un uso clave de efectos puntuales y ráfagas líricas estructuralmente muy elementales.

Con todos estos factores propositivos, Imamura logra una «escena realista de la vida rural semiarcaica en tiempos cercanos», la inserta con maldad en el inconsciente colectivo de la especie, hurga de modo virulento en las Raíces de la Japonidad (antes del arrasamiento de las culturas nacional, locales y domésticas por los europeos) y lanza una violenta requisitoria contra la sociedad actual («La sociedad actual me parece como una ilusión, y la vida descrita en *La balada de Narayama* como la vida real, natural; para mí, el Japón actual no es más que una ficción»: Imamura en *La revue du cinéma* num. 386, septiembre de 1983).

En rigor, llevarse amantísimamente a cuestras a la amantísima progenitora vieja para botarla entre, la carroña humana del Narayama, sólo es *una más* de las penurias, desgracias y hábitos primarios cuyo recuento, sublevante pero lógico, efectúa el filme premiado con la Palma de Oro en Cannes '83 sin discusión posible. Esa brutalidad seminómada se sitúa al mismo nivel que los cadáveres de bebés sembrados como abono silvestre en el arrozal en vez de tirarlos con otros desperdicios, al mismo nivel

que la petición chantajista de un puñado de sal por parte de un mercader errante para concertar una boda, al mismo nivel que el rostro manchado de negro con que irrumpe en la choza del novio-comprador la hambrienta novia comprada en una aldea vecina, al mismo nivel que el apaleo con bastones por parte de toda la comunidad al ladrón de patatas que esa noche será enterrado vivo en compañía de mujer e hijos dentro de una escena digna de *La mujer de arena* (Teshigahara 63), al mismo que la plegaria a dios de los futuros padres para que el feto en gestación salga niña porque «las niñas pueden venderse», al mismo nivel que el repudio al pariente apestado y apestoso a quien ninguna mujer medianamente joven podría acoger en su lecho, y al mismo nivel que la penitencia celosamente pagada de una viuda que deberá acostarse por turno con todos los hombres de la aldea si quiere salvar de la condenación eterna a su difunto marido. La conmoción de las costumbres brutales remueve evidencias diríase presurrealistas a la luz de una carnalidad astrosa, más atroz cuanto más rústica e inmediata.

El dictum inmortal «Familias os odio» de Gide y los alucines teóricos sobre *La muerte de la familia* del antisiquiatra Cooper han tomado insólita, contundente, irrefutable forma en la miseria física y moral de una familia montañesa que utiliza el arado de Neanderthal, amasa el lodo con los pies para volverlo fértil, devora con feroz rapiña arroz y frijoles de una vasija colectiva, derriba entonando atávicos cantos las chozas de los exterminados por castigo, echa a suerte el botín de unos alimentos rescatados para el bien común al que pertenecían, pesca con las manos peces comestibles en un secreto recodo del río, crece a regañadientes con cada nieto o bisnieto que embaraza a una malhadada vecina predispuesta, recoge yerbajos cual pepenador codicioso, carga leña como mula con la grupa doblegada, debe racionar con avaricia y mezquindad la comida y, a consecuencia de la mala cosecha perpetua, siente pánico ante la llegada de otro invierno cuyas inclemencias no resistirá. La miseria de la familia es la más genuina tragedia de lo irremediable y el décimo quinto largometraje de Imamura es la historia de una familia en descomposición permanente y en temible crecimiento inevitable, una familia cuyos lazos afectivos y sentimientos individuales han sido reemplazados, desde tiempos inmemoriales, por los zarandeos de la malsana competencia interna, el autoritarismo incuestionable, la superstición heredada y las desnudas leyes de la supervivencia.

Aun cuando la devota vieja Orín (Shimiko Sakamoto) todavía pueda romper burdas fibras del telar con su espléndida dentadura y sus nietos más pequeños canten orgullosos que «la abuela tiene 33 dientes», la endurecida mujer decide voluntariamente quebrarse ella misma dos dientes un buen día, escondida en la caballeriza y saliendo a escupir sangre en el fango del patio, para quedar expuesta a la exclusión y dejarle su sitio dentro del clan familiar a Tamayani (Takejo Aki), la nueva esposa de su hijo viudo Tatsu (Ken Ogata, el torvo criminal inasible de *La venganza es mía*), compelida también por el hambre que se avecina con el inminente advenimiento de otro bisnieto. El sacrificio de la anciana desentona con las agresivas

relaciones extremas que imperan dentro del núcleo putrefacto al que ella pertenece; las ha introyectado y, sin consultar a nadie, de manera perfectamente antipatética y normal, ha dirigido la agresividad dominante en contra de sí misma, como un rasgo inesperado de generosidad, de señorío. En última instancia, además, ella era la cabeza vigilante y responsable de ese núcleo donde gobierna el autoritarismo de su vástago parricida Tatsu, ese núcleo donde se escarnece sin piedad al apestado/apestoso tío Risuke (Ronpei Hidari) que debe desahogar sus frustrados avances sexuales vapuleando con furia a un caballo, ese núcleo donde predominan la humillación y el desquite como valores positivos únicos, donde las hembras domesticadas muelen todo el santo día el arroz, intoxicándose con el humeante «fuego del hogar», y donde con especial ahínco se construye un gigantesco balde funerario para la parienta moribunda que por jubilosa desgracia acabará reviviendo en el último instante.

Ya han sido enunciados algunos caracteres del «estilo sin estilo», del no-estilo de Imamura. Faltan mencionar sus impactos y sus inesperados efectos técnicos. Dentro de una amplia gama de recursos, el camarógrafo Masao Tachizawa prodiga desde tomas aéreas de gélida suntuosidad, que recorren las cumbres, hasta escuetos planos secuencia con petrificada cámara baja, a la Ozu. Una iluminación diríase asesina sirve para subrayar la indiferente crudeza de los enfrentamientos verbales en el transcurso de las comidas comunes.

Jamás retrocede el naturalismo de Imamura ni ante el efecto cuasi-onírico, ni ante el truco llano y simple, algo que no se permitiría ningún cineasta occidental. En *La venganza es mía* la dimensión de *thriller* criminal era asfixiada por un seguimiento implacable, en apariencia neutro, pero nauseado, del homicida enloquecido, cuyos restos mortales, dentro de un viraje de 180 grados en el tono realista del filme, serían rechazados por la tierra, al ser lanzados al abismo, quedando suspendidos e inmóviles en la gravedad del aire; en *La balada de Narayama*, no en un viraje tonal de último minuto, sino en breves fragmentos diseminados a lo largo de la corriente del relato visual, algunos movimientos se vuelven sincopados, se semimovilizan y volatilizan, de modo espectral. Con pasado de parricida, pues debió vengar el fanático honor familiar a los 15 años de edad, y un presente gerundial de matricida a los 45, el temible agente del destino tradicional Tatsu es visto como un ente que empieza a desmaterializarse, en cámara subjetiva y trucada, desde la perspectiva de la madre, quien lo funde y confunde con el fantasma paterno. Poco después, mediante el mismo procedimiento técnico-expresivo, el bárbaro héroe sin culpa balacea de súbito un árbol enjuto en el que, según sus fantasías, se ha aposentado su padre al reencarnar, y cuyo espíritu deshonorado hay que acribillar dos y mil veces. Al final de la fatídica travesía, la madre, ya irrealizada, aparecerá y desaparecerá en diversos lugares del sendero que desciende del Narayama póstumo. Es la discontinuidad de un estilo vesánico, aunque engañosamente franco, perlado aquí y allá con insertos de búhos baudelairianos, como recordatorios de una sabiduría impasible e imposible.

Liberado de vetustos lastres occidentales, como de una telaraña, y despojado de

otros ropajes culturales autóctonos, como de una crisálida envilecida, el sexo retorna al misterio quemante y rechazado de lo natural. Los nietos de Orín, campesinos jovencísimos, copulan en la maleza y en el columpio de los árboles. Los recién casados discuten las posiciones de imitación animal que ejercitarán durante el coito, disfrutándolas de antemano. La viuda en pena, condenada a la más ninfómana de las penitencias, le enseña a penetrar a una mujer viuda y a mover la cadera a un vejete sin imaginación genital cuya verga le ha tocado en turno. Y la vida infrasexual del lamentable tío apestado se pormenoriza sin lugar a dudas: se masturba mientras voyeuriza a su hermano cogiendo con la nueva nuera, bestializa a una perra, atormenta sin razón a un equino y es al fin iniciado sexualmente por la piedad de una anciana que se sorprende de que aún le sirve su coño para eso. En los mismos parajes, como los sapos que fornicaban junto a los arroyos de *La caída de la casa de Usher* (Epstein 27), las culebras se enroscan, los saltamontes se montan entre ellos, los batracios también se ayuntan y las polillas se pican capturadas por un prodigioso lente macro luminosísimo. Es el erotismo desprendido de las ideas preconcebidas, el erotismo del desprendimiento, la línea de tensión de una zona a la intemperie del inabarcable deseo.

De esa forma atípica y hasta entonces infilmada, *La balada de Narayama* se avalanza de un coletazo a la captura de una mística de la muerte. Hay un placer más que ritual, más bien empecinado e intransigente, en la autodesdentada vieja Orín para lograr altas calificaciones en su paso y ascenso al Narayama. Será la suya una preparación concienzuda, acaso de toda la vida, al fin culminando, superando toda *Imitación de la vida* (Sirk 59). Será la suya una reverente peregrinación sobre el lomo de su hijo. Será el suyo un pausado, silencioso ascenso, en trance de éxtasis, totalmente dominado el instinto de conservación, en las antípodas de aquel viejo miedoso cuyo hijo ha tenido que amarrarlo y por accidente morirá despeñado por el barranco sin ver jamás las cumbres de blanco immaculado. Nuestra anciana heroína sí recibirá la amorosa despedida filial y la muerte llegará a ella como una bendición, con copos de nieve congelante. Un copo de muerte desciende sobre la montaña. Más que a una mártir agreste o a una costumbre inhumana, *La balada de Narayama* dedicaba su réquiem a ese roído copo de nieve.

JERRY LEWIS

(Newark, New Jersey, EE UU; 1926)

El vago o la exclusión de la gracia

Aún no se ha extinguido el júbilo de la chiquillería de una matine circense al aplaudir el resobado truco imposible del payaso sacando de una pequeña maleta innumerables objetos, hasta esquís y un bebé payaso vivo, cuando de golpe ya ha caído el anuncio de la quiebra y el cierre del circo. También ha sobrevenido la desgracia tardía, la congoja de las ilusiones perdidas en quien menos se imaginaba. Fofamente mastodóntico, pero apenas acabando de recibir su alternativa dentro de la troupe de payasos del circo clausurado, y con una cara a medio enharinar que sólo conseguía pronunciar más su amargo rictus de clown envejecido, el infantiloides Bo Hooper (Jerry Lewis) ha empezado a desmaquillarse ante el espejo de un raído camerino. Procede en un tono doliente, profundamente grave, como si se arrancara las llagas de una vida a pedazos, remitiendo en caricatura colorida a los gestos pausados, infinitamente tristes, del lamentable Calvero en el ocaso chapliniano. Así, en menos de diez minutos, lo que queda del gran Jerry Lewis ha dado un salto enorme desde el debut esperanzado en *El circo* (Chaplin 28) hasta la cruel desesperanza de *Candilejas*. (Chaplin 52). Ha sintetizado la alborada del gracioso y su crepúsculo. ¿Qué puede seguir a eso?

El poeta de la risa torpe ha sido devuelto al agua sucia. El incipiente payaso viejo va a comenzar su calvario como desempleado en esencia. Dicta su testamento de Orfeo desvalido.

Arrimado en casa de su hermana Claire (Susan Oliver) y apoyado a regañadientes por el cuñado banquero (Roger C. Carmel), incursionará como subempleado dentro de las fauces del mundo tecnificado y ajeno que es el nuestro. Su hostil secuela de oficios, verdadera sucesión de trabajos de Hércules al revés, tendrá la forma de un despeñadero: dependiente de gasolinera que devasta los automóviles de la clientela, barman obsesionado con las piernas de una golfilla, vendedor aniquilante en una tienda sofisticada, operario ruinoso en una fábrica de cristales, falso cocinero japonés en un restaurante donde prepara exóticos manjares incomedibles. Tanto como en su efímero amor a la divorciada Millie (Deanna Lund), el invernial Hooper exhibe en cualquier desempeño una patética ineptitud. Torpezas catastróficas por doquier, humillaciones invalidantes.

Ya como última posibilidad, como postrera recomendación del cuñado, el clown cesante recibe una oportunidad como empleado de correos. Se produce ahora un salto dialéctico como sorpresa argumental: la sobrecompensación de la torpeza. Pero cuando Jerry haya accedido a la rehabilitación social gracias a una supereficiencia en su trabajo como cartero, «enloquecerá» un buen día, poniéndose a repartir cartas, disfrazado con su antiguo traje de payaso, en un centro comercial de Florida. Luego desertará por completo de la sociedad utilitaria y terminará emigrando a una Escuela de Payasos.

El sentido de la fábula de *El vago* (*Hardly Working*, 1980), que inaugura una tercera etapa prepóstuma en la carrera de Lewis (después de ocho años de pareja cómica con Dean Martin y diez brillantísimamente desiguales películas como actor-realizador), tiene la claridad del sobresalto. Se trata de nuevas cartas de nobleza a una actitud en agonía. En el mundo actual ya no hay sitio para la ingenuidad ni para la imaginación de los payasos. Jerry es un emigrado del pasado, un ser lunar que cada día se extravía más en la esclavitud pragmática y programada. Intentando besarnos con un inerte pétalo en los labios como de Boquita Pintada, es una flor indefensa que se marchita en la desesperación. Las contradicciones entre la razón propia y la violencia cotidiana, y entre el poder simulado y la libertad que da el humor, se agudizan a pesar de la aparente dulzura de Lewis, estrenando una deforme corpulencia gesticulante. Exclusión y estoicismo, mutaciones ambientales y contrarresto: en pocas palabras, desplazamientos y oposiciones. La negativa a) cambio se presenta aquí como fidelidad contrahecha, pervivencia como sea, rechazo a la asimilación. El payaso desplazado se rehúsa a devenir añoranza viviente de sí mismo, aunque de alguna manera ya lo sea. Por la vía del sentimentalismo *naïf* y desarmante, Lewis se opone a su exclusión, como cineasta, como figura cómica, como sujeto consciente.

El cine cómico maltrecho y *freak* se adscribe a esos géneros cinematográficos (como el western, el thriller, la comedia musical) que nunca van a dejar de decirse adiós a sí mismos. Pero Lewis no quiere refutar y conjurar el cambio porque sea un avance, sino porque significaría la derrota privada, la desaparición de las instancias necesarias para la postimera expansión de su feneciente plenitud individual. He ahí la celebración del payaso anárquico que considera al Presidente colega suyo. Lewis no pretende subvertir, sino afirmar modos de supervivencia dentro de su código probado y propio, enunciar sus anacronismos de estilo como un discurso de resistencia y autorrecuperación. He allí el choque entre la sosería de la idea y la insólita ejecución de sus espléndidos gags; las tareas simultáneas pavorosamente incumplidas en la gasolinera, la voz del auricular que se va estrangulando a medida que se retuerce el cable telefónico. Con un gestual a la intemperie que elimina casi al diálogo y a base de chistes visuales aparentemente inconexos (supuesta regresión a *El botones* y *De golpe en golpe*), Lewis no ansia dinamitar el monolito social, sino colar su corpulenta piltrafa boquiabierta a través de las fisuras que se imagina y agiganta.

Más loco que un plumero o el final de cuentas

La trama de *Más loco que un plumero* (*Smorgabord/Cracking Up*, 1983), el inesperado decimotercer largometraje de Jerry Lewis, parece más bien una imperiosa y crispante sucesión de frustraciones y desventuras sin salida. Cansado, harto de arrastrar una larga existencia de sujeto inadaptado, el patético cincuentón Warren Nefron (Jerry Lewis) se encierra en un cuarto de hotel para dar término a su vida inútil e incomunicada con los demás; infructuosamente realizará varios intentos: en el primero la soga para ahorcarse se alarga como elástico hasta que el presunto suicida toca de nuevo el suelo, en el complicadísimo segundo intento (donde una escopeta debe acribillarlo cuando abran la puerta) sólo consigue ocasionar un tiroteo entre los matones de un western televisivo y el camarero del room service, en el tercero va a provocar el derrumbe del rascacielos en que se alojaba. Abrumado, en franca depresión que apenas le permite mantenerse en pie, el pobre tipo acudirá con un sicoanalista superinterpretativo e hipennetalizado (Herb Edelman) que, con un tiránico lenguaje esotérico, lo apabulla desde el primer esbozo de frase. Aun así, durante penosas sesiones, el infeliz Warren hurgará en su pasado de torpezas infinitas ante las agresiones de la realidad cotidiana, pues desde niño causaba terribles catástrofes automovilísticas al ir con su alelado padre caminito de la escuela; y se asomará incluso a los infortunios de sus antepasados: cierto cochero de la nobleza francesa que cayó en desgracia al terminar de construir el mingitorio instantáneo de una marquesa, cierto prisionero de la Isla del Diablo que preparó minuciosamente su fuga para que acabara huyendo su «doble» de trapo. Mientras se estanca la cura, el indefenso Warren pide ayuda institucional para dejar de fumar y obtiene que durante el resto de sus días un puño salga de la nada para golpearlo cada vez que encienda un cigarrillo; trata de acercarse a la Cultura, pero los cuadros de una exposición le muestran los calzones de los modelos o lo orinan; intenta el robo de un banco, pero al descubrir la cámara de vigilancia que lo filma, el atentado se convierte en comedia musical de gangsters con parejas policiacas; se recluye a comer en un snack bar, pero la mesera (Zane Busby lampiña) le recita interminables opciones de cada platillo y aderezo hasta hacerlo envejecer, por lo que el agotado personaje decide escapar en taxi, pero el portero del lugar (Zane Busby con bigotes) también le recita inacabables opciones de taxis. Por fin el sicoanalista emite su alburero diagnóstico: el síndrome de la Gotera Wy downer (juego de palabras en inglés entre «gotera» y «meada» y entre «viudo» y «jodido»), y envía al extranjero al confiado Warren en busca del Dr. Pedos (Jerry Lewis) que resulta ser un gurú que habita en las nieves polares hablando en susurro para no provocar avalanchas y, por supuesto, un farsante hinduista en supuesto nirvana, cuyas invocaciones mágicas y prácticas yogadictas no le impiden salir en estampida de la mesa de operaciones al hacerse intervenir quirúrgicamente sin anestesia. De regreso a su patria, Warren será sometido a un tratamiento por hipnosis, del que emergerá milagrosamente curado hasta de su mala suerte con sólo pronunciar en voz alta la palabra *smörgasbord* («entremeses» en sueco), pero ahora

será el sicoanalista quien, por transferencia extrema, habrá de vérselas con las malaventuras y concitaciones al desastre con que tropezaba el paciente.

En efecto, más que un esquema argumental de película cómica, esto semeja un calvario desvergonzado, una atribulada maldición, los contratiempos de un pesimismo incurable, como no lo sea por un pensamiento mágico que resulta arma de dos filos. La desesperación en cadena prospera al interior del infortunio y en menoscabo hasta de la desgracia.

A los 57 años, después de varios ataques cardíacos y cuatro lustros de lidiar con el rechazo de quienes tanto lo aplaudieron en *El profesor chiflado* (63), más la total indiferencia de las nuevas generaciones de espectadores, la amargura de Jerry Lewis lo ha convertido en un personaje huraño y estridente, de ferocidad y rencor tan malsanos como su corpulencia aparatosa. Ninguna bondad queda ya en su mirada. Sus chusqueces y gracejadas resultan, dentro de su genial precisión, de una crueldad absoluta. Se trata de ensañarse con su creatura de ficción (y consigo mismo), de triturarlo hasta donde no, y de hacemos sentir mal de asistir a ese espectáculo, moralmente insólito.

Sus gags, más que urdirse y ocurrir, se asestan y duran por tiempo intolerable, y se remachan y todavía se prolongan en retorcidas desviaciones. ¿Qué puede tener de chusco ese desgraciado que, con estudiados movimientos de hampón, dentro de un solitario cuarto de hotel, saca de una maleta armas y cuerdas para hacer desplomarse todo el edificio, sin jamás lograr la tranquilidad del suicidio? ¿Qué hay de risible en ese repelente pelele que resbala mil veces al tratar de mantenerse en pie sobre los pulidos pisos e incluso al sentarse en los lustrosos sillones *high tech* del gabinete siquiátrico, donde deberá sesionar acostado (aun así de modo inestable) en el santo suelo? ¿Habrá alguien más humillado y ofendido que ese implorante ser que se aterroriza desde su primera duda o respuesta a los bazookazos verbales de un sicoanalista que mide la salud de sus pacientes por el número de dólares ingresados? ¿Cuál es la misericordia irrisoria que se le depara a ese manipulable pobretón que acepta viajar a Europa al amparo de la tarifa reducida de una línea aérea cuyos aviones serán desenmascarados en pleno vuelo que no cuentan con motores de turbina sino con galeotes que reman a latigazos? ¿Existirá un *leit motiv* más agresivo y gratuito que ese puño recurrentemente llegado de la nada del espacio en *off* para vapulear sin clemencia a nuestra víctima propiciatoria de renovadas adversidades y vejaciones? ¿Cómo reírse del dolor humano?

No hay compasión alguna de Lewis para con Jerry, al borde de la muerte, tras haberse asomado a la muerte. Muy lejos ha quedado aquel clown mastodónticamente fofo de *El vago* que, en su temprana decadencia, prodigaba todas las gracias y acometía todos los oficios, antes de recluirse alegremente en un asilo para ancianos payasos donde transmitiría el fuego fáustico de la comicidad a hipotéticos alumnos. Estamos cerca de aquel proyecto inconcluso de Jerry en el que encamaría a un payaso contratado por los nazis para conducir jubilosamente a los niños judíos a una cámara

de gas y terminar muriendo con ellos. Al lado de la crueldad y la exacerbación del dolor que hace Lewis en su final de cuentas, la verbosa autoirrisión de Woody Allen en *Zelig* parecería una forma balsámica de la complacencia. Y sin embargo, nos reímos, con Lewis y de Lewis: entre muecas. La risa es un titubeo entre dos muecas.

Domina el *freak* en su más alta y elaborada vivacidad gestual. Estamos en las antípodas del viejo Jacques Tati filmando con serena distancia gélida *Hulot al volante* (*Traffic*, 70). En el ajuste de cuentas pendientes de Jerry Lewis es como si aquella erizante escena de la cruda de *El profesor chiflado*, donde cualquier ínfimo ruidito de la clase atronaba para lastimar el oído, hasta la insignificante vuelta a la página de un estruendoso cuaderno, se hubiera dilatado, amplificado y expandido para abarcar a la película en su conjunto. Más que nunca Lewis se expresa a través de una comicidad chirriante, desentonada, lacerante. Las voces átonas de Jerry son las de un chicuelo desamparado, a merced de las imparables tarabillas de la mesera o los gritos crepitantes del siquiatra y los automovilistas. Y como le gustaría a Goran, ninguna sensación se degradará lo suficiente como para convertirse en idea.

En sus primeras incipientes películas como actor-realizador (*El botones*, *De golpe en golpe*) Lewis había cultivado un cine cómico a base de gags autónomos y breves episodios de cuantioso número, un tipo de comedia *slapstick* arbitraria, de payasadas sin fin, que sólo se estructuraba en función del oficio desempeñado por el protagonista (Jerry botones de gran hotel, Jerry mandadero de un estudio de cine) y mediante la acumulación de temas y variaciones. Luego Lewis sobresalió en una serie de comedias esquizofrénicas, muy bien construidas, en las que el personaje principal se dividía en varias personalidades (*El profesor chiflado*, *Tres en un sofá* o se multiplicaba en diversos personajes secundarios (*Las joyas de la familia*, *El bocón*), más por afán mutidimensional y multívoco que como mero alarde de histrionismo egocéntrico. En *Más loco que un plumero* se efectúa la síntesis dialéctica de ambas corrientes. La comedia *slapstick* se ha vuelto comedia *slapsick*. En ella la estructura por gags y episodios sirve para acrecentar los tentáculos de la ficción, la multiplicación de personajes lewisianos contribuye a la virulencia de una estructura diseminada y a su sistema devorante. La liberada chispa instantánea y la perdurable discursividad de las creaturas tienen como común denominador la aprehensión del defecto, los incontrollables defectos de todos los marginales y los inadaptados. ¿Y dentro de la esquizofrenia capitalista quién no es de alguna manera marginal e inadaptado? El viejo Lewis podría hacer penosamente suya la noción básica de la trivial monstruoteca de la fotógrafa Diane Arbus: cuando salgo a la calle lo primero que me asalta es la «grieta» de las gentes.

Dividido, tristemente reptante, descosido en su integridad y envejecido en el aislamiento de la fama caduca, Jerry ha alcanzado al final de su carrera la clave de una comicidad *freak*, a menudo intraducible, a medio camino entre una poesía informulable y una inspiración de movimientos severos. El mundo cambia al entablarse un contacto imposible, o mágico, o milagroso, con los demás. El ser

incapaz de comunicarse con sus semejantes se ha curado, aunque la enfermedad de la escisión y el rompimiento desolado siempre queden transferidos a un nuevo receptor del puñetazo impune, a cadena perpetua de bocinazos que corean la catástrofe vital.

JAMES IVORY

(Berkeley, California, EE UU; 1928)

Un romance indiscreto o la elegancia de las sensaciones

Se trata de comunicar con plenitud una serie casi inexpresable de reapropiaciones del espíritu. El arte del narrador visualista se definirá, en consecuencia, como una apropiación del tiempo (la época victoriana), del espacio (el influjo mediterráneo de Florencia, la campiña inglesa y su falsa dulzura), del choque cultural, de las pulsiones del deseo y de genuinos modos de vida privilegiados ya desaparecidos.

En el transcurso de un viaje por Italia, llevando como chaperona a una tía solterona (Maggie Smith) de hipercríticas exigencias («Sólo estoy aquí para tu bondad»), la joven esquiva y bien educada Miss Lucy Honeychurch (Helena Bonham Carter) se ve orillada a intercambiar habitaciones, dentro de una pensión florentina, con un par de librepensadores utopistas de corriente apellido Emerson, el provocador viejo Samuel (Denholm Elliott) y su venático hijo veinteañero George (Julian Sands). Pronto, la encantadora damisela dejará de tener al benévolo reverendo Beebe (Simon Callow) como único testigo de su temperamento fogoso y reprimido («Si llega a vivir usted como toca a Beethoven, eso será muy interesante»); empezará a sufrir modificaciones en su estado de alma que, bajo las rígidas reglas morales hechas suyas con cruda energía, la sumen en la inquietud y le hacen desarrollar sus peores tendencias hacia la mentira.

En medio de una majestuosa plaza renacentista, presencia mortal riña callejera que la hace desmayarse en los brazos del joven Emerson, y será besada por éste durante un paseo campestre, sin pedirle permiso, pues él ha sido educado por su ateo padre periodista en función del Eterno Sí («Sin las supersticiones que hacen que los hombres se odien»), un eterno sí a los valores eternos que el muchacho gritaba de júbilo desde la copa de un árbol («Belleza-verdad-libertad»). De regreso a su mansión en la campiña inglesaba socavada-sin-saberlo Miss Honeychurch se comprometerá en matrimonio cierta tarde con el pretencioso señoritaco Cecil Vyse (Daniel Day Lewis) que considera irresistible su lectura en voz alta ante las damas, parece caricatura palpitante del dandy emblemático de la revista *New Yorker* y se sobrecvalora a sí mismo como un apasionado *inglese italianato*, aunque su torpeza para besar a la novia de Iglesia Melosa, sin velo y ansiosa, sea monstruosamente decepcionante.

Bajo la influencia de George, quien se ha instalado temporalmente con su padre

(entusiasta de Thoreau) en una villa próxima, la muchacha condicionada para el autoengaño podrá al fin romper con su compromiso formal, previa revelación de los cuerpos viriles, a modo de juego, por azar, en un Lago Sagrado, y luego de ser besada, otra vez a la fuerza, por el galán impulsivo y carente de inhibiciones. Pero toda la tercera parte de la trama será un juego del gato y el ratón entre la joven reacia al romance desprejuiciado y los escrúpulos convencionales tanto de su orgullo como de su moral de clase. Sin embargo, la belleza y la verdad terminarán imponiendo su arte de vivir y éste culminará como una liberación irónica: también la libertad se aprende y se contagia. En el remate del filme, ya adueñados en otra pensión italiana de una habitación con vista al Amo, los lunamieleros Lucy y George también se habrán apropiado de la felicidad y del espíritu, de la felicidad del espíritu. El difícil aprendizaje de la libertad es una ventana abierta hacia la materia y los ruidos de una ciudad que se ofrece, en nítidos y múltiples planos visuales y sonoros, al goce pleno de la sensualidad.

No llega a entretenerse trama melodramática alguna en *Un romance indiscreto* (*A Room with a View*, 1986), el décimo tercer largometraje del norteamericano britanizado James Ivory (*Shakespeare Wallah* 65, *El gurú* 68). Suma de tormentas dentro de un vaso de agua. Incluso cercados por la moral victoriana, tratando de ahogar sus impulsos más auténticos o encarnando utópicas rupturas que conducirían a las fábulas amargas de Huxley y Orwell, los personajes en pugna íntima no serán buenos ni villanos, sino siempre sujetos reflexivos que llegan a agradecer cierta derrota sentimental, como el sublime ridículo Cecil, si eso los hace conocerse mejor a sí mismos. Es la metáfora de «una habitación con vista al río» llevada a sus extremas consecuencias interiores y exteriores, la transparencia meritoria, la transparencia.

En la estética narrativa de Ivory tienen fundamental importancia la sutileza, el matiz, la delicadeza del toque, las armonías plásticas, un carácter casi imperturbable de la dulzura expositiva y la irradiación del instante. O sea, la profusión verbal de una novela expresada básicamente a través de diálogos torrenciales como *Habitación con vistas* de E. M. Forster, publicada en 1908, ha sido traducida en términos visuales sin perder ni un ápice de su densidad literaria. Pero esa densidad literaria es en realidad un juego de sensaciones estéticas puras, apenas con urdimbre dramática y sin embargo de una elegancia rayana en lo excelso.

Elegancia de sensaciones. La descripción de comportamientos, espacios y ambientes sociales cobra preponderancia esencial, sea la comida común de estirados viajeros londinenses en una lujosa pensión italiana, sea la espontánea visita de Lucy sin erudita guía Boedeker a la catedral de la Santa Croce, sea un incidente de súbita violencia latina que afecta profundamente a los hipercivilizados jóvenes británicos, o bien una excursión en carretelas al campo de la provincia toscana. De hecho, dentro de ese superconvencional universo de la clase ociosa en vacaciones perpetuas, por Italia o de regreso al hogar, no hay sitio para las relaciones convencionales; de hecho, en esa historia informulable del despertar de los sentidos amatorios no hay romance

posible, por indiscreto que fuera, sino sólo la repentina y turbadora revelación del deseo bajo el sol deslumbrante en un campo de trigo, y su seguimiento en un campo domesticado; de hecho, en ese ámbito de la distinción con pretensiones aristocráticas no hay continuidad melódica del romance abruptamente iniciado al calor del trastorno mediterráneo, sino la irrupción indistinguible y a saltos de un sentimiento fuerte, una ternura amorosa más bien clandestina, que debe luchar contra las mentiras vitales y las autotraiciones de la moral conformista.

No será accidental, entonces, en ese tejido de hilos finos y filigranas, lodo un relato apasionante y apasionado pueda girar en torno del «escándalo» de un beso arrancado casi al azar durante un puritano paseo estival y sus consecuencias sensuales. Ese meollo argumental es el equivalente de aquél nebuloso intento de violación interracial durante la excursión a las grutas de *Un pasaje a la India* (Lean 84), pero ahora sin el pretexto de una ostentosa producción serie A, pues Ivory se ha vuelto, a lo largo de más de veinte años, un especialista en producciones semimarginales, con su tenaz equipo encabezado por el productor hindú Ismail Merchant y la guionista polaco-hindú Ruth Praver Jhabvala. En *Un romance indiscreto* no se requieren grandes recursos ni despliegues porque el esplendor del lenguaje en brillantísimo pero pausado tono menor predomina sobre las argucias del mejor espectáculo académico. Para alcanzar y derivar la elegancia desnudamente sensorial y duradera del texto, a *Un romance indiscreto* le basta con la dilatación de un *tempo* narrativo, más hindú que inglés; le basta con una magnificencia plástica que hace frecuentes referencias a los paisajistas de principios del XIX John Constable y Joseph Mallord Turner, así como al hedonismo luminoso de los Renoir (el pintor Auguste y el cineasta Jean); le basta con demostrar un interés genuino hacia las creaturas ficcionales, a modo de «estudios de la naturaleza humana», como enuncia la omnicomprendiva novelista presente Miss Lavish (Judi Dench) que en determinado momento relata la turbulenta pasión desigual de *Donde los ángeles no se aventuran* (del mismo Forster) como premonición de la que está a punto de encenderse en otro extremo del trigal; le basta con tintes tan agudos como serenos, que provienen a la vez de Forster y de los diminutos vuelcos psicológicos de Henry James (Ivory acababa de acometer las transcripciones fílmicas de *Los europeos* 79 y *Las bostonianas* 84); le basta con la engañosa morosidad de un impetuoso flujo ficcional que es en el fondo una exquisita mezcla de extrañeza occidental y saga oriental de bolsillo.

Más contemplativa que dinámica, de una rara intensidad afectiva en su afelpada tersura, tan lenta como lo requieren los cambios interiores de personajes sofocados por la severidad puritana pero sin dejarse asfixiar por ella, la andadura novelesca del estilo de Ivory oscila sin descanso entre el asombro intimista y un cálido sarcasmo ante la estricta excentricidad de las costumbres inglesas de principios de siglo. Las monocordes cadencias, rebosantes de semitonos emocionales, parecen dignas del cineasta bengalí Satyajit Ray (*Días y noches en el bosque* 69, *El hogar y el mundo* 84), aunque con una capacidad para asumir la mentalidad británica tan sorprendente

como la de T. S. Elliot.

El impulso de Ivory es en todo momento el de un celoso perseguidor de la perfección en el arte fílmico. Pero su arte no es el que se ha degradado en especialización ni en parodia manierista de otros productos, sino el arte como «reconquista del Estilo y de la Fiesta» (H. Lefebvre): el Estilo antes de dar lugar a una relación escindida entre cultura de masas y alta cultura, la Fiesta reinando como una aspiración de lo cotidiano sin fundirse con él. Revisemos estas concepciones en las tres cintas de Ivory que han podido conocerse en México.

Shakespeare Wallah fue filmada en plena onda prejipi, a mediados de los prodigiosos 60s (1965), anticipándose a su época, a la moda orientalista de la sicodelia posterior y su hipostasiada búsqueda de absolutos trascendentes; por ello llegó a ser una *cult movie* en su tiempo. Hoy puede vérselo como un clásico del cine moderno, aunque a ciertos espectadores desprevenidos aún pueda irritarles esa estructura antidramática e itinerante que va edificándose tenuemente a partir de tiempos muertos diseminados con gran cuidado. Hoy puede valorarse como una obra eminente que lanza la más culta e involucrada observación occidental sobre la India actual, situando su originalidad entre las arrobadas imágenes de Renoir (*Río salvaje* 50) o Rossellini (*India* 58) sobre la perviviente India mística milenaria y la feroz mirada denunciadora de miserias a lo *Calcuta* de Louis Malle (69). Debajo del lirismo de *Shakespeare Wallah* late el desencanto. La trama es más bien una sola situación sostenida. Habiendo emigrado de Inglaterra por falta de éxito y queriendo mantener ardiente la llama de un teatro clásico en vías de extinción, una troupe de actores ingleses trashumantes escenifica —muy imaginativamente, con escasos recursos— fragmentos de piezas de Shakespeare y sigue peregrinando, después de tres lustros, por aldeas y palacios de la India, de norte a sur y de un lado a otro del vastísimo territorio. Ellos son los encargados de que no haya un choque cultural entre Occidente y Oriente. El ceremonioso majarajah (Uptal Dutt) que ofrece, la representación privada de una comedia shakespeariana ante las gigantescas torres curvilíneas de su munificente palacio, actúa impelido tanto por los prestigios de un snobismo occidentalizante como por el más genuino espíritu solipsista que le proporciona una identificación monologal con lo eterno del Estilo y de la Fiesta a la hora del banquete. Inmersos en el tedio de las horas del desplazamiento ferroviario, jugando naipes y tratando de olvidar sus problemas económicos, los viejos actores de la troupe Kendal se interpretan a sí mismos, se justifican noblemente y se aferran a una tradición inflexible que impide la entrada de profanos a los camerinos, mientras la bella inglesita aspirante a dama joven Lizzie Buckingham (Felicity Kendal) se enamora del playboy hindú Sanju (Shashi Kapoor), aunque ni ella comprende el sentido del honor de él ni el galán valora la sacrificada vocación escénica: los separa el Estilo, los une la Fiesta; el espejismo de la ilusión teatral se derrumba. Basta con que Manjula (Madhur Jaffrey), la novia desairada del playboy de turbante, actriz-danzarina de populacheras cintas musicales, asista a una enjundiosa escenificación de

Otelo para que el espectáculo ancestral quede saboteado, desatendido, puesto en irrisión. ¿Triunfan el cine y el cambio, triunfan el estilo degradado y la fiesta mercenaria? Más por ansia de perfeccionar su formación como intérprete clásica que por sometimiento a los deseos familiares de apartarla de su amante hindú, la muchacha parte finalmente en buque hacia una estadía en Inglaterra. Lo viejo y lo nuevo, lo diferente y lo mismo encarnan en ella, a la busca del difícil equilibrio entre el este y el oeste, en pos del Estilo y la Fiesta.

El guru es un asombroso filme sobre la evolución de las costumbres tanto en Occidente como en la India y los monstruos morales que pueden engendrar. El joven músico inglés Tom Pickle (Michael York) arriba a Bombay, deseoso de estudiar cítara al lado del célebre virtuoso local Ustad Khan (Uptal Dutt), quien ya tiene alojada en su casa a una dócil discípula británica llamada Jenny (Rita Tushingham). Pero el aprendizaje del complejo instrumento autóctono entraña otras obligaciones, aparte de las estrictamente musicales: hay que someterse a irracionales prácticas de elevación espiritual, hay que hacer propia una abstrusa filosofía religiosa, hay que aceptar sumisamente al maestro como gurú y acatar cada uno de sus alevosos caprichos. A medida que va dándose cuenta de estos inadmisibles deberes, el entusiasmo del joven va decayendo y él va entrando en un triple conflicto: consigo mismo, con el vanidoso citarista y con su arte. A pesar de sus envidiables experiencias y sus avances como músico, hallará el pretexto durante un festival de cítara para desertar, llevándose consigo a Jenny, que ya parecía adaptada a las esclavitudes excelsas de ese mundo ilusorio. El Arte que les corresponde a ellos, con su propio Estilo y su Fiesta habrán de ser buscados en otra parte, mediante la sagacidad y la paciencia ya aprendidas.

Un romance indiscreto funda un discurso donde lo intelectual domina sobre las emociones, las acendra y las neutraliza en una victoria provisional de la moral victoriana, cuyas etapas perentorias son anunciadas por letreros (doble función que cumplen los títulos de capítulo del filme); y ese discurso incluye también al arte y sólo puede ser derrotado por la pasión, una pasión atraída hacia la aventura y el arrebató (como la de Lizzie en *Shakespeare Wallah*), entre el sometimiento y la rebeldía (como Tom en *El gurú*), dentro de un choque de educaciones y de mentalidades culturales más secreto de lo imaginado (como los de *Shakespeare Wallah* y *El guru*). El conflicto va a plantearse al principio entre lo apropiado y lo inapropiado: ¿se casará Miss Lucy con el hombre que le conviene por razones de clase pero que jamás podrá concebirla como algo más que un adorno, o cederá a los recuerdos de una Italia transfiguradora hasta la violencia y se dejará seducir por su propio temperamento de retumbos beethovenianos, para casarse con el único joven en su medio capaz de hacerla vibrar en una longitud de onda humana? El conflicto se resolverá en términos de conflicto entre el ser social y el llamado imperioso al caos de los sentidos. Si el Estilo puede abrir un intervalo hueco dentro de la existencia cotidiana, la Fiesta orienta una dimensión lúdica que pone a la luz las aspiraciones recónditas.

En la imagen privilegiada de Ivory el trabajo con la iluminación tiene crucial significancia. *Un romance indiscreto* sería inconcebible sin la organización de la luz. La luz es ahí diversa y omnipresente. Se eleva al unísono de un espacio descubierto mediante un movimiento de grúa, en la explanada de una plaza, o ante el sepulcro del Dante. Es una luminosidad pura y naciente, que inunda por franjas la habitación solitaria de la joven en vacaciones transalpinas, contrasta con las zonas de penumbra esparcidas en la sala donde Lucy toca frenética el piano, vuelve transparentes de blancura las sombrillas de la *garden party* con ecos de Katherine Mansfield y concede resplandores inusuales a los cuerpos desnudos en el lago por donde pasan las damas. Es luz-expansión, luz-ámbito, luz-centrífuga, luz en libertad.

ALAIN TANNER (Ginebra, Suiza; 1929)

En la ciudad blanca o el viaje estático

Con sólo desearlo, estarás en otra parte sin dejar de estar aquí. Este proyecto irracional que acometerá un deslucido forastero *En la ciudad blanca* (*Dans la ville blanche*, 1983), el octavo largometraje de Alain Tanner, sería análogo al que emprendía con cierto momento de su aventura subjetiva el estudiante solipsista Jacques Spiesser dentro del París deambulatorio de *Un hombre que duerme* (Perec-Queysanne 74) y fincaría sus raíces en las Enseñanzas de ese iluminado Don Juan de Castañeda que interpretaba Trevor Howard en la futura sociedad posindustrial de *Los años luz* (Tanner 81). Ese afán absurdo vendría además a ser la culminación y el sucedáneo perfectos del nomadismo, de la compulsiva errancia, del incesante desplazamiento exterior, del interno tránsito, de la pertinaz idea del Viaje que preside la posgodardiana obra de Tanner en su conjunto.

El hastiado industrial François Simon de *Charles muerto o vivo* (Tanner 68), vuelto *dropout* senil viajaba de la vida prefabricada a una falsa neoboemia que desembocaba en el sanatorio siquiátrico. La inasible obrerita Bulle Ogier de *La salamandra* (Tanner 71) se escurría de manera proteica por todos los oficios y mallas sociales en un indeterminado viaje a través de la libertad inalienable. La obsesiva parejita formada por Josée Destoop y François Marthourat fingía haber viajado al extranjero y venir de *El retorno de África* (Tanner 73) cuando en realidad había permanecido encerrada durante semanas dentro de su departamento ginebrino. Los amantes interclasistas de *La mitad del mundo* (Tanner 74) veían zozobrar su relación entre los espacios que les permitían los viajes a reuniones políticas del tecnócrata Philippe Léotard y la emigración definitiva de la mesera Olympia Carlisi. El regocijante grupo sin grupo de anarcas post-68 de *Jonás que tendrá 25 años en el año 2000* (Tanner 76) viajaba por fin para reunirse en la fundación de la utopía disidente dentro del simbólico plano secuencia postrero. Las vagabundas adolescentes Catherine Rétoré y Clementine Amoureux de *Messidor* (Tanner 78) deseaban escapar a su condición femenina en un viaje sin nimbo por la campiña suiza que las lumpenizaría hasta la delincuencia. Y *Los años luz* hacía la crónica de un viaje iniciático para liberarse de la pesantez material y llegar a volar.

El viaje se ha vuelto estático *En la ciudad blanca* porque Paul (Bruno Ganz), el

maquinista suizo de un barco petrolero, se ha cansado de viajar físicamente por el espacio y el tiempo dentro de esa «fábrica flotante». En una huida instintiva y a la deriva, ahora será un émulo del ajolote de Cortázar que «anula el espacio y el tiempo con una inmovilidad indiferente». Se quedará varado en una incidental escala portuguesa. Viajará por Lisboa en forma horizontal y, dentro de la jerarquía civil, viajará de manera vertical, en caída libre. Marino absurdo, procedente de un país como Suiza que vive en la añoranza del mar, continuará navegando sin embargo; navegará entre el amor maduro de Elisa (Julia Vonderlinn), la distante compañera a la que envía las cassettes de película Super 8 que filma como bitácora de viaje, y el amor elemental de Rosa (Teresa Madruga), la camarera de hotel a la que inspira una devoción nunca antes por él sentida. Y bogará por las calles de la Ciudad Blanca, siempre a punto de naufragar, incluso entre las cuatro paredes de su habitación hotelera con vista al mar.

El espacio urbano es un estado de ánimo. En ruptura con un oprimente cuarto de máquinas que más bien semejaba una atronadora celda natatoria, el marino desertor camina y camina por la ciudad como presa de una bulimia anhelante; descubre sitios de insólita fotogenia, deambula, observa, piensa, sueña, no hace nada, deja expandirse su libertad más allá de la elección («En las vacaciones uno organiza su libertad; yo no») dentro de un ámbito de nitidez codiciada, expelida, desacostumbrada, casi espectral, como si una fantasmagoría translúcida lo absorbiera. Como en los documentales vanguardistas de los veinte sobre ámbitos asfálticos (Vertov, Cavalcanti, Kirsanoff, Ruttmann), Lisboa está viva, es el sujeto/objeto omnipresente de la acción, se ha vuelto una abstracción callejoneante, el tono exacto de una consonancia formalista.

Bañada en luminosidades hervorosas y desrealizantes, Lisboa antigua se retrotrae y estalla en rúas tan blancas como la blancura de la soledad y la blancura del silencio. El paisaje en reposo de Lisboa se disemina entre el pórtico de irónica bienvenida que actúa un inmenso puente sobre el Tajo, en las serpeantes callejuelas del acantilado barrio de Alcántara, en vigilantes escalinatas que descienden hacia plazas fortificadas, en billares bravos y mil tabernas, en la presencia constante del río hasta su desembocadura, en las deflagrantes mareas del estuario. Lisboa pintoresca de documental fantasmagórico es también la inmersión en el núcleo indefinido de un fibroso medievo tercermundista, como sigue.

Allí domina el azar y sólo allí. En la habitación del hotelucho, de manera caprichosa el agua del grifo no sale o gotea, sin compostura posible, como la mayoría de las situaciones ambientales. Universo a medio armar y a medio cocer, pero con una energía envidiable por los tráfugas del orden hipercivilizado, Lisboa es el catalizador de la casualidad y de la posibilidad del cambio. Bajo la fuerza del medio, Paul conocerá los goces de la metamorfosis. Tañendo su armónica desde el balcón o entre el corrillo de niños callejeros, impedido para expresarse por escrito pero no para formar imágenes, ese desertor errabundo al que le gustaría «aprender de nuevo a

hablar sobre las cosas» se irá convirtiendo en un emisor de signos indescifrables. Se volverá una isla a la deriva en el centro de una trama también a la deriva.

En esta ocasión, Tanner se ha permitido el supremo atrevimiento, sin referencia alguna al radicalismo vertoviano, de filmar una película sin guión previo, escribiendo día con día nuevas escenas, respaldado por la capacidad inventiva de sus actores y la confianza de un osado productor del nuevo cine portugués. Sólo interesado en filmar películas distintas entre sí y prototípicas, el realizador suizo por excelencia había elegido rodar en Portugal porque allí había logrado respirar el mismo «clima de efervescencia y originalidad que se respiraba en la naciente cinematografía helvética en 1968»(Tanner).

Una anécdota en continua invención y concretándose sobre la marcha, a base de una improvisación concertante. Una historia filmada en orden cronológico y en la que cada plano parece un bloque autónomo, al arbitrio, y no obstante necesario. La creatividad significa aquí un estado de disponibilidad absoluta. Para cada secuencia, habrá un punto de partida y un punto de llegada, aunque muy vagos, sin método fijo, dentro de una estructura abierta, pues el desarrollo del episodio será decidido, marcado y enriquecido de modo aleatorio. Por ejemplo, el proyecto inicial estipulaba que «Rosa se va, Paul no está muy bien, bebe, va a bares, vende su cámara y su Sony, coge el tren y se va» (entrevista con Tanner en *Dirigido por* 105): casi media película compendiada en unas cuantas frases. Luego la circunstancia de la Copa Madrid 82 sugirió el balbuceo alcohólico de Paul intentando entusiasmarse con el electrizante partido Italia-Brasil y tratando de comunicar su tristeza incierta a un tabernario grupo de jugadores de dominó; era el «Paul no está muy bien, bebe, va a bares» vuelto concreción multívoca. En seguida vinieron los planos con campo vacío que rinden cuenta de la espera del culo ya fantasmal de Rosa, junto a la imagen de una ventana cuya cortina roja se agita al viento con un hálito de ausencia, mientras suenan a lo lejos un melancólico saxofón y la corneta de un barco que abandona el gran puerto; era el espacio intersticial entre las frases «vende sil cámara y su Sony» y «coge el tren y se va», la elipsis verbal vuelta temporalidad vivida. Como en la vida anímica y en la vida a secas, lo imprevisto domina en el dédalo del tiempo.

En la ciudad blanca opera asimismo como una meditación sobre el tiempo. El tiempo narrativo se alarga y se acorta, se abre y se cierra, se hace presente y se disuelve. Así como una botella se considera concluida cuando restan tres dedos sobrantes de vino, el tiempo queda abolido entre el robo que sufre Paul al salir de una solitaria partida de carambola y el seguimiento casi fortuito del ladrón para recibir de él un navajazo en el pecho. Así como los briagos necesitamos alegar que sólo tres dedos separan al coño del culo, el tiempo se contrae al máximo entre la misiva filmada que se deposita en un correo y la que se recoge en un buzón helvético.

Pero también: el tiempo se libera entre la cópula con Rosa dentro de una mínima franja de claridad en la cama y la insoportable carga de la huida amorosa. El tiempo se horada entre el llanto por la ausencia y los afanes de la indagación inútil. Pero

sobre todo: afectado por el suspenso de una errabundia sin sentido, el tiempo se degrada y degrada. Degrada las sensaciones propias, degrada las relaciones afectivas, degrada las nociones mismas de lo sedentario y lo nómada que en algún momento fueron «salvadoras» en el cine de Tanner (*Charles muerto o vivo*, *La salamandra*, *La mitad del mundo*).

Degradada por una relación meramente epistolar y pasiva, la compañera sedentaria declara la guerra sentimental desde Suiza. Degrada por una pasión camal que nunca se define por encima de la eventualidad, la amante cercana decide volverse nómada y emigrar a París sin dejar mayores señas (como la mesera de *La mitad del mundo*). Degradado por su asentamiento nómada/sedentario pero siempre fuera de ciclo productivo de los bienes económicos y de los afectos seguros, el tiempo cotidiano de la errancia de Paul se transformará en un don infructuoso e irrealizante.

Encallado y encanallado en la belleza urbana y empobrecida, el exmarino filma y se filma haciendo muecas en Super 8 por todos los rincones. Así le da forma contundente al lenguaje mudo e hipotético que utiliza para la comunicación lejana. En ruptura laboral con el mundo exterior y en ruptura esquizoide con su propia percepción, filma claridades densas, bloques de casas blancuzcas y camareras importunadas ante un lavabo con decoración de azulejos. En vías de igualar al menguante vagabundo de *El signo de leo* (Rohmer 59) filma sus gestos fugaces, estrechos callejones en vistas que parecen desgajarse, muros agrietados cuyo grano fotográfico los vuelve espectros de sí mismos y empedrados que insisten en devenir abstraídas figuras bidimensionales.

Las imágenes «defectuosas» del Super 8 se incorporan al *continuum* fílmico con dos significados distintos y en última instancia confluyentes. Sombra degradada, el Super 8 forma un discurso burdo y «subdesarrollado» (a la portuguesa) que debe coexistir con el discurso del 35 mm, perfecto y «superdesarrollado» (a la suiza), como un escándalo social y un deslizamiento metafísico. Por otra parte, como gran admirador del cinexperimentalista sajón Stephen Dwoskin (*Central Bazaar*, *Behindert*) que jamás teme a los fueros de foco ni a las mezclas de grano, Tanner hace del Super 8 un trabajo con la materialidad fílmica y una invasión de la avasallante irrealidad de la imagen. El deslizamiento metafísico que objetiva la materialidad del Super 8 es el interior fílmico de la conciencia de Paul muerto o vivo, es el imaginario del navegante vuelto ajolote (*La salamandra* prehistórica de los lagos mexicanos).

Pero de pronto, en la secuencia final de la película, cuando Paul «coge el tren y se va», el hombre empieza a ver a la hermosa vecina de enfrente en el vagón como si la estuviera filmando en Super 8, dentro de la definitiva imagen defectuosa de una cassette Super 8, sin necesidad de cámara alguna. Así como el viaje ha dejado de ser estático, el interior de la conciencia ha logrado exteriorizarse. Ahora sí se han establecido genuinos y duraderos vasos comunicantes entre la subjetividad automarginada y el proyecto vivo de lo real impredecible.

ERMANNANO OLMI (Bérgamo, Italia; 1931)

El árbol de los zuecos o el miserere de la miseria

Confeso de profunda desorientación y a punto de ir a recuperar sus raíces (y la intensidad de sus vivencias infantiles) al lado de auténticos labriegos lombardos que se interpretarían a sí mismos, decía Olmo (al diario *Il tempo*): «El cine, como en el fondo una gran parte de nuestra cultura actual, es una especie de templo en cuyo interior se celebran himnos a la vida, mientras que la vida, en sí, permanece en el exterior». Construido a partir de tres programas para TV, de una hora cada uno, su noveno largometraje intentará, pues, invertir esos términos en cada sencillo episodio de sus escenas campesinas del Bérgamo finisecular (1897-98), en la preparación de los surcos y en las más humildes faenas domésticas, en cada uno de sus momentos privilegiados (todos), dócil y calladamente expresivos. Imágenes coloridas, ritmos apacibles, luminosidades, serán entonces en *El árbol de los zuecos* (*L'albero degli zoccoli*, 1978) los candentes resplandores de una vida contemplada, apresada y manducada por el cineasta antes de ser convertida en himno.

Hasta el ínfimo acontecimiento se ha vuelto una epifanía del sentido. El último heredero del neorrealismo italiano (*El tiempo se ha detenido*, *Il posto*, *Los novios*) desemboca en la vertiente clásica, en el estro virgiliano, en el clasicismo romano, por derecho propio y laboriosamente ganado; pero su modelo no es el Virgilio épico de *La Eneida*, sino aquel Virgilio lírico de las *Bucólicas* y las *Geórgicas* que, tomando como portavoces a los enamorados de la tierra Melibeo o Condón, entonaba «con tenue avena pastorales cantos». Furtiva adviene para el cine italiano de fines de los setentas una efímera Edad de Oro de la Simplicidad, de la emoción originaria, del suave éxtasis terrenal, del cristal puro de áureo engaste. Ahí está la pareja rústica que recibe en la iglesia como una maldición sagrada la sugerencia de que el hijito mayor de singular inteligencia acometa una instrucción escolar que lo alejará para siempre del llamado de la tierra; ahí están las dos niñas miserables llevando por los caminos lodosos una carretilla con ropa recién lavada que volcarán involuntariamente al ir jugueteando; ahí están las ancianas, las matronas y las jóvenes tejiendo en el fosco reposo de la diaria labor; ahí está tiritando de frío invernal el abuelo que se ha levantado con el alba para sembrar tomates fuera de estación que aprovechen la tibieza de las paredes de la casa; ahí está el padre que se desvela fabricando unos

nuevos zuecos de madera para su hijo; ahí está la terrible desgracia familiar de ver enferma y amenazada de muerte a la única vaca del establo; ahí está el tímido y dulce cortejo de los mancebos campesinos que meses después culminará en boda; ahí está el relato terrorífico que lleno de aspavientos se platica durante las tareas comunales de la noche atronadora; ahí está el obligado ofrecimiento de hospitalidad al bobo jornalero de paso, y ahí están los duros trabajos del adolescentito en el molino para que sus hermanitos menores no tengan que ser enviados al orfanato. Sin embargo, más que integrar una crónica articulada y férrea, estos sucesos «irrelevantes» brillan con luz propia y resuenan dentro de un mosaico orgánicamente avenido, modulado como equivalente visual de la música para órgano de J. S. Bach. De tal modo, empezando por las entrañas y los matices, empieza a latir el conjunto de estas églogas fílmicas, breves poemas bucólicos que describen y trasponen cuadros campestres y sus pálpitos intraducibles.

Bajo la raíz de la rudeza habita el canto, no desviado por el artificio del estilo. La nítida visión cosmo-fánica le Olmi parecería igualarlo con los grandes cantores fílmicos de la vida labrante, tales como Alexandr Dovchenko (1894-1956) y Georges Rouquier (1909). Pero hay diferencias fundamentales. Olmi no canta, como el ucraniano autor de *La tierra* (30), a la agonía de un sonriente abuelo intemporal que se entrega al eterno retomo entre pilas de manzanas, ni a los tractores idílicos que arriban al koljós instantáneo para consustanciarse con los agricultores que les orinan sobre los radiadores para unificarse en la mejora de la producción; por el contrario, el cineasta bergamasco magnifica la fúlgida persistencia vital de los lugareños en una fiesta o en las ocupaciones más retraídas, y luego se muestra implacable ante la crueldad eyaculada durante la matanza tribal de un cerdo, cuya sangre borboteante hace proliferar la aproximación de recipientes primitivos. Y en contraposición con el galo autor de *Farrebique* (47), a Olmi no lo impulsa ningún afán de testimonio rural, ni de documentar la aspereza de las cuatro estaciones campesinas, ni de fomentar un ecologismo *avant la lettre*, sino que más bien lo guía una especie de fervor lúcido, de genuflexión tranquila ante el desbordante esplendor de lo cotidiano más próximo y cálido. En medio de la noche, resonante con lánguidos vales chopinianos que provienen de la mansión de los patrones, o entre las mazorcas cosechadas en el cielo ardiente de la aurora, la calidez prenarrativa será una vía secreta, un secreto vasto como la ropa restregada en el río, un secreto duro como el arado, un secreto risueño como el carromato de un mercader ambulante, un secreto realismo colindante con lo maravilloso, con la fantasía más elemental y primigenia.

Armando con anécdotas platicadas (¿fabuladas?) por su abuela materna Elisabetta y hablado en la lengua autóctona de Lombardía (los italianos también vieron la cinta con subtítulos), el relato de Olmi arraiga en tomo a las peripecias de cuatro familias campesinas y su destino manifiesto. Sin interrupción ni procedimientos ópticos, se pasa de una a las otras. La familia Runk es la más desfavorecida por la fortuna; con seis hijos aún pequeños, la robusta viuda (Teresa Brescianini) subsiste lavando ajeno

y reza por la pervivencia de su vaca, mientras el abuelo Anselmo (Giuseppe Brignoli) ayuda en lo que puede y toma por cómplice a una de sus nietas en el cultivo precoz de jitomates en la raquílica huerta. La familia Finard es la más destruida; padre (Lorenzo Pedroni) e hijo (Battista Trevaini) viven perpetuamente enfrentados, riñendo sordamente, derrotados de antemano, aun cuando el padre un buen día halle una moneda de oro y su torpe espíritu avaricioso lo haga esconderla en el casco de un caballo. La familia Brena es la más sumisa; la angelical joven Maddalena (Lucia Pezzoli) ha sido cortejada desde el otoño por un mozo respetuoso (Franco Pilenga) y se desposarán en primavera, harán su viaje de novios en una barcaza para visitar la turbulenta Milán, donde una tía monja (Francesca Bassurini) los alojará en el convento de Santa Catarina, para que pasen santificados bajo clausura la noche nupcial y a la mañana siguiente pueda hacerlos adoptar un bebé expósito de alto linaje sin apenas consultarles. La familia Batisti es la más trágica; la abatida madre (Francesca Moriggi) está trayendo una boca más al mundo, mientras el apesadumbrado padre (Luigi Ornaghi) derriba un árbol, propiedad del señor feudal, para procurarles unos zuecos a su hijito estudiante (Omar Brignoli); al ser descubierto el tronco del árbol talado, toda la familia será despojada de las pertenencias encomendadas en aparcería por el furioso patrón y en seguida será expulsada del territorio, sin apelación posible.

La raíz silenciosa oscila entre la luz natural de cada estación (sólo excluida la alegría estival) y la luz de las velas o las lámparas de petróleo (captada por Olmi-fotógrafo gracias a una película virgen especial): es la raíz familiar que danza a fuego lento, absorbente, en el fango fértil y en la ceniza de la idea, dando forma a un prisma que funcionará como mínimo refugio.

En adelante, exacto y sin humor ni sexualidad aparente, el vidrio invisible que limita al prisma familiar va a estampar a cada acontecimiento sensible, a cada acción exterior o interior, el sello del milagro. Los trabajos y los días, las penalidades y la injusticia, la subsistencia y los ritos festivos del pueblo, el ofertorio al jornalero itinerante y el culto a las tradiciones, el arraigo y sus valores ineluctables, el predominio de la religión por encima de todas las costumbres y el irremediable abandono, todo sucederá, sobrevendrá como un milagro. Comunicado por el afable señor cura rural Don Carlo (Carmelo Silva), se acepta como un milagro el ingreso y la estadía del pequeño Minek Batisti en la escuela. De manera análoga, cual si estuviera deslumbrado por el tesoro de los nibelungos, el padre Finard hará caso omiso al orador de un mitin político para concentrarse en una reluciente moneda de oro caída del cielo y apoderarse de ella. Sólo podrá ser explicada como una dádiva divina la repentina curación de la vaca de la viuda Runk, animal ya desahuciado por el veterinario de la aldea. Es un reflejo de la comprensión planetaria, más allá de los altares y las oraciones rutinarias, lo que prodiga la palabra sacerdotal, humanizada al límite, al perdonar por no asistir a misa a la atareada de prendas ajenas que apenas lo escucha.

Dentro del íntimo drama colectivo que acoge el cine hasta en sus menores detalles y en el espejo de una banalidad henchida como la materia misma de lo inexpresable, la religión dicta su ley maltrecha; se ha apoderado de todas las vibraciones permitidas y bloquea cualquier otra salida. El humanismo roñoso de la religión católica empalidece para fincar de nuevo sus lares, se sublima y se idealiza a sí misma como una observación rebosante de justeza y ternura.

Así pues, en esta delicada pintura de la vida rústica, tan cercana a la efusión de las almas en el *Angelus*, estamos muy lejos de la cólera hierática del Visconti «mimetizado» con los pescadores sicilianos de Aci Trezza (*La tierra tiembla* 48) y de la rabia antilegalista de Allio (*Yo Pierre Rivière* 76), estamos en las antípodas del panfleto marxista a ultranza de Bertolucci (*Novecento* 76) y de la furia redentora de la explotación de los Taviani (*Padre padrone* 77). Según el hermano Olmi, los campesinos decimonónicos sólo conocían los valores del estoicismo y la resignación, instalados en el milagro constante y unívoco, al margen de la Historia que podía irrumpir por las calles de la corrupta Milán, pero bastaba con hacerse a un lado para que los presos encadenados y los jinetes represores no los atropellasen.

Por eso, víctima de una minúscula revuelta momentánea y de un castigo desproporcionado que lo obliga a salir del terruño con toda su familia, excluido de los valores de la solidaridad, el fugaz talador del Árbol de los Zuecos lanza una postrer ojeada hacia su edén bíblico, desde la oscuridad de su reprobada carrera hacia la otra oscuridad imperante, y todo se ha consumado. La ficción retrocede, se ovilla, se extingue. El miserere de la miseria ha quedado asfixiado por el ensombrecedor aliento de los rebeldes y los fugitivos a pesar suyo, sin remedio. La vida sin himno también zozobra.

MILOS FORMAN

(Castav, Checoslovaquia; 1932)

Ragtime o la Historia como melodía de época

Un acorde básico marca los tiempos fuertes, un acorde agudo puntúa los tiempos débiles, mientras diversos temas acompasados se enlazan entre pausas más o menos prolongadas. Siguiendo el martilleado ritmo del ragtime, un hombre, clavel en la solapa, y una hermosa mujer, guantes de negro encaje agitándose sobre falda roja, ejecutan los pasos exactos de un fantasioso baile cual figurines animados, doblan sus cuerpos con hiperflexible sensualidad y giran ágiles contra las titilantes luces de un firmamento de salón: es la imagen de marca del 1900 norteamericano, el delirio de la plebeyesca *bella époque* neoyorquina que va a ser evocada con sus costumbres posbritánicas y sus inmigraciones, sus delirios de grandeza y sus miserias, sus escándalos y sus abusos de poder, siempre en un tono melancólico y líricamente melodramático.

Estamos apenas en el prólogo de *Ragtime* (*Ragtime*, 1981), el séptimo largometraje y cuarto norteamericano de Milos Forman. Pero ya, en la penumbra de un cine, durante la proyección del noticiero semanal, el orgulloso pianista negro Coalhouse Walker junior (Howard E. Rollins jr) muerde un descomunal cigarro puro y toca el piano abandonándose sentimentalmente a las pautas repetitivas y a las fuertes sincopas de sus arreglos de melodías románticas en ragtime, al tiempo que desfilan en la pantalla imágenes fácticas mezcladas con ficticias como en el *Zelig* de Woody Allen: el mago Houdini y el tiburón Morgan, oleadas de inmigrantes en Staten Island y la cadena productora de un auto Ford por minuto, los retos de Teddy Roosevelt y la historia de un joven millonario ante su esposa modelo-desnuda, todo al mismo nivel de atracciones, sucediéndose con la rapidez de una colorida obertura elaborada a base de temas perdidos y temas a tratar, a semejanza del ragtime.

El ragtime es una imposibilidad vuelta acierto, es un *tempo* musical que desgarrar motivos célebres, es una inepta comercialización que entronca con la herencia rítmica de los negros, es el estilo pianístico que deriva de los instrumentos de teclado mecánico, es el eco popular de los bares y de los burdeles y de los crímenes pasionales en primera plana, es una de las formas libres que engendraron al jazz e influyeron a Stravinsky, es el milagroso revelador/protagonista/detonador de una época irrepetible. En homenaje visual a ese ritmo y como en sus anteriores

experiencias hollywoodenses, Forman y su sempiterno camarógrafo también checo Miroslav Ondricek han extendido tanto el suave movimiento de lirismo a la europea que el filme está siempre a punto de volverse, si no una obra musical, una cinta con dominante musical. Ya en *Búsqueda insaciable* (Forman 71) los intermedios que presentaban a limpiísimos greñuditos cantando rock llegaban a crear una suerte de estructura paralela; en *Atrapado sin salida* (Forman 75) la desfachatada sobreactuación de los loquitos en do mayor constante otorgaba un relieve casi operático a la trama, y por otra parte, *Hair* (Forman 79) era la transfiguración de un *musical* disidente vuelto mitología, así como todavía en la originaria Checoslovaquia *El baile de los bomberos* (Forman 67) giraba en torno al guateque de unos tragahorno incompetentes que acababan llamando a los bomberos capaces para que les apagaran su incendio, y los amantes tiernos de *Los amores de una rubia* (Forman 65) se conocían bailoteando. Así, en *Ragtime*, los sistemáticos desfases líricos de la música elegida y los numerosos encabalgamientos del sonido sobre la imagen generan un extraño *continuum* melódico a su amalgama de ficción y realidad. La fantasía será política y el ragtime será el tiempo histórico al fin desgarrado y el tiempo tempestuoso, la figura retórica de la anarquía y la turbulencia que precedió en EE UU al estallido de la Primera Guerra Mundial. El ragtime es la cortina acústica que se rasga para verle las entrañas a una nación, es el ritual del nacimiento de otra poderosa nación.

La película empieza como un kaleidoscopio y termina como un apólogo. El kaleidoscopio conjuga personas, personalidades nacionales, episodios, arrebatos pasionales, bendición de comidas apacibles perpetuamente interrumpidas, niño negro abandonado, relaciones nacientes y cambiante; se va depurando, revolviendo, resolviendo pieza a pieza como un rompecabezas de mil posibles engarces, hasta que sólo queda el paralelismo de dos criminales de distinta raza, el apólogo del blanco vengador de su triste honra y del negro reivindicador de su maltrecho orgullo.

Del monumental fresco que ofrecía el bestseller original de Edward Laurence Doctorow, en la que hasta el agrarista mexicano Emiliano Zapata y la feminista anarca Emma Goldman salían a relucir, poco ha quedado, así como de la prosa en *staccato* del espléndido novelista de *El lago* y *El libro de Daniel*: apenas una sincopada melodía de época, ni más ni menos. Cuando el productor Dino de Laurentiis le quitó el proyecto a Robert Altman, quien pretendía elaborar dos películas de tres horas cada una, y lo puso en manos de Forman, éste exigió tanta libertad respecto a la novela como la que el escritor se había tomado con la Historia.

Ni nostalgia hinchada con guiños a Scott Joplin, ni inocentadas tipo *El golpe* (Roy Hill 73), ni epopeya populista, ni mofa de libelo. Con brillante y amplia capacidad de síntesis, las frenéticas pinceladas de época refunden a su manera y circunstancia los datos históricos con la ficción, como si se tratara de rehacer dos películas ya filmadas: *El escándalo del siglo* de Richard Fleischer (55) y *El rebelde justiciero* de Volker Schlöndorff (69), basado en el *Michael Kohlhaas* de Von Kleist.

Dos refacturas fílmicas que son la oposición de dos delirios pretéritos.

Por el lado de *El escándalo del siglo*, se narra con estruendo el asesinato del arquitecto Stanford White (Norman Mailer) a manos del desequilibrado marido millonario Harry K. Thaw (Robert Joy) por culpa de su esposa adúltera Evelyn Nesbit (Elizabeth McGovern) que había posado desnuda para el prominente constructor. Es un crimen a quemarropa en pleno Madison Square Garden en 1906, bajo cuya cúpula ya oscilaba oronda la estatua de Diana Cazadora que había motivado el escándalo. Entre la estridente persecución del rival que culmina en el derribo de la puerta del Delmonico s y el veredicto amañado del largo juicio, se contará con la escena cínica culminante entre la promiscua Evelyn siendo comprada para testimoniar por Mrs. Thaw (Eloise O'Brien), la arrogante madre del asesino que encama en su verbo ajado toda la prepotencia y la capacidad de aplastamiento de la resplandeciente burguesía norteamericana.

Por el lado de *El rebelde justiciero*, se narra con no menor estruendo una historia de ironía y antirracismo. Ya no es el relato realista, situado en el siglo XVI, sobre el lugareño respetuoso de la Ley que, acicateado por ofensas injustas se convierte en el más tenaz y absurdo vengador de su causa, hasta colocarse fuera de la ley que rehusó ampararlo. Ahora Kohlhaas es Coalhouse, pianista de ragtimes mercenarios, un negro próspero y honesto que siente que le han «arrancado el orgullo a pedazos» cuando se zurren en su auto nuevo unos blancos «juguetones», alevosos bomberos voluntarios que le exigían derecho de peaje en una vía pública. Es la anécdota ominosa, en la línea de *La madre y la ley de la Intolerancia* de Griffith (16), que sigue la pista a las iniquidades cometidas en contra de un ciudadano humillado por policías medrosos y burócratas irresponsables, el hombre que se niega a ser víctima pero cuya concubina Sarah (Debbie Allen) morirá tundida a golpes por los guardaespaldas de un vicepresidente estadounidense al que la ingenua mujer «de color» se había acercado para implorar justicia y clemencia. El destino vuelto bola de nieve en contra de un infeliz al que la sociedad transformará en rebelde irracional y en delincuente, finalmente atrincherado y pegando tiros, al lado de otros insurrectos hermanos de raza, dentro de la mismísima Biblioteca Morgan, sin querer oír ni demandas ni ruegos de rendición.

Son dos ciudadanos límite: el paranoico que burla a los jueces para salir pronto del manicomio a celebrar su victoria con un suntuoso brindis en un restaurante de lujo, y el patético anarquista involuntario que *in extremis* dobllega su furia devastadora a los pies de un chantaje moral para ser acribillado traicioneramente, cuando salía de su refugio con las manos en alto, por orden del provector jefe de policía de Nueva York (James Cagney). Dos hombres, dos delirios, dos destinos sociales. El delirio del Poder se premiará con coronas de laurel en las sienes y odaliscas orgiásticas como postre. El delirio de la impotencia se castigará con la muerte inapelable, como si se tratara de algún precursor de Martin Luther King o Eldridge Cleaver.

Detrás de muchos momentos de esplendor narrativo, hay en el lenguaje filmico de Forman un deslizamiento irónico. Así, al terminar la conmovedora escena del hospital, donde el negro rebelde ha visitado a su amada doliente para consolarla hablándole de la boda de ambos en fecha próxima, surge de repente la cruz de una iglesia engalanada con coros y flores, pero al descender la cámara resulta que no se trata de pompas nupciales sino fúnebres, con la novia vestida de blanco, dentro de un ataúd. También hay deslizamientos irónicos al nivel de incidentes de personajes secundarios. Así, a la hora de la huida desertora, un pirotécnico blanco (Brad Dourif) que se pintaba de negro la cara por «afinidad ideológica» y proveía de bombas terroristas a los encapuchados secuaces de Coalhouse, tendrá que limpiarse la pintura para demostrar su inocencia y bastará con ello para salvar el pellejo, mientras los demás insurrectos raciales sucumben. Por último, se advierten otros deslizamientos irónicos basta en el discurso explícito de los hechos. Así, las huecas razones humanitarias de la tolerancia entre razas no van a ser esgrimidas por ningún demagogo blanco, sino por Booker T. Washington, un líder apostólico de la comunidad negra que se ha equivocado de cielo en la tierra al pretender convencer a Coalhouse para que deponga las armas.

La ironía saludable también explica la inclusión de la *side story* del mísero inmigrante ruso Tateh (Mandy Patinkin) en lugares clave del gran fresco de la película. Dibujante de siluetas en el ghetto judío de Hester Street, futuro fabricante de *flip-books* que ya anunciaban al movimiento ilusorio de las imágenes fílmicas, pionero de cine silente que terminará rodando *photoplays* de risa loca con la siniestra Evelyn como actriz inepta en las playas de Atlantic City, este personaje confunde su destino personal con la genealogía del cine como diversión eminentemente popular. Primero funcionaba como mero contrapunto sarcástico al crimen pasional del célebre industrial celoso, pues a nuestro infeliz cornudo de barriada hebraica sólo le quedaba el ridículo arrebatado falocrático cuando descubría *in fraganti* la infidelidad de su mujer: expulsar a patadas al aprovechado con sus pantalones a media asta y arrojarle por la ventana todas sus pertenencias a la moqueante adúltera. Luego, medio tierno medio lunar, el personaje funciona como caricatura viviente de los emigrantes europeos que lograron fama y fortuna en el cine norteamericano (como el propio Milos Forman), llegando a reclamar hasta títulos nobiliarios. Tocado por la varita mágica de la creación de imágenes móviles, Tateh se encumbrará como Barón Ashkenazy (sólo le faltó el *von* de Stroheim y Sternberg) y recibirá homenajes en un banquete final donde se hacen discursos sobre la carencia de límites del Cine porque «la luz lo hizo posible». Esta burla ligera a las raíces del cine yanqui sirve asimismo para neutralizar desde su base cualquier otro sentido épico de ese relato multívoco que culmina en el estallido de la Gran Guerra y el final de los tiempos del ragtime.

En esta parábola del cambio y la disidencia no puede haber mártires para ser exaltados ni héroes cínicos para ser demolidos. Sin embargo, casi escondido, existe un personaje extraño al tono cercenadamente épico de la película. Es el Buen Padre

sin nombre de un armonioso hogar pequeño burgués de New Rochelle (James Olsen), un hombre oscuro e irrazonable que arriesgará su vida para lograr convencer al negro intransigente en su trinchera, un esposo cariñoso que a pesar de ello perderá a su tierna esposa también sin nombre (Mary Steenburgen); es el perdedor por partida doble, el que provoca el acribillamiento del negro íntegro y el tipo merecedor de que la Madre toda dulzura se largue de casa hasta con hija y sirvienta en pos de una vida más interesante al lado del egregio cineasta Tatch Ashkenazy; es el personaje trágico a la Forman, el habitante único de una tragedia que no se ve, tan vulnerable como el lamentable desempleado adolescente de *La oveja negra* (Forman 63) y tan digno de simpatía como los padres de los chavos fugados de sus casas opulentas en *Búsqueda insaciable*. Todo opacidad y pasión no compartida, he aquí al testigo de antemano vencido que ve zozobrar impunemente a la bella época de su raza, entre los letárgicos *ostinati* de un ragtime.



MILOS FORMAN: *Amadeus* (*Amadeus*, 1984)

Amadeus o la bendición a los mediocres

Delirios de agilidad grandiosa, delirios barrocos en colores sonrosados, delirios de ligereza musical, delirios decorativos rococó, delirios graves entre la orgía y la misa de difuntos, delirios decrepitos de adulación y fortuna, delirios de infernales intrigas de corte, delirios de aspiración a la inmortalidad estética. Como el *racconto* expresionista del paciente en el jardín de *El gabinete del Dr. Caligari* (Wiene 19) y como aquel trastornado monólogo del siquiatra Richard Burton en el *Equus* fílmico (Lumet 77) ya basado en una pieza del inglés Peter Shaffer, *Amadeus* es la visualización de un estado delirante. Sólo que en el octavo largometraje de Milos Forman eso se sublima. Sólo que allí nada se deforma, salvo la veracidad de la Historia, pero afianzando su sentido. Sólo que el subjetivismo extremo va a ocultarse debajo de mil tenues exquisiteces dieciochescas, arrancadas a una milagrosamente preservada Praga en alianza con el mejor Hollywood redivivo.

Tras intentar degollarse cierta noche de afelpados remordimientos y después de 32 años extinguiéndose hasta el olvido en un marat-sadiano asilo para locos, el ex-compositor favorito de la corte vienesa Antonio Salieri (F. Murray Abraham) exhibe sus míseras perturbaciones mentales y confiesa sus allagadas culpas ¿reales o imaginarias? a un atónito sacerdote católico que lo visita en su celda. En el desvencijado piano del músico-momificado-en-vida y mediante delicadas imágenes fulgurantes, comienza a delinearse el desventurado retrato de ese compositor lleno de lisonjas que envidiaba el talento supremo de Wolfgang Amadeus Mozart (Tom Hulce); y como en el poema dramático de Pushkin *Mozart y Salieri* (1830), que inspirara la homónima ópera de cámara (1898) de Rimsky-Korsakoff, se van trazando dos destinos musicales, divergentes desde la infancia hasta el desencanto adulto, veladamente antagónicos a morir, que desembocarán en la destrucción progresiva del más frágil (Mozart) por el más avieso (Salieri) y en la pérdida de incentivo vital por parte del sobreviviente.

Aparte de su arrasable (falta de) talento, manifiesto hasta al componer para Mozart una marchita de bienvenida a la corte de Joseph II de Habsburgo (Jeffrey Jones), el infeliz Salieri padece de austeridad, desprecio y autodesprecio. Incapaz de romper el voto de castidad pronunciado en su anhelante infancia italiana, incapaz de ceder al deseo amoroso que experimenta por una descocada soprano (Christine Ebersole), incapaz de violar en lo mínimo las sinuosas normas de la adulación palaciega e incapaz de dar salida a sus impulsos vitales más allá de la ambición composicional, el patético y agazapado Salieri representa el pasado, la petrificación, la negación de sus raíces aldeanas y populares, el falso espíritu clásico y chatamente apolíneo; todo lo cual le inculca un visceral repudio hacia lo que representa Mozart como espíritu dionisiaco y autenticidad humana. Por eso, estando sin saberlo en los Orígenes de la Tragedia (cf. Nietzsche), rememora su existencia sintiéndose una caricatura viviente.

En cambio, aunque débil e indefenso ante el exigente dominio que ejerce su padre

Leopold (Roy Dotrice) incluso en la edad adulta, *Wolfie* Mozart no oculta sus orígenes rústicos, se comporta como un ser desbordado e inocente en el fondo; dentro de su contradictoria fuerza interna medra esa vulgaridad transpuesta e ingenua que caracteriza a los más vigorosos personajes de Forman: la obrerita iniciadora sexual de *Los amores de una rubia*, el atropellante Jack Nicholson de *Atrapado sin salida*, el recluta provinciano vuelto jipi de *Hair* y el sublevado pianista negro de *Ragtime*. Está marcado por su antigua condición de niño prodigio que tocaba el piano como monito con los ojos vendados ante papas y familias reales; pero ahora corretea damiselas por los pasillos cortesanos, repta fáunicamente debajo de las mesas, juega a hablar al revés diciendo obscenidades, lanza erizantes risotadas de bobo absoluto a la menor provocación, deja esperando a sus poderosos protectores arzobispaes, se planta jubiloso pelucas pre-punk, descompone la figura a cada momento ante el Emperador diletante, tiene un inescrupuloso amorío con la dama deseada por su ignorado rival, se entusiasma con las burlescas corrientes dramáticas (Beaumarchais) menos aceptadas en la época, se disfraza de unicornio en una mascarada para tocar de cabeza el piano, se casa con la rapiñosa Stanzi (Elizabeth Berridge) hija de su atronadora casera Frau Weber (Barbra Bryne), gasta más de lo que gana, vive perpetuamente endeudado y, ya en su decadencia física, todavía participa en las bacanales del populachero empresario operístico Emanuel Schikaneder (Simon Callow). Animo juguetón y carnavalesco, elemental vitalidad galopante: es también un niño bien cebado y aún dependiente de la opinión paterna, a la que sólo la vehemente Stanzi logra enfrentar («Todo lo hacemos mal»). Es tan crédulo que puede tener por cierto el retorno *postmortem* de su aplastante padre Leopold, con doble máscara negra y larga capa enlutada, para encargarle un «Requiem que mata»; puede incluso llegar a agradecer la hipócrita solidaridad de Salieri en sus últimos momentos, después de desplomarse en el teatro. La vulgaridad del genio, hecha lastre trágico y conciencia cínica («Soy vulgar pero mi música no lo es»), será quien realmente lo conduzca hasta la fosa común en unas solitarias exequias bajo la borrasca.

Quedan atrás los trabajos de amor perdidos en la evolución histórica de la música. *Amadeus* es también el más vibrante de los ensayos didácticos que pudieran concebirse sobre la génesis de la ópera germano-austriaca. Con irresistible encanto, las superelaboradas imágenes suntuosas de Miroslav Ondricek han ido trazando el proceso operístico de Viena a finales del siglo XVIII. Con sus cuatro grandes últimas óperas Mozart revoluciona el género: lo obliga a dejar de «cagar mármol» en sus temas y situaciones, introduce el sentido del juego y las «demasiadas notas» de la lujuria vocal, pone en ridículo sin quererlo a esa acartonada ampulosidad con moralejas filosóficas de obras como el *Axur Re d'Ormuz* (1788) de Salieri, se desliga deliberadamente de la tradición dramática de Gluck y sus semidioses helénicos o persas. Los héroes Hércules, Orfeo y Axur están fatigados.

La ópera mozartiana ya no se propone «perpetuar lo eterno en nosotros». *El rapto en el serallo* (1782) otorga derecho de ciudadanía artística al canto en idioma alemán,

acaba con la arrogante supremacía ítalo-francesa fundada en el efectismo superficial, sustituye a la solemnidad del estilo tragicómico por un exotismo erótico *alla turca* dictador de modas, e inaugura la ópera bufa con todos sus excesos. Provocadoras de menosprecios y de iras, *Las bodas de Fígaro* (1786) dispensan mayor dignidad a una farsa que hace circular el deseo entre criados y patrones para «exaltar las diferencias de clase», resucita a los ballets prohibidos al interior de la pieza con el pretexto de una danza nupcial, vuelve cotidianas las acciones dramáticas, inserta extensos fragmentos de «música pura» sumando hasta ocho personajes en contrapunto sobre la escena y prolonga el placer audiovisual más allá de las cuatro horas, aunque haga bostezar a los pomposos gustos del déspota ilustrado Joseph II. *Don Giovanni* (1787) derrota en su propio terreno y con sus mismas armas a los vacuos virtuosismos de la ópera seria italiana, y consume la audacia de incorporar a la trama a los fantasmas privados del compositor, secretamente transpuestos como efectos terroríficos que desconciertan y desalientan a los mezquinos aplausos austrohúngaros: en vista de la ineficacia de los ademanes burlones de Wolfie al severo retrato paterno de la sala, el Comendador «es» el espectro funesto de papá Leopold recién salido de entre los muertos.

Espiado por una espantadiza sirvienta al servicio del celoso profesional Salieri, jamás reposa la mozartiana pluma de escribir con retozón tintero de querubín en porcelana. Pero el gran salto operístico lo dará Amadeus cuando sea consecuente con la exaltación que le provoca la parodia de *Don Giovanni* que hace Schikaneder en su teatro popular, al gusto propicio de quienes ingieren licor durante la representación, lanzan carcajadas a cada instante, palmotean de fervor inaguantable si se les viene en gana a sus modestas cofias y camisolas, y participan como pueden en él regocijo de la escena, en donde enanos jinetes rasgan con sus cabalgaduras los muros de papel pintado, irrumpen por los aires muchachas de rojo sobre adornados columpios escarlata, las copas rebosan polvos plateados, los maquillajes infunden fogosidades circenses y los caballos proféticos defecan salchicas y palomas de la paz (gracias a una ultraimaginativa puesta en escena de Twyla Tharp). Concebida como antídoto contra la extenuante desesperación premonitoriamente funeral del *Requiem* inconcluso, *La flauta mágica* (1791) corta en forma radical con las tiesuras de la ópera imperial, inaugura la efervescencia feérica de una magna ópera popular, desborda imaginación chispeante en cada episodio de su argumento de luminosos misterios esotéricos, será la primera ópera que incluya su propia parodia. Recreado por Forman, el discurso cronístico sobre la Opera es la alegría mozartiana en estado de gracia.

Todo esto se refuerza en *Amadeus* con una especie de «música del montaje». Con síncopas y tresillos que se anticipan a los desvelos de *Don Giomni*, reexposiciones desquiciantes de temas arpegiados, romanzas amorosas, apasionados rondós que acompañan al compositor en sus presurosas deambulaciones urbanas, y un melancólico *largo* que lo seguirá hasta la tumba, son el Concierto para piano 22

en mi bemol y el de dos pianos K. 365 quienes dan estructura melódica al filme en su conjunto. Sin embargo, el cálculo preciso del montaje en los cambios de secuencia y en la ejecución de los trozos escénicos, así como en las graves apariciones del *Requiem* como machacante obsesión mental del personaje, tiene su musicalidad particular. Destaca el brillante *molto legato* sonoro durante el cual el irascible Leopold arruga una carta y el ruido hace sobresaltarse en la imagen siguiente a unos asustadizos ciervos que simbolizan la sensibilidad mozartiana. Algo análogo ocurre en los diálogos (o *duólogos*) entre la orquesta dirigida por el propio Mozart y los cantantes sobre el escenario, diálogos en campocontracampos a 180 grados y de gran precisión en el corte, *duólogos* tajantes del montaje alternado. Por esta senda se llega a la escena en que el abrumado joven salzburgués se aísla mentalmente de las riñas domésticas en torno suyo, para concentrarse en los sonidos de su Música Interior, que febril se pone a anotar en un pautado; o a ese jugueteo burlón ante el cuadro del padre, oyendo en lo íntimo alborozos de *La flauta mágica*, pero de repente, al abrir la puerta y toparse con el lúgubre enviado ultraterreno de «alguien que merecía una misa de difuntos y no la obtuvo», empieza a sonar crispadas notas en procesión del *Requiem*, provocando un brutal cambio de tono dramático con sutil capacidad de sugerencia. Y este tipo de búsquedas rítmicas, que parecen remitirnos a las experiencias de «cine puro» de Germaine Dulac y Jean Epstein en los 20s franceses, culminan en esa maravillosa idea de metamorfosear los gritos destemplados de la suegra en las irrepetibles escalas alaridas de la Reina de la Noche, enmarcada en los círculos concéntricos de un firmamento estrellado, como en las armonías de la Música misma.

La metamorfosis de Salieri ha sido más lenta, por insondablemente dolorosa. La fantasiosa confesión alucinada de *Amadeus* consigna ante todo el precio de un desafío a la Divinidad. Como en *Búsqueda insaciable*, que adoptaba el punto de vista de los padres abandonados por sus jipiosos chicos-flor, y como en *Ragtime*, que terminaba solidarizándose con el Buen Padre anónimo que arriesgaba temerariamente su vida para obtener en pago la deserción familiar, Forman se supera a sí mismo acogándose al lado ingrato de la unilateral pugna Wolfie vs. Salieri. A fin de cuentas, aún más que el dramaturgo Shaffer de *Ejercicio para cinco dedos* (58) y *Cacería real hacia el sol* (filmada por Irving Lerner en 68), toma benévolo partido por el músico envidioso y mediocre, por el perdedor inmortal sin disculpas.

El envidioso mediocre es también un hombre en revuelta contra la injusticia de Dios. En la belleza absoluta de la música mozartiana, cree oír la voz de Dios y, en esos manuscritos originales, encuentra un designio divino. Dios habla a través de la música de Mozart, de acuerdo con ese que, en su infancia en Legnago, había vivido como un milagro de Dios el que su ignorante padre comerciante muriera fulminado de una fatal indigestión y él pudiera seguir sin tropiezos su vocación musical. Según la fascinación en que ahora vive Salieri, el perdón de Dios se manifiesta en la celestial aria de la esposa engañada de *Las bodas de Fígaro* cuando por fin la acaricia

su marido, pensando que era otra; pero es un perdón magnífico que no alcanza al espectador más fiel de Mozart: su enemigo escondido.

Pero Mozart pasa cortésmente sobre la música anticuada de Salieri y, al pedirle el propio músico embozado que lo imite como castigo de carnaval («Toca a la manera de Salieri»), lo escarnece en donde más le duele. ¿Qué pretendía Dios humillando a Salieri de tal modo a través de su creación más perfecta? Herido en su dignidad, el músico mediocre le declara la guerra a su enemigo Dios encarnado en la figura del genio vulgar (del lat. *vulgus*, plebe); lanza al fuego el crucifijo antes adorado y decide exterminar a su creatura monstruosa. Sus celos musicales se amplifican y ennoblecen con resonancias sagradas.

Benditos sean los mediocres porque sólo ellos se podrán rebelar contra Dios. Benditos sean los mediocres porque ellos no idealizan a Dios todopoderoso como un padre destructor que puede ejercer su poder aun después de muerto. Benditos sean los mediocres porque ellos no se arredran ante el primer enlutado de antifaz negro que abre amenazante su capa. Benditos sean los mediocres porque ellos pagan con su propia razón la declaración de odio a la Divinidad. Benditos sean los mediocres porque sólo ellos pueden comprender la grandeza del Genio. Benditos sean los mediocres porque pueden obligar a Dios Misericordioso a que destruya a sus creaturas predilectas. Benditos sean los mediocres porque gozan al infinito la creación *al fin compartida* con un Mozart agonizante dictando su *Requiem* en su noche postrera.

Ya asumido como campeón y Santo Patrono de los Mediocres, el transfigurado Salieri es arrastrado en su silla de ruedas para que reparta absoluciones postumas a todos los locos mediocres de la Tierra, celebrando su triunfo póstumo sobre el mismísimo Dios en un infierno dantesco.

JOHN BOORMAN (Shepperton, Inglaterra; 1933)

Perdido en el Amazonas o él exotismo diferencialista

Afirmar la diferencia equivale a extender nuestras facultades, tanto de comprensión como de existencia. En su célebre *Manifiesto diferencialista* de 1970, que delineaba algo más que una propuesta de neoliberalismo o algún nuevo seudónimo del relativismo cultural, el filósofo francés Henri Lefebvre aseguraba que el diferencialismo no es un sistema, pues su método consiste en «reunir para situar», acercar lo que separa y separar lo que se acerca exageradamente. Flecha de salida entre «un mundo cerrado y uno abierto», el gran combate por la diferencia vendría a ser un hecho y un derecho, una certeza y una posibilidad.

Varias de las películas anglosajonas más importantes de los 80s son, cada una a su manera y rango político, cine diferencialista: *Testigo en peligro* de Weir, *Los gritos del silencio* de Joffé, *El norte* de Nava (aún prohibida en México) y hasta *Desesperadamente buscando a Susana* de Seidelman. Enarbolan un respeto y una «puesta en situación» de la diferencia: diferencia de razas, diferencia de tradiciones, diferencia de regímenes represivos, diferencia de costumbres, diferencia de inserciones sociales, diferencia de marginalidades, pero siempre diferencias comunicantes, que desembocan en severas puestas en tela de juicio multidimensionales, cuestionamientos a ideas recibidos y a la naturaleza del prejuicio, desplazamientos de centro. Con análoga orientación, aunque por un camino inimaginable sin la asimilación bidecenal de las aportaciones hechas por la antropología estructural de los 60s (*El pensamiento salvaje* y los *Trópicos tristes* de Lévi-Strauss a la cabeza, y pasando por las desmitificaciones de una supuesta «antropología marxista» por Pierre Clastres), otro tipo de cine diferencialista es definido en *Perdido en el Amazonas* (*The Emerald Forest*, 1985), el noveno largometraje del imprevisible: y siempre desmesurado cineasta inglés John Boorman (*A quemarropa* 67, *Amarga pesadilla* 72, *Zardos* 74, *El hereje* 77, *Excalibur* 81).

Entre la descomunal excursión operativa del *Fitzcarraldo* de Herzog (82) y los tribales alcances místicos del *Niño Fidencio* (Echevarría 80), el filme es mucho más que una simple superproducción en escenarios naturales de la Selva Esmeralda Amazónica y tiene resonancias temático-estilísticas que nunca hubiesen soñado historietas exotistas tipo *Marabunta* (Haskin 54), o *Dos bribones tras la esmeralda*

perdida (Zemeckis 84), ambas reféridas a la «jungla desnuda» (*The Naked Jungle*), ambas «novelizando la (edad de) piedra» (*Romancing the Stone*). Espectáculo alucinante/alucinado, reflexión humanística en acto y fábula de absorbente poderío, *Perdido en el Amazonas* ofrece, por lo menos, ocho niveles de lectura distintos, a partir de sus datos concretos más elementales hasta sus productos combinatorios más complejos, pero todos ellos hábilmente concatenados en la opulenta belleza de la forma fílmica, sus convenciones genéricas estalladas y sus instancias poéticas. Deslindemos, a fines exclusivos de análisis, esos progresivos niveles de significación, acercando, separando, acercándonos, separándonos.

Primer nivel. Tal como lo anuncia un letrero inicial y lo reitera un aviso explicativo hacia el final, *Perdido en el Amazonas* es la versión novelesca y dramatizada de un caso real. Se dio a conocer dentro de una serie de reportajes, medio sensacionalistas medio arriba-corazonas a lo Reader's Digest, aparecidos en el diario *Los Angeles Times* en 1978. Un joven brasileño había desaparecido, capturado por los indios seminómadas, y una expedición intrépida logró al fin rescatarlo sano y salvo. Relatado fílmicamente por Rospo Palemberg, el guionista de *Excalibur*, la historia original se transformó sustancialmente, acaso para excitar con mayor fuerza la imaginación, nada lineal ni edificante de Boorman, dando como resultado un argumento que corre de la siguiente manera. Empleado en la construcción de una monumental represa en la cuenca del río Amazonas, el ingeniero yanqui Bill Markham (Powers Boothe) sufre el incidental secuestro de su hijito Tommy (William Rodríguez), de escasos cuatro años de edad, por parte del merodeador indio Wanadi (Rui Polonah), jefe de los Invisibles, una selvática tribu emparentada con los jíbaros que practica el mimetismo vegetal para defenderse de sus dos grandes enemigos, igualmente depredadores e inmisericordes: otra tribu llamada la Gente Fiera, y los Blancos. Durante diez años la búsqueda emprendida por la inconsolable familia del ingeniero será infructuosa, pese a que el atribulado padre incluso ha llegado a aprender la lengua *tupi* para comunicarse con los aborígenes de las inmediaciones donde ocurrió el funesto hecho. Será en el transcurso de una tardía expedición secundada por el ególatra fotógrafo Uwe Werner (Eduardo Conde) de cierto prestigioso magazine geográfico, cuando el buen Markham logrará al fin entrar en contacto con su hijo desaparecido, ya transformado en el risueño mancebo Tomme (Charley Boorman), ya adoptado como único miembro rubio del clan que lo raptó, ya iniciado en las prácticas mágicas de los Invisibles, ya desposado con la bella nativa Kachiri (Diri Paes) y por todo ello renuente a volver al grupo social de su infancia, con costumbres y valores tan ajenos. Al comprensivo ingeniero no le quedará otra alternativa que procurar una participación bienhechora en la vida tribal del vástago que lo rechaza, ayudándolo junto con otros jóvenes indígenas a rescatar de un prostíbulo para mestizos a las muchachas nativas que blancos corruptos les habían robado. Luego, convencido de las razones de los aborígenes para defender intocado su milenario territorio, cierta noche de reivindicadora tormenta y buenos augurios,

obedeciendo al canto ceremonial de los sapos incitadores de la devastación por lluvia torrencial, el propio profesional estadounidense dinamitará la magna represa que durante una década había contribuido a edificar.

Segundo nivel. *Perdido en el Amazonas* es una cinta de aventuras como las que ya no se hacen. Si bien en las antípodas de un cine épico-poswesternista de conquista y explotación de recursos naturales en el Tercer Mundo hasta antier primitivo (tipo *Al este de Sumatra* de Boetticher 53), el entusiasmo hiperkinético de Boorman crea una dimensión hipnótica en su relato, a fuerza de acumular peripecias en el más alto grado del infantilismo. A saber, incluye un niñín secuestrado a lo Rice Burroughs y a lo Kiling (*El hijo de las fieras* de Z. Korda 42), una selva tarzanesca tan impenetrable como lujuriosa, vínculos familiares en primer término dramático que nada puede deshacer, ritos desconcertantemente atractivos y extraños, tribus primitivas buenas y tribus primitivas malas, nativos disimulados entre la tupida vegetación siempre al acecho, safaris intrépidos, heroicos combates cuerpo a cuerpo, mil peligros desconocidos, perversos mercaderes blancos que esclavizan aborígenes e imponen su ley con armas de fuego, una aldea nativa tan arrasable como cualquier campamento pielroja (*Soldado azul* de Nelson 70), un cautivo blanco tan rescatable como Natalie Wood en *Más corazón que odio* (Ford 56), una esposa indígena tan hermosa como Debra Pagel en *La flecha rota* (Daves 50), rapto tumultuario de Sabinas morenazas, enfrentamientos expeditivos, duelos de titanes, escaramuzas de metralletas contra arcos y flechas, final feliz con rescate y *wishful thinking* tendiente a preservar la integridad futura del buen salvaje rubicundo, etcétera. Pero, con una producción más cuidada y propia que lo standard, los rebuscamientos formales casi oníricos del filme y los apantalles de su regocijo visual denotan una elaboración mental inhabitualmente complicada, así como otros vericuetos de sugerencia y repercusión.

Tercer nivel. *Perdido en el Amazonas* es una cinta de acción brutal. Boorman sigue la línea trazada por las entradas eruptivas del ex-prófugo de Alcatraz Lee Marvin para vaciar de un gatillazo su revólver en el interior de los departamentos o embistiendo pilares de puente con un enorme automóvil para torturar a su acompañante en *A quemarropa*, sigue la línea de la bestialización zoofílica a los excursionistas extraviados río abajo en las Hurdes pantanosas de *Amarga pesadilla*, sigue la línea de las revelaciones telepáticas de esa sádica mitología paleolítica de *El hereje*, y prolonga las flamígeras fantasías de ultraje, sedición y fuerza brutal que ampulosamente desacralizaban las caballerescas leyendas en torno a la Mesa Redonda en *Excalibur*. Así, en *Perdido en el Amazonas*, una flecha proveniente de ninguna parte se clava de súbito sobre un tronco a pocos milímetros del rostro del padre desesperado que busca a su pequeño recién desaparecido. Un *dolly* vertical, recurso bastante inusual, realizado con grúa, minimiza los aullidos guturales que evidencian el desaliento de la madre y liga al intrincado laberinto verde oscuro de la selva con una inmensidad que, aérea e indiferente, se pierde en el horizonte. Tupidos arbustos quedan desenfocados en el *front ground* para que los perseguidos, cruzando

ahora por el fondo del encuadre, resulten atrapados doblemente: por las amenazas cercanas y por las difuminadas ya impalpables, dentro y fuera de la precisión del campo visual. Rondan por doquier en el relato la bestia coral y la furia destructora de los instintos; en esa pesadilla silvestre llena de espejismos ecuatoriales, pueden acometer por cualquier parte, allí donde el hombre blanco, inerme y dejado a sus propias argucias, debe sufrir asedios tangibles e intangibles de la naturaleza voraz, del peligro presentido y de una inminencia en estado puro (aunque repleto de sorpresas y concreciones materiales, *A quemarropa* era ya él más abstracto de los *thrillers* fulminantes jamás filmados, por encima de Siegel, Eastwood, Friedkin, Tuggle y los demás). Cuerpos desnudos son cubiertos con hormigas gigantes, son semiahogados en el chapoteadero y son ritualmente pintarrajeados de esmeralda, cual realidades autónomas y objetos aparte. En hojas tropicales de enorme tamaño los cadáveres de los Invisibles serán calcinados en una hoguera y sus cráneos serán macerados hasta volverse polvo de reencarnación y nutrimento espiritual para la colectividad. La balacera en el burdel de penumbras rojizas reclamará el ritmo acezante de un *thriller* selvático y voluptuosamente tropical, con deslizamientos vertiginosos y bultos humanos acribillados *A quemarropa* (un entusiasmo por el frenesí de la acción-por-la-acción hace olvidar las aspiraciones de bwana blanco de la intriga humanista y la matazón se solaza desfachatadamente en el exterminio de pistoleros mestizos y aborígenes cobrizos con la misma febril desfachatez). Enfrentado sin quererlo al caos virginal y a la naturaleza hostil a la Murnau en todas sus formas (animal, vegetal, objetal, imaginaria), la paranoia del hombre occidental lucha por sobrevivir, entre terrores provocados, a los envites y trastocamientos de sus propios códigos brutales, con una brutalidad equivalente.

Cuarto nivel. *Perdido en el Amazonas* es un cuadro exotista de añoranzas paradisiacas en el momento de ser envenenadas. Estamos inmersos en la corriente fílmica que arrancó en el soberbio *Tabú* de Flaherty-Murnau (29-31) y llegó a derivar hasta el primer *King Kong* (Cooper-Schoedsack 33) y *Ave del paraíso* (Vidor 32, Daves 51). Jugueteadando en el manantial immaculado, Tommy-Tomme divisa en pelotas a la guapísima aborígen sin cejas Kachari, quien se baña con sus primas, cual doncellas de *Las mil y una noches* o *Sombras blancas de los mares del sur* (Van Dyke 28), en el torrente sensual de una diminuta cascada. La armonía camal con los designios de la naturaleza y con las pulsiones sexuales permite una satisfacción inmediata, sin mayor trámite ni legal ni afectivo. De índole sobrenatural, ritual y mágica, esa satisfacción, poderosamente alucinógena, podrá ser obtenida tanto por el «indígena» rubio, que está totalmente adaptado a la vida precivilizada, como por su padre verdadero «de visita», a quien se le asigna una glamorosa aborígen sin más, para que cumpla puntualmente con las necesidades del cuerpo durante su estadía. Y ambos extranjeros ni siquiera corren el riesgo de que sus compañeras de placer se los coman al final, como lo bacía la dueña del naufrago, con malvada ironía y frivolidad natural, en la fábula sobre la conquista europea del Brasil *Cómo estaba bueno mi*

francés (Pereira dos Santos 71). Pero los sueños del mozo entre dos mundos van a encarnar en un águila y volarán con cámara en subjetivo sobre la selva; los temores del padre tomarán forma en un jaguar y darán lugar a una masacre, ella sí, salvaje. Todo edén padece la ponzoña del Tabú y el saqueo criminal de parte del hombre blanco, aunque haya alguno, quimérico, que haga estallar una colosal obra de ingeniería para restituir, quiméricamente, la fuente mágica de la vida.

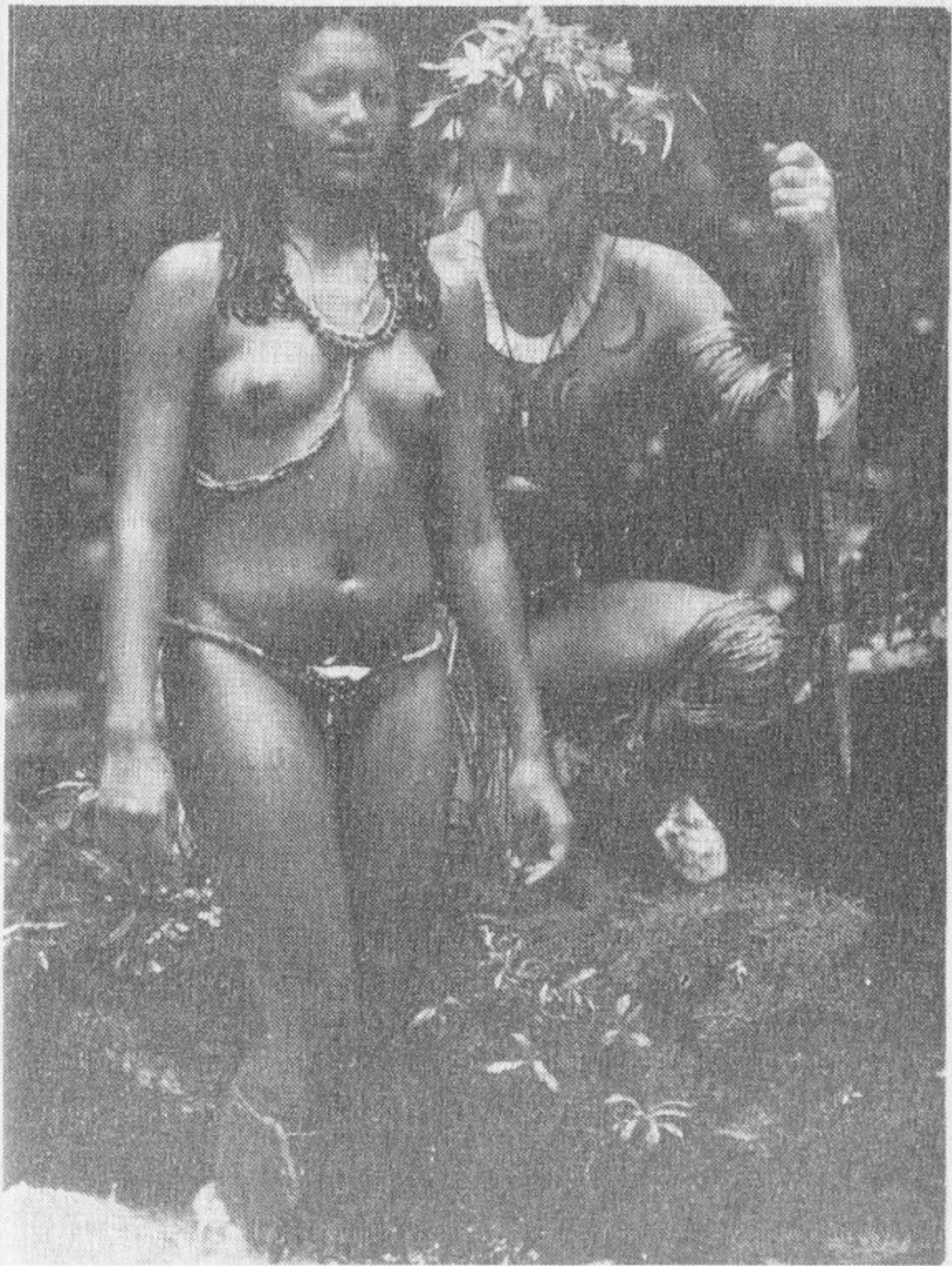
Quinto nivel. *Perdido en el Amazonas* es una vehemente requisitoria ecologista. En contra del desollamiento de la tierra: para apresar al río turbulento y domesticarlo, los invasores blancos corrompen, depredan, devastan, «le arrancan la piel a la Tierra» («¿Cómo hará ahora para respirar?», se pregunta un nativo). En contra de la extinción de las especies: de cuatro millones de descendientes de los originales pobladores amazónicos, sólo restan hoy en día 140,000, de esos que «aún saben lo que nosotros hemos olvidado».

Sexto nivel. *Perdido en el Amazonas* es una insólita revisión de mitos fílmicos y eternos. Casi una relectura naturalista, como lo era *Greystoke: la leyenda de Tarzán, rey de los simios* de Hugh Hudson (84). Casi una reconversión de la materia fílmica al infinito, al modo demencial hasta lo absurdo y el hastío de *Zardoz*. Casi un incendio del *corpus* vivo de mito transpuesto, por el lado de *Excalibur*. *Perdido en el Amazonas* hace de la relectura naturalista de los mitos exóticos, un escapismo denunciador; hace de las reconversiones de la materia fílmica, un delirio razonable; hace del *corpus* de los órganos mitológicos, una leyenda regenerada. La selva estaba dentro de los ojos, en sus ojos. El doncel tenía dos progenitores, uno en la vigilia y uno en el sueño. La libertad natural se localiza en el punto de choque entre dos culturas, en la intersección incandescente entre el pensamiento salvaje y la decadencia civilizada. El único orden tolerable sería el antiautoritario, el informulado pero ejercido por los Invisibles («Si le digo a un hombre que haga lo que no quiere, dejaré de ser el caudillo»). Sin embargo, al ingerir con fervor los brebajes sicodélicos de los indígenas, como sólo lo harían las criaturas de D. H. Lawrence deambulando por un México transfigurado, también puede soñarse un mundo muerto.

Séptimo nivel. *Perdido en el Amazonas* es el imaginario actuante de un rito iniciático. Tommy el niño debe desaparecer para que de su sombra nazca el hombre Tomme: el héroe-para-la-proeza que vislumbra el trasfondo secreto de todas las cosas mediante la reacción de una droga bombardeada dentro de su boca por cerbatana, el héroe-cosechador-de-prodigios que caza piedras esmeralda para el beneficio comunal, el héroe-para-la especie que deglute sin ascos el polvo macerado de sus antepasados. El hombre se produce por evolución, en el dédalo del diamante hueco de *Zardoz* o en el abismo-inconsciente colectivo de *El hereje* o en la espesura de la selva amenazada de *Perdido en el Amazonas*, borrando las huellas del Progreso y redimiendo sus deformaciones por contacto prodigioso.

Octavo nivel. *Perdido en el Amazonas* es un poema cosmo-filosófico. El hecho a narrar debía fincarse en raíces documentales muy firmes, para desarrollarse como

«una parábola sobre las relaciones entre la naturaleza y los hombres», rindiendo cuentas de «enormes cambios de mentalidad» (J. Boorman entrevistado por *La revue du cinéma* n.º 407, julio-agosto de 1985). Reunión de excluidos, revuelta de las ondulaciones, reposo terrible de los deseos en la Selva Esmeralda, agitación en la superficie: diferencialismo puro. «Lo superficial es libertad. Queda la superficie, infinita y finita. Lo que emerge, lo que sube de la profundidad, lo que desdice de las alturas, es lo único que cuenta. Las diferencias afloran.» (H. Lefebvre).



JOHN BOORMAN: *Perdido en el Amazonas (The Emerald Forest, 1985)*

EVGUENI EVTUSHENKO

(Sima, Siberia, Federación Rusa, U. R. S. S.; 1933)

Jardín de infancia o la nieve pura resbala

El tono musical del relato se remonta al otoño bélico de 1941 y va delineando un autorretrato lírico de su autor. El poeta de la desestalinización y el deshielo, el más notable continuador de la tradición ardiente de Maiakovski, el escritor más polémico y audaz del medio siglo soviético, quien a los 50 años, después de haber colaborado con el camarógrafo Serguéi Urusevski en el guión de la fantasía procastrista *Soy Cuba* (65) y haber interpretado al científico ruso Konstantín Tsiolkovski en la biografía filmica *El vuelo* (Suwa Kulish 78), se inicia soberanamente en la realización cinematográfica como autor total de *Jardín de infancia* (*Detsid sad*, 1984). Cine de ráfagas que se inventan sin cesar a sí mismas, cine de episodios yuxtapuestos casi desprendibles y en número imprevisible, cine de libres asociaciones poéticas, cine de retratos entrañables, cine de trazos rápidos y hondas viñetas de época, cine de recuentos luctuosos y vividas remembranzas incallables. Así, Evgueni Evtushenko viene a unirse por derecho propio con Jean Cocteau y Pier Paolo Pasolini para formar una gran tríada, de poetas de primera línea convertidos en cineastas: poetas-cineastas, que no cineastas-poetas (tipo Méliès, Murnau, Buñuel o Dreyer).

Cargando su viejo y roto violín, el niño moscovita Zhenia (Seriozha Gusak) es evacuado de su ciudad natal hacia Siberia, para que sus padres puedan dedicarse a diversos trabajos en un frente de batalla cada vez más cercano. Rumbo a la estación de invierno de Sima, adonde deberá reunirse con su abuela, la madre introduce personalmente al pequeño dentro de un tren embutido, atestado de ciudadanos fugitivos de última hora, y lo encomienda con una generosa revisora, para que se encargue de cuidarlo durante el largo trayecto, hasta la entrega final en los distantes brazos familiares. Perdiendo por un funesto azar el tren a mitad de la travesía y extraviado de su eventual protectora, el niño de atónitos ojos inmensos tardará mucho más tiempo de lo previsto en cruzar los miles de kilómetros que lo separan de su destino, sobreviviendo a los bombardeos aéreos que atacan al convoy civil, tropezando con todo tipo de seres humanos en el mundo rural ruso, olvidando sus propias aflicciones al ver los cuerpos inanimados de víctimas siempre nuevas. Al cabo de un sinnúmero de peripecias, entre elegiacas y confiadas en el triunfo final de la paz, siempre huyendo casi por milagro de los maléficos ramalazos de la peste nazi,

el pequeño héroe de extraño entusiasmo y fortalecido en su fe moral llegará al hogar de los sencillos parientes ancianos en Siberia, mientras su padre, prisionero de las tropas invasoras en la ex-idílica comarca Yásnaya Poliana de León Tolstói, es sometido a interrogatorio por un pseudohumanista oficial hitleriano (Klaus María Brandauer).

«Es el pueblo durante la guerra, visto por los ojos de un niño», se apresura a afirmar el realizador debutante (en declaraciones recogidas por Boris Berman en *Films soviéticos* 10'84). *Jardín de infancia* será un cine de itinerario iniciático, en la suerte más ardua e inesperada, heroicamente inoportuna y a la escala de una intimidad de fragilidad intransferible («Cae la nieve pura/como si resbalara por hilos./ Quisiera vivir y vivir más/pero sé que no es posible»: Evtushenko). Será un cine celebratorio, un canto a la vida inmediata, en las más terribles circunstancias, con fiera dulzura.

La infancia del pequeño Zhenia no ha sido cercenada, sino desviada; terminará por expresarse en otras condiciones, al otro lado de lo normal. Un país en enconada guerra defensiva y sus humildes pobladores dentro de una movilización bélica prácticamente total deberán fungir como insólito espacio de juegos y recreo. La guerra se ha convertido en el más atroz e indeseable Jardín de la Infancia. Moscú es un siniestro Jardín donde el anónimo fanático del ajedrez (Evgueni Evtushenko en persona) vaga como ánima en pena por el paseo Chistie Prudi mendigando un compañero con quien jugar una partida. Moscú es un Jardín-antesala del infierno que el niño indefenso cruza con una pecera en brazos, para ofrendarle al río Moscova el supremo bien infantil de unos pececillos de colores, cual anticipo de *El sacrificio* (Tarkovski 86), a la cabeza de un cortejo integrado por los soldados desconocidos recién muertos en la Gran Guerra Patria, El tren transiberiano es un Jardín cruel, lleno de desigualdades sociales y urbano-campesinas, sus convoyes a merced de las bombas que arrojan aviones con svástica en el fuselaje, cuyo pavor también engendra un respeto moral hacia el niño descalzo que antes de morir bajo la metralla alcanzó a robarle a Zhenia unas sandalias para mejor correr hacia su funesto destino. Las estaciones rurales serán un Jardín exótico, con especuladores de miel y colas para el pan, donde Zhenia, nuestro diminuto héroe forastero será pateado y su instrumento musical destruido a pisotones, por haber cedido a la tentación de engullir unas patatas humeantes, con hambre de niño perdido, sin dinero para pagarlas. Las estaciones rurales son un Jardín misterioso mentiroso donde un falso ciego rebosante de mañas extravagantes intentará convertir al chicuelo extraviado en su «socio». Las disimuladas fábricas de material bélico son un Jardín enrarecido y teratológico, como ese solidario jacalón aldeano donde Zhenia ha sido enganchado para armar obuses y granadas, al lado de otros rústicos infantes y adultos lisiados, haciéndose merecedores del henchido discurso de un carismático líder regional bajo la égida de una estrella roja cual monumental rehilete.

Las desoladas poblaciones rurales son un Jardín anárquico en el que medran

desalmados ladronzuelos con los que se refugia y llega a intimar nuestro pequeño héroe en un rapto de simpatía dentro de la ignominia. La ansiada Estación de Sima es un Jardín mitológico, poblado de nieve cual planicie de pastel y luz increada, la misma que había sido invocativamente recordada en el decisivo cuarto poemario de Evtushenko en 1956 («He visto tantos adornos en cucharas/sin un solo garbanzo./He visto cómo la verdad se volvía mentira/y cómo esto era el pan de cada día./Todos somos culpables/del sonido huero de los poemas,/del torrente de citas, de los clisés en que culminan los discursos.»). La acogedora Estación de Sima es un Jardín fortificado con la ternura de una jocunda e inolvidable abuela siberiana. La dinámica Estación de Sima es un Jardín de infinita alegría fúnebre donde va a celebrarse una boda colectiva, entre canciones de tradición milenaria, para que los jóvenes guerreros puedan partir jubilosamente al frente, despedidos por sus novias intocadas. La abandonada Estación de Sima es un Jardín en el límite donde Zhenia acabará trabando inusitada amistad con el niño siberiano que ameniza los festejos colectivos bailando acrobáticamente, coreado por ancianos con rostros quemados por la nieve, hasta sentir que se le caen las piernas, en el final *larghetto elegiaco* de esta unánimista serenata dieciochesca.

Muy bien asesorado por el camarógrafo Vladimir Papián y el decorador Viktor Yushin, aun con caídas de tensión interna al interior del plano y errores en la continuidad, el debut cinematográfico es pasmoso, más próximo al Tarkovski de *La infancia de Iván* (62) que al de *El espejo* (74), más seducido por el lirismo pionero del cine sonoro a lo *Camino de la vida* de Ekk (31) que por los cánticos cosmo-fánicos de Dovchenko (*La tierra* 30), presagiando más la reivindicación alegórica con niños de Rolán Bykov (*El espantapájaros* 84) que la dantesca bielorrusa de Klímov (*Ven y mira* 85). *Jardín de infancia* es una teoría de la imagen poética que se ha vuelto secuencia fílmica plena de ternura pacifista y vuelo emotivo. La poesía visual del otrora autobiógrafo precoz acusado oficialmente como «conspirador» suena y retumba con el sugestivo instinto comunitario de Maiakovski y Essenin, a través de un niño «diferente» que equivale a un solo grito sin voz, sobre miles y miles de enterrados, desvergonzadamente ilógico y desfachatadamente fresco.

Y murió el miedo en la URSS como fantasma de los años enfermos, tal como lo vaticinara el Evtushenko de los 50s al hacer prematura tabla rasa en sus poemas antistalinianos. Treinta años después, la subjetividad de un niño rinde testimonio de la guerra como un Jardín irremplazable como toda experiencia vivida. Treinta años después, invirtiendo las primeras, vehementes acusaciones del poeta, la gente ya no gira a las órdenes del miedo, el silencio ya no reina donde había que gritar, y los gritos ya no imperan donde había que guardar silencio. El huérfano recogido por el Ejército Rojo para cumplir con las más riesgosas misiones antinazis, mientras soñaba con su hermanita y su madre viviendo en un mundo radiante, de *La infancia de Iván*, ha quedado en el pasado; el Ulises niño del helado Jardín de Evtushenko inaugura la infancia de una nueva poesía.

WOODY ALLEN

(Brooklyn, New York, EE UU; 1935)

Comedia sexual en una noche de verano o las liviandades primordiales

Próximo a la cincuentena, Woody Allen paga un curioso tributo en *Comedia sexual en una noche de verano* (*A Midsummer Night's Sex Comedy*, 1982), su undécimo largometraje; purga el delito de haber idealizado algún día la sexualidad. Haber creído en el sexo como indagación jamás satisfecha (*Todo lo que usted siempre quiso saber sobre el sexo pero temía preguntar* 72), como subversión liberadora (*La última noche de Boris Grushenko* 75), como desgarramiento inerme del yo amoroso (*Dos amantes extraños* 77), como cruenta destrucción del otro (*Interiores* 78), como impotente nostalgia de la pareja estable (*Manhattan* 79) y como afrodisiaco del *ego-trip* (*Recuerdos* 80).

Pero ha bastado con un polvo de estrellas de siglos anteriores, con un soplo de equilibrio, un desapego, un asomo de serenidad clásica, cierto humanismo añejo, para que el discurso autopatético de la sexualidad neoyorquina se desplomara como castillo de arena, junto con su insistente modernidad. Han bastado unas cuantas partículas de dramaturgia shakespeariana (*Sueño de una noche de verano*), algunos efluvios de romanticismo germano a la Mendelssohn disueltos en el aire y tristes ecos de añoranzas vodevilesca estilo Bergman (*Sonrisas de una noche de verano* 55), para que los lánguidos enardecimientos del buen Woody perdieran las plumas de sus proclividades melodramáticas, sus abatidas fulminaciones, sus azotes desdichados.

Con la ligereza campestre y los devaneos sentimentales de su *Comedia sexual en una noche de verano*, el cine de Allen pasa del rojo ruborizado al rosa etéreo. Cambian el tono, el régimen de las apariencias, la encantada simulación, el engaño manifiesto. Comedia de la perplejidad arrobada, comedia de marionetas erotizadas, comedia freudiana de humores, comedia de falsas transgresiones. Más que parodiar los lances veleidosos de la comedia renacentista, Allen se conforma con polarizar, encandescer e ironizar algunos de sus signos, tratando de proteger la sustancia bajo tintes sonrosados. He aquí una comedia blanda, como de anciano prematuro, llena de exquisiteces, impaciencias, sobresimplificaciones y obstinamientos, que sólo quiere divertir en tono entrañable, jugar con las deliberadas incongruencias de los caracteres, escamotear cualquier tentación de profundidad o de lección moral (así fuese la meramente sensualista) y concluir en final feliz casi por sorpresa.

¿Dónde habían empezado los simulacros del sexo liberado como sinónimo de modernidad? Rencorosa con el pasado fílmico de Woody Allen, *Comedia sexual en una noche de verano* que allí en Nueva Jersey, a principios del siglo de las luces norteamericanas, durante *Un día de campo* (Renoir 36) que iba a caricaturizar todas las cortesías del amor galante, abogando por los cálidos libertinajes de una noche estival donde el deseo y la muerte harían sus sugerencias físicas más desapacibles, aunque todo acaecería como en un sueño acompasado. ¿Cuándo comenzaron las estrategias eróticas y las suplantaciones condenadas a la irrisión? Cuando se reunieron, durante un inopinado fin de semana, en una finca solariega, seis creaturas en crisis, reconocida ésta o inconfesada, para efectuar un casi involuntario pero inevitable intercambio de parejas, tres al principio, cuántas al final, como en el interior de una mascarada de azarosas imantaciones, atracciones y repulsas.

Los seis personajes, a fin de cuentas privilegiados, de la comedia *sui generis* son encarnaciones de una misma y única demanda sexual que los vuelve regocijantes peleles de la indecisión. Representantes de una aberración erótica de lo moderno en estado naciente. El profesor Leopold (José Ferrer), pedantesco y rollero, es un filósofo que niega la existencia del espíritu porque es incapaz de darle libre curso a su cuerpo, si no es abusando, en futuro matrimonio, de la pureza educada por las monjas de su noviecita Ariel (Mia Farrow), pura apariencia pura, en el fondo tan veladamente promiscua como la cuñadita ninfómana de *Un día de boda* (Altman 78). El agradable anfitrión Andrew (Woody en persona), inventivo y lunar, es el eterno marido, cansado de lidiar con Adrian (Mary Steenburgen), esposa vulgar e ignorante, incluso hasta frígida por traumas insospechados. El doctor Maxwell (Tony Roberts), compulsivo donjuán de tiempo completo, facultativo arrogante al grado de ingerir hongos venenosos como desafío, es un presunto especialista en la emergente ciencia de la sexualidad y la seducción, flanqueado por Dulcy (July Hagerty), su fiel enfermera y eventual compañera de cama, supuesta concedora exhaustiva de todos los flujos orgánicos que rigen la vida sexual.

Los aliños gestuales y los vaporosos aderezos vestimentarios de esas livianas marionetas coagulan tanto el habla docta como el aforismo vuelto lugar común a fuerza de reiteración («El matrimonio es la muerte de la esperanza»), y expresan tanto la constante frustración de los cuerpos como sus candideces nostálgicas. Los enamorados de antes que nunca se atrevieron, Andrew y Ariel, reaniman la pasión juvenil en la edad madura y sus simbologías amatorias serán tan ingenuas como esa máquina voladora que ha diseñado el gentil anfitrión para que haga las veces de escala hacia el balcón de su Julieta y como obvia metáfora de su falo menguante. Ni humor verbal ni obscenidad: los seis personajes se tomarán todo el tiempo del mundo para que sus detonaciones eróticas sean tan volubles como impalpables. A pesar de sus arcanos, están adelantadas con respecto a su época y mienten con la misma actualidad que las detonaciones erráticas de los bípedos neoyorquinos de *Manhattan* y sus irresolubles manojos de neurosis. También el desencanto final va a igualar a

éstos con sus figuras primordiales.

Pero antes, marcha nupcial o pequeña serenata mozartiana, modelo de agilidad para armar o evidencia de gracia, todos los encuentros y desencuentros disolutos estarán tocados por un delicado impulso pastoril que inflama bosquecillos y destinos, que alía el humor al lirismo, para desprender esa ternura increada que apenas se llega a presentir.

Sólo la experiencia de diez películas anteriores y de diversos guiones posibilita a Woody Allen para provocar esos efectos, haciendo de su expresión madura una extraña forma del ejercicio de estilo. A estas alturas, la búsqueda de nuevas equivalencias narrativas, de densidades alígeras y recursos diversificadores, siguen obsediendo al antiguo retratista de obsexos de *¿Qué hay de nuevo, Pussycat?* (Donner 65).

Hagamos un poco de memoria. *¿Qué pasa, Tiger Lily?* (Allen 66) era la intervención explosiva de un deleznable material ajeno sobre karatecas hongkoguenses para crear nuevas significaciones a partir del mismo significante ficcional. *Robó, huyó y lo pescaron* (Allen 69) era la dramatización desmentidora y chocarrera de un falso testimonio familiar. *Todo lo que usted siempre quiso...* estructuraba sus episodios satíricos como una amañada ilustración de los distorsionantes manuales de divulgación sexual. *La última noche de Boris Grushenko* batía cáusticamente los datos esenciales de la novela rusa del XIX. *Interiores* aplicaba a su manera los métodos dramáticos de Bergman, fundiendo varios tiempos de la conciencia, amplificando la desolación de los paisajes íntimos, de sus personajes bostonianos y exteriorizando estados inasibles en grandes acercamientos a rostros socavados. *Recuerdos* era un viaje por el tiempo y la memoria a la Resnais en tono de comedia alocada de los 40s, subjetivista y discontinua.

Desde el punto de vista de esta experimentación ficcional, *Comedia sexual en una noche de verano* utiliza un código narrativo que parece no corresponderle. Un modo de relato fílmico no-occidental se mezcla con cierta elementalidad lineal muy de Occidente. El sistema expresivo de orientales como Mizoguchi y Ozu, corregidos y aumentados por el nuevo cine alemán de Handke (*Lo mujer zurda* 78) o Stein (*Los veraneantes* 76), se funde con el lirismo del segundo Griffith (*A través de la tormenta* 20) y el ya mencionado Renoir (*Boudu salvado de las aguas* 32).

Por un lado, la comedia insiste en jugar con los campos vacíos, articular espacios imaginarios y definir actitudes (o incluso acciones) mediante voces fuera de cuadro; las parejas pasean por el bosque semiocultas tras los matorrales, los grupos discuten en planos muy alejados, los mejores gags sólo se sugieren auditivamente y, ya desde la presentación misma de los personajes, dos de ellos cobran vigencia dramática de manera indirecta: la novia «virginal» está omnipresente, a través de lo que se dice de ella, y la enfermera es atisbada primero moralmente, sin precisar su fisonomía, a través de un vidrio esmerilado del consultorio. Por otra parte, los otros cuatro protagonistas colectivos se van definiendo sintéticamente, uno a uno, mostrando *todo*

de ellos, en una alocución sabihonda (como el filósofo higadescaamente fáustico) o en una archiconnotativa escenita conyugal (como el matrimonio de anfitriones), y luego los veremos vivir la realidad con todos sus detalles nimios, durante el duermevela de la noche de verano.

Así pues, mientras la fotografía amarillenta pesa sobre ánimos y visicitudes casquivanas, las fantasías del Eros Pastoril serán las que veamos y las invisibles, las discernibles y las innombrables, las tangibles y las que no ceden a coacción materializante alguna. Por este recodo cinematográfico, Allen quiere reinventar el pensamiento mágico.

En esta versión libre y apagadamente residual del *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare, el desenlace de los enredos amorosos no dará como resultado tres parejas bienvenidas, rumbo a la dicha por siempre jamás, así como ninguna savia maravillosa necesitó caer sobre los ojos de Adrian para que se decidiera a violar al reticente Andrew sobre una mesa de cocina, en una escena que caricaturiza al supremo momento erótico de *El cartero siempre llama dos veces* versión Rafelson (81). Al final de la comedia sexual es como si todos los personajes se descubrieran, de manera virtual, la cabeza de burro de Lanzadera sobre los hombros. Con una estúpida sonrisa en los labios, el septuagenario filósofo morirá del esfuerzo sexual en que culmina su seducción bestial de la atónica enfermera orgiástica. Tras el deceso de su novio senil y el fracaso con su enamorado platónico Andrew, la joven ninfómana Ariel le franqueará el acceso a su corazón al médico de bragueta siempre dispuesta, exactamente el menos indicado para propulsarla a la plenitud. Y en trance de cursar su asignatura pendiente con Dulcy, el anfitrión inventor Andrew estará a punto de ser arrollado y rostizado sexualmente por su propia esposa Adrian, súbitamente curada del inhibidor recuerdo de una infidelidad.

A nadie satisface la pasión. A nadie engrandece la eventual solución de los conflictos, ni el reacomodo fortuito de las parejas. Los títeres de la sensualidad accidental tendrán que callar para que se manifieste el prodigio. El pensamiento mágico renace de las cenizas del tráfigo corporal. El último invento de Andrew era una especie de esfera parmenídea del Amor, accionable por concentración espiritista. Es también la energía «orgonal» (cf. Wilhelm Reich) del vejete agarrotado en el coito: echa humitos y resplandores lumínicos, se erige en potencia soberana y se transforma en una luciérnaga que parece iluminarlo todo con su débil lucecita y bendecirlo todo.

El asombro de la pasión amorosa, realmente liberada donde más se le había retenido, resurge de manera poética, intensidad erótica pura, reinención amorosa del conocimiento sin fallas. Entre los elfos milenarios y los pálpitos luminiscentes de la mitología literaria anglogermana vuela esa añoranza rediviva de Alma Romántica y el Sueño, dentro del melancólico *allegro vivacissimo* de una irrepetible noche de verano.

Zelig o alien como tú

El cine característico de la posmodernidad no es sólo el que se mimetiza con los gustos del público asistente a las discotecas New Wave de los ochentas (*Breaking Glass* de Gibson 80), ni el que recircula sonrosado el discurso clasista recogiendo las visualizaciones centrífugas del video-rock (*Electrodanza* de Lyne 83), ni el que efectúa una antisensual teatralización de los impulsos eróticos del futuro como desfile de modas punk (*Cielo líquido* de Tsukerman 82). En rigor, algo más que un recuento de modas más o menos efímeras, el concepto de cine posmoderno englobaría a todas aquellas películas que glorifican la alienación de la imagen fílmica al artificio, en contra de cualquier aspecto natural, efectuando un trabajo singular que ya no actúa sobre los efectos realistas de la ficción, sino sobre la materialidad misma de la imagen y el sonido, preferentemente sobre la imagen plastificada y el sonido «acusmático» (cf. Michel Chion). Abarcaría tanto a las sesudas desintegraciones de la realidad de la imagen entre ráfagas operísticas de Syberberg (*Parsifal* 81) y a los esquizoides encabalgamientos en el complejo imagen/sonido de Godard (*Nombre de pila: Carmen* 83), como en la tenaz elaboración de texturas «viejas» de *newsreel* de los 20s y 30s en *Zelig* (*Zelig*, 1983), el duodécimo largometraje de Woody Allen.

Zelig es un caso límite de experimentación fílmica dentro del cine industrial, que conjuntó numerosas aportaciones («He golpeado las puertas de los museos y de los coleccionistas privados para conseguir lentes viejos y cámaras antiguas para filmar; la luz debía usarse como en los años veinte; todo el staff contribuyó a idear métodos para envejecer la película, el montajista la metía bajo la ducha, o le saltábamos encima por turno, pisoteándola en el baño»). *Zelig* es un experimento volcado hacia la síntesis de un material maleable, que permitiera la homogeneización de tomas provenientes de mil archivos diferentes («Algún material no tenía el aire de vejez que debería y otro parecía demasiado viejo: una loquera»).

Este genial capricho del guionista-actor de *Sueños de seductor* (Ross 72) representa de hecho un retomo a su primera incursión en la realización fílmica: ¿*Qué pasa, Tiger Lily?*, donde (como hemos dicho) Allen tomaba una vulgar y trepidante película de karatecas para develar jocosamente su absurdo esencial, por medio de su reedición y la introducción de alteraciones sonoras, por ejemplo cuando los antagonistas se pateaban mutuamente discutiendo barbaridades o cuando los amantes fajaban lanzándose adivinanzas sobre presidentes norteamericanos. Pero, en *Zelig*, hasta esa concreción de la materia desviada se ha roto, desgajada. El supuesto valor de la imagen como «documento» o «testimonio objetivo» se pone en irrisión, triturado, burlado. Bamboleo de ilusiones y espectros chocarreros, la materia fílmica «de época» se ha flexibilizado y mezclado con otra robada *ad hoc*, o ha sido intervenida en su contenido formal mismo, hasta que todos los materiales pierden su alegada hiperrealidad, incluso la históricamente fechada que serviría para reescribir la Historia. Ahora sólo pertenecen al reino de una simulación coruscante y a una nueva ficción por ella engendrada. Misterio gozoso que se ignoraba, la imagen

«vieja/envejecida» engaña y seduce. Cinco minutos de créditos finales con nombres de colaboradores y referencias y agradecimientos, tres años de paciente trabajo, diez millones de dólares y el perfeccionamiento de ciertos trucos-*collage* del mamonsísimo *Cliente muerto no paga* (Rainer 82) no pueden estar equivocados. Con un pie en el *movietone* que cronicaba la vida pública de *El ciudadano Kane* (Welles 41) y el otro pie en los chuscos testimonios desmentidos *ipso facto* acerca del infeliz presidiario de *Robó, huyó y lo pescaron*, *Zelig* es la obra maestra de un género inexistente: el falso documental, el simulacro documental, la parodia del documental de archivo.

Se trata de narrar con inusitada eficacia cómica la fábula del hombre-camaleón. Hijo de un mediocre actor del teatro judío tradicional, el apacible Leonard Zelig (Woody Allen) cuyo apellido significa «bendito» en yiddish, posee la rara cualidad de cambiar de apariencia, de actitud, de mentalidad, de personalidad, de figura y hasta de consistencia *física* al contacto con otros individuos mejor definidos que él. No es la sublimación del insípido *wishy-washy* común y corriente; es el triunfo de los mecanismos de simulación de la Naturaleza. Zelig desarrolla timba con obesos, facciones orientales con chinos, angulosidades duras y ojeras con indios mohawk, piel negra con africanos, luenga barba con rabinos y así sucesivamente; pero también puede disertar sobre «paranoia dilusiva» al lado de siquiатras y demás.

El buen hombre se volverá un caso de debate que frustra los afanes clasificatorios de los médicos, una curiosidad de feria tipo *El hombre elefante* (Lynch 80), celebridad nacional a seguir e industria cultural en sí mismo, hasta que inevitablemente sobrevengan su cura, su enaltecimiento ejemplar, su ocaso, su ruina, su huida a la Alemania hitleriana y, después de la guerra, su absolución y su *revival*: su definitiva reivindicación al retomar a EE UU en un avión que vuela de cabeza («No hay nada que no pueda lograr un sicótico»).

De hecho, la historia «efectiva» de Zelig nunca empieza, nunca se narra por intermedio de una ficción fílmica normal. Se va desprendiendo de un vertiginoso flujo de imágenes que arrancan en los *roaring twenties*, disueltas en ellos. Se mezcla con montajes amañados, donde Zelig recibe la bienvenida neoyorquina que se le tributó a Lindberg, coexiste con celebridades tan estelares como Scott Fitzgerald y Marion Davis en alguna fiesta del ciudadano Hearst, o recibe homenajes canoros de subhollywoodescas *fans* desternillantes. Y luego, la historia de Zelig se deja prolongar con imágenes de *collage* trucado, donde nuestro héroe canta a dúo con Jack Dempsey, trata de suplantar al papa Pío XI en el balcón del Vaticano y le sabotea un discurso al Führer en Nuremberg. O sus peripecias se interrumpen de repente, para dar paso a solemnes/irónicos comentarios de ciertas celebridades intelectuales de hoy (Susan Sontag, Irving Howe, Saul Bellow, Bruno Bettelheim) que se interpretan a sí mismas, para escarnecer al pretencioso método televisivo de *Reds* (Beatty 81), y acabar enrollándose con los comentarios de la Dra. Eudora Fletcher (Mia Farrow), la siquiатra de la que terminará enamorándose el hombre-camaleón, la anciana que

opina y evoca desde nuestro presente. En el exceso, la historia de Zelig admite hasta intervenciones del ya socorrido género «el cine dentro del cine», con filmaciones de cámara escondida dentro del Cuarto Blanco donde se interrogaba terapéuticamente al paciente para que no cambiara de color, y con extractos de un apócrifo filme hollywoodense de 1935 intitulado *The Changing Man*, que hermooseaba melodramáticamente las penalidades del biografiado.

Plural y en alud, el simulacro documental no es un mero procedimiento mecánico, sino un haz de invenciones y posibilidades asombrosas, jamás agotadas como dispositivos de enunciación.

Amparado por un discurso de significante vacío y un humor en venta como los de *Un jardinero con suerte* (Ashby 79), Allen convoca en esta ocasión tanto la gracia beata de Peter Sellers como los zarpazos ideológicos de la novela original de Jerzy Kosinski (*Desde el jardín*). En cierta manera Zelig sólo existe por y para los *media*, sólo existe en función de los medios masivos por primarios que fueran en su época. Sus aventuras y desventuras estarán determinadas, pues, por la información, su poder y su capacidad manipuladora de conciencias. Desde aquí puede captarse como una necesidad el lenguaje fílmico elegido por Allen: el documental con imágenes de archivo y el noticiero cinematográfico son los géneros más «neutros» de la comunicación masiva como compulsión circular. De ahí que la tragedia que vive Zelig se agigante al verse su destrucción como la de un individuo sano que sufre la acción bombástica de los medios. Así que puede inventársele como una figura de culto público de la noche a la mañana, o puede deshacérsele (como figura, como ser humano) a resultas de una puritanoide cadena de escándalos, juicios por fraude y poligamia, como a un *Fatty Arbuckle* cualquiera. Simple efecto del bombardeo dirigido de los *mass media*, pasto para alimentar sorpresas y prejuicios de la ideología dominante, el universo real de Zelig es una trampa tan terrible como su capacidad camaleónica; no le pertenece. Desde un primer momento le pertenecía en exclusiva al más insípido y volátil imaginario colectivo, a su violencia difusa y a su crueldad desmemoriada. Último grado de la alienación a los *media*, el destino de Zelig es el de un hombre hecho de signos externos y ninguna sustancia; por eso únicamente podía leerse en las huellas de un cómputo residual hecho relato (otra vez la idea de lo *residual* en Woody Allen, después de su *Comedia sexual en una noche de verano*, que era una versión residual de Shakespeare).

Sin duda alguna estamos ante la más calculada de las cintas autoconscientes de Woody. El flujo del falso documental no sólo arrastra un frívolo aluvión de coristas frenéticas y espontáneos bailarines del hilarante Baile del Camaleón, trompetistas insuperables de la magna Era del jazz y un trepidante mosaico de época a lo *Ragtime* (Forman 81); también encuentra el modo de incluir lúdicamente todas las formas posibles de lectura del caso del camaleón humano: símbolo del capitalismo que se metamorfosea inconscientemente para seguir dominando, obsesión del subsumido hombre medio por superar su insignificancia y su fingimiento esencial y su capacidad

demencial de adaptación para sobrevivir y su falta de respuesta emotiva y su perplejidad silenciosa, voluntad del temeroso ciudadano moderno por eliminar de cuajo cualquier peligro de marginación así tenga que disolverse en el consenso irracional y en la masa asesina/suicida (en el límite: Zelig es un judío que se mimetiza con el Partido Nazi y se incorpora a él para participar en programas antisemitas). Pero cuidado: las lecturas incluidas por Allen son siempre irónicas, jaladísimas, vueltas contra ellas mismas, desgarraduras móviles, contraluces de una monumental paradoja en blanco y negro: la fábula del humillado niño judío que empezó su defensiva inautenticidad fingiendo que había leído *Moby Dick* para no ser humillado, la fábula del hombre que sólo quería ser aceptado por los demás suprimiendo su diferencia, la quimera del Ser Camaleónico que se transmuta para sentirse acompañado y seguro en el interior de la masa.

Son las aberrantes paradojas de la identidad: alien como tú. Se desdobra la pregunta sobre la identidad de Zelig o su deliberada falta de identidad. La castración del yo por el psicoanálisis y el impulso que determina para hacerse edipizar por el medio, confluían con éxito, y desde antes de ser sometido a terapia, en ese monstruo por completo despojado de identidad. Sin embargo, será torturado por los médicos y finalmente curado por la siquiatra Fletcher. Pero, ¿de qué le servirá a Zelig haber conquistado su Identidad? Para imponer a golpes sus puntos de vista hasta sobre el estado del clima, para sufrir las embestidas de los demás, para volverse pararrayos moral y concitar odios por culpa de la afirmación rotunda de su yo fortalecido.

Para Allen, identidad significa diferencia y toda diferencia se paga muy cara. Diferencia es choque, conflicto, discriminación, aplastamiento, desdicha, o quizás, a la larga, mediante otro paradójico salto cualitativo y con ayuda de la más eficaz «cura por amor» de la Dra. Fletcher ahora sí involucrándose, reconciliación y obtención del perdón social, rumbo al final feliz («Eres una pésima cocinera, te amo, pero cuídame, no más pasteles»). La identidad excluye a la simulación al introducir el sentido, aunque nunca conseguirá dar existencia armónica (o siquiera coherente) al mundo de los otros. Porque en el universo posmoderno, la identidad vale lo que la última metamorfosis de la fotocopia. El discurso se burla de sus premisas.

Broadway Danny Rose o el viboreo magnífico

El discurso fílmico volverá a denunciar, a traicionar y a poner en irrisión sus premisas en *Broadway Danny Rose* (1984), decimotercer largometraje de Woody Allen y primero de su Época Rosa, pues antecede en un año a su obra maestra *La rosa púrpura del Cairo*. Ahora se trata de ilustrar en imágenes la chacota de un grupo social reunido para el viboreo, de corregirla, de liberarla, de darle alas para que vuele más allá de la bufonada.

En torno de una mesa de cantina, una noche de invierno, regocijadamente

departían seis alegres críticos del *show-biz* neoyorquino. Como los avergonzados padres que usaban caretas para hacer declaraciones a la cámara en la falsa encuesta de *Robó, huyó y lo pescaron* y los apócrifos noticieros antiguos de *Zelig*, comparecen allí para evocar una figura *sui generis*, medio excéntrica medio lamentable, definitivamente lunar: la última metamorfosis generosa del personaje de Woody Allen. El malévolo chismorreo va a resucitar por un momento las mínimas, ridículas, esforzadas, avasallables, inermes, verborreicas, frágiles, llenas de culpa y judías andanzas de Danny Rose (Woody Allen), representante y devoto pigmalión de supermaletas artistas de cabaret y variedades. ¿Quién contará la mejor anécdota —la más demoledora— de ese pobre tipo? Ese infeliz e hiperexcitado hombrecillo que rondaba de oficina en oficina tratando de enjaretar en show de cuarta a sus deprimentes representados de quinta: una pareja madura de dobladores de globos, un pingüino patinador con indumentaria de rabino, un ventrílocuo tartamudo, una virtuosa de la música con copas, un bailarín cojo y, su carta más fuerte, el rollizo ex-niño cantante Lou Canova (Nick Apollo Forte) en vías de explotar la onda nostálgica desde su cuarentena. Atrapado sin salida aparente en el relato ajeno, dando tumbos entre humillaciones y deslealtades, siempre desechable una vez alcanzada la fama por los protegidos a quienes ha enseñado a moverse en escena y a jugar con el micrófono, el defraudable Rose empieza moviéndose dentro de los estrechos límites que le asignan sus narradores-creadores. Resucita mediante hechos fílmicos para alcahuetear a Lou con su archicabrona amante Tina (Mia Farrow), se desvive en plena abyección abnegada para gestionar la reconciliación de la sadomasoquista pareja y procurar la presencia de la inconsecuente mujer en el *revival* cabaretero del naufragante baladista alcoholizado. Resucita Rose sin indulgencia alguna para desafiar a los matones de la Mafia y ser perseguido a través de los pantanos de New Jersey y la jungla asfáltica de Manhattan, dentro de un remedo residual de cine negro. Pero, con sinuosa delicadeza, el anecdotario se le empieza a escapar de las manos a sus proferidores, el relato cobra vibración independiente y sus creaturas parecen rebelarse y adquirir vida espontánea, más allá de su destino prefijado, en alocada y confusa búsqueda de emancipación y dicha.

O séase, en el principio fue el Viboreo, pero el Viboreo se hizo carne y habitó entre nosotros, hizo el bien mientras vivió, sufrió traiciones de sus Judas *protegés*, padeció cruentas crucifixiones emocionales, supo renunciar al amor para no manchar la amistad y sin embargo ganó la gloria del más anacrónicamente sabio final feliz.

Entre la posmodema laboriosidad del documental insólito *Zelig* y la majestuosa poesía de la ilusión fílmica cobrando realidad en *La rosa púrpura del Cairo*, el buen Woody se ha entregado a un ejercicio de liberación (personal, ficcional) en tono menor, con gran soltura en la cámara-lapicero, confiando más en el ingenio de las situaciones complejas (con la complicidad fílmica de lo «ya visto») que en los gags visuales o en los chistes verbales, dentro de la más elegante línea de la comedia dramática norteamericana (que arranca con *Una mujer de París* de Chaplin 23).

En el reino de esa libertad conquistada ya no tienen cabida ni sentido el *ego-trip* de Woody en *Recuerdos*, ni la preminencia de su personaje-pulpo (de *El dormilón* a *Zelig*), ni la complacencia en las derrotas interiores de aquel desdichado *schimmel* medio masoquista de *Sueños de un seductor* y *Dos amantes extraños*. Allen empieza a lograr lo que podría haber conseguido Chaplin de haber renunciado al narcisismo plañidero de su personaje vagabundo (*El circo* 28, *Luces de la ciudad* 31) y haber tenido el valor de proseguir por la vía que le había abierto *Una mujer de París* (el punto más alto y hacia *otra cosa* de su obra).

Así pues, en *Broadway Danny Rose*, al lado de Danny Rose van adquiriendo densidad y fuerza a su nivel tanto el aturdido personaje del cantante mantecoso «de regreso» Lou Canova, sublime injerto cara-de-niño del Tobi de *La pequeña Lulú* y la decadencia del Dustin Hoffman de *Lenny* (Foss 74), como el rufianesco personaje de Tina, tan díscola y antisentimental como la Annie Hall de *Dos amantes extraños*, naca neoyorquina toda dureza y vulgaridad hasta con camotones mafiosos proclives al suicidio poético por ella, una escuálida Mia Farrow con gafas negras y peluca de espantajo e irresponsabilidad fatal y acento nasal y rellenos en sus escurridas formas casi femeninas, sueño dorado de cualquier nueva misoginia a lo Strinberg, encarnación de la inhumana crueldad femenina tan temida por Woody Allen y sin embargo redimible/exorcizable por la paciente reeducación amorosa dentro de la máxima libertad. Son tres creaturas identificadas en su proclividad a la ignominia de un medio escénico particularmente monigotizante y en la fealdad excelsa.

Semioculta en la visión indirecta y una frivolidad desdeñosa, cierta gravedad larvada va conjurando al instante. El relato siempre evasivo acabará delineando una bella historia de amor triunfante. Allen trabaja en tibio los sentimientos ardientes. A punto de ser sepultado vivo bajo una maraña de persecuciones, engaños, abyecciones, y por sus propias lealtades llevadas al absurdo, Rose se ha enamorado de la novia de su más querida figura filial. El romance naciente será color de rosa, pero sólo podrá imponerse al cabo del tiempo y su deterioro inclemente, cuando la mujer desalmada termine haciendo propia una mohosa sabiduría de la abuelita de Woody Allen, según lo proclama su inefable héroe alfeñique. «Aceptar, perdonar y amar», tan fácil como eso. Una vuelta atrás en la espiral del cine romántico y ese idilio postodo del héroe disminuido (el alcahuete magnífico) con la heroína correosa prevalecerá sobre los más feroces vaticinios y contra todas las conjuras ficcionales.



WOODY ALLEN: *Broadway Danny Rose* (*Broadway Danny Rose*, 1984)



WOODY ALLEN: *La rosa púrpura del Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, 1985)

La rosa púrpura del Cairo o la intimidad de una estrella

Podría trazarse una línea genérica a partir del cine concebido como armónica vida artificial. Empezaría en los 20s, esplendería en los 30s y alcanzaría a abarcar una buena porción de los 40s, hasta producirse lo que el novelista-cinefilo argentino Manuel Puig ha llamado simbólicamente «La traición de Rita Hayworth». Después vinieron las desvirtuaciones (¿desvirgaciones?), y desmitificaciones, sin reparo en desgracias: el cine viendo con ternura depravada las entrañas del cine (*Cautivos del mal* de Minnelli 52), la dolorosa desidealización del *star system* (*La diosa* de Cromwell 58), el cine «desconstructor» de su impresión de realidad (Straub, Duras), el cine como revisión histórica de sus propias infamias (*Frances* de Clifford 82) y la materialidad fílmica como vehículo de acontecimientos absurdos (*Zelig*). Pero esta trayectoria del cine mordiéndose la cola no había concluido; faltaba el homenaje lírico a las imágenes cinematográficas, el amor loco al encanto fílmico cual dador de vida, y la ironía a todo ello. Faltaba *La rosa púrpura del Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, 1985), el decimocuarto largometraje de Woody Allen.

Producto privilegiado de un cine posmoderno si lo hay, ostentador de sus propios artificios en una época de descreimiento ecuménico, carente de mensajes trascendentes o tesis sociologizantes, mero divertimento autárquico, dócil cantor entre púdico y exhibicionista de las premisas que sustenta su espectáculo, *La rosa púrpura del Cairo* rinde ante todo, con gran vehemencia, un soberano homenaje al cine del pasado y a la función *vital* que cumplía. La mitología fílmica no sólo no envejece; también sigue ganando batallas después de habersele creído olvidada, muerta o imposible. Sorprendido por la asiduidad con que por las noches acude a ver y rever el melodrama romántico-exotista en donde aparece como explorador y galán seductor, el personaje fílmico Tom Baxter (Jeff Daniels) sale milagrosamente de la pantalla, baja al butaquerío y, con gestos amorosos, saca de la sala a la desdichada mesera malcasada Cecilia (Mia Farrow); la cautiva, la enamora, la hace soñar, le devuelve el gusto por la vida, y se rehúsa a regresar durante días al cine, donde los espectadores rabian, y a reintegrarse a la trama en abismo de *La rosa púrpura del Cairo*, donde las fantasmagorías animadas siguen en la pantalla, reventando de impaciencia. El dueño del establecimiento y el productor del filme temen la ruina; el actor Gil Shepherd, que encamó al personaje fugitivo, presiente el final de su carrera. Desmembrada entre el personaje ficticio y el actor, tan idénticos en lo físico y tan distintos en sus comportamientos, aunque ambos aseguran amarla (el primero porque sólo sabe *enamorar*, el segundo porque finge para resolver la situación), Cecilia exulta, es dichosa por una vez en la vida; por fin, convence a Tom que retorne a la pantalla y le da una cita de amor a Gil, quien la deja plantada, pues el conflicto escandaloso ya ha sido solventado. Poco importa; la meserita deseosa de evasión, siempre soportando su matrimonio con un alcohólico brutal de cinta de Griffith (*El lirio roto* 19), ya está embebida en un nuevo filme, cierta comedia musical interpretada por un Fred Astaire y una Ginger Rogers que le aseguran «Yo estoy en el

cielo, tú estás en el cielo».

En el principio fueron Buster Keaton, bajando de la cabina de proyección para introducirse en el turbulento mundo de una película de aventuras en pos de su amada (*Sherlock Jr.* 23), y diversas fantasías vanguardistas de Resnais (*El año pasado en Marienbad* 61, *Te amo, te amo* 68), donde a la Bioy Casares las figuras reales se entremezclaban y convivían con las proyecciones de las imágenes del pasado (en *La invención de Morel*). Pero *La rosa púrpura del Cairo*, con admirable dulzura, toca un extremo; en cierto momento, las sombras de la pantalla, indignadas, se enfrascan en una discusión metafísica y se alegan como las únicas reales, poniendo en tela de juicio la existencia misma de la realidad fuera de la pantalla.

Al interior de esta obra maestra del miniaturismo fílmico, el cine y la realidad son vasos comunicantes, se permean de fascinación mutua y expanden sus roles hasta el absurdo y lo insólito, tan ansiados. Aunque sólo sepa hablar con fórmulas exaltadas/exaltantes del cine romántico de los 30s y quiera pagar un consumo de restaurante con billetes de utilería, el ente Tom se enamora en efecto de la infeliz y hambrienta de amor Cecilia; queda tan cautivado por su desamparo anhelante como la mujer por la irresistible irrealidad de él. El poder de las imágenes ilusorias es tan intenso como esperanzado.

Acaso más real que la realidad misma, el imaginario fílmico avasalla con la armonía de sus ímpetus sentimentales, seduce con sus valores carentes de ambigüedad y de hondura, impone un hechizo constante hasta lo casi inadmisibles, y redime la opacidad cotidiana de seres como Cecilia: creaturas que necesitan del cine para vivir, para vivir el cine, para tolerar la realidad; cineros inocentes anteriores a la cinefilia, subjetividades en la penumbra que han hallado al sustituto perfecto de su existencia oscura, insatisfactoria, desechable.

Pero *La rosa púrpura del Cairo*, a pesar de su límpida delicadeza y del sostenido tono de intimidad poética que hace prevalecer, es con mucho la cinta más cruel de Woody Allen. Las ilusiones fílmicas, dentro y fuera de la pantalla, están hechas para vibrar superficialmente, solucionar por un instante la dificultad de ser de los espectadores, hacer entrever el carácter irrealizable de un universo armonioso, y luego desaparecer. Son deseos colmados, son residuos oníricos o estelares, son figuraciones sustituibles por otras, son sombras, son polvo, son nada.

Hannah y sus hermanas o el tenue sentido de la vida

Más allá del divertimento con el *show-biz* de *Broadway Danny Rose* y de las delirantes fantasías cinefílicas de *Zelig* y *La rosa púrpura del Cairo*, Allen parece retornar en *Hannah y sus hermanas* (*Hannah and Her Sisters*, 1986), su décimo quinto largometraje, al amor loco por Manhattan: su genuino y característico pulso ciudadano, sus bípedos neuróticos en el límite, la ineluctable fortaleza de sus

tradiciones familiaristas, su añorante quiebra de destinos, sus arquitecturas más caprichosas, su inquietante banalidad, su melancolía solitaria en medio de la multitud, sus estridentes bares y sus comederos elegantes, su respiración sofisticada/sofocada, su incesante búsqueda en la intimidad del caos, sus nostálgicas salitas para *cult movies* que guardan intacta la Revelación, su melomanía a base de sincretismos donde coexisten al mismo nivel el jazz espasmódico y el exquisito matiz del clavecín de Bach.

Pero, si bien no existe en el cine norteamericano actual un mayor sentido del arraigo urbano que éste, acaso sólo seguido por las transfiguraciones sórdido-líricas del San Francisco de *Dirty Harry* Eastwood a la caza espectral del *Impacto fulminante* (83), hay en el aliento poshumorístico de Allen una dimensión que establece poderosas tensiones entre el homenaje festivo y la tragedia irónica dentro de esa recurrente (auto) alabanza neoyorquina. Es una compulsiva, reverente y retardadora dimensión bergmaniana, ya patente en *Interiores*, la primera pieza seria de Allen. Sin embargo, el bergmanismo aclimatado en los almidonamientos de Nueva Inglaterra ha dejado el paso libre al bergmanismo neoyorquino de un Woody renacido.

Imposible entonces analizar *Hannah y sus hermanas* sin referir la urdimbre del relato a ciertas obsesivas trituraciones de la intimidad según Bergman, o sin recurrir a esclarecedores paralelismos con algunas primordiales figuraciones bergmanianas. Omnipresente y no obstante desvanecida, planea sobre *Hannah y sus hermanas* la sombra específica de una de las últimas obra del Maestro, *Fanny y Alexander* (83), en cavilosa fusión con las manías y la peculiar sensibilidad de Allen. O sea, como *Fanny y Alexander*, *Hannah y sus hermanas* se inicia en una tradicional celebración familiar —allá la cena de Navidad, aquí la americanísima cena del Día de Gracias— que congrega a varias generaciones dentro de un flujo de permanencia afectiva, y culmina en la misma festividad dos años después: reafirmación de vínculos, ciclo, ritual de conjunciones y minimizaciones, continuidad pese a quien le pese, repetición periódica de gestos y sobresaltos, aquí no ha pasado nada salvo la institucionalización del aquí no ha pasado nada, deterioro bajo control, eterno retomo, renacimiento sin fin cual una costumbre más.

Como *Fanny y Alexander*, *Hannah y sus hermanas* adopta ese tono exultatorio donde cualquier disonancia será resuelta a embates de ternura vencida/vencedora y de sabia comprensión claudicante/culminante pues, ya lo proclamaba la melosa canción de los 40s que interpreta cada año el patriarca del clan familiar (Lloyd Notan) al piano, todas las criaturas presentes han sido hechizadas («Bewitched») por la vida, por la muerte aplazada, la tristeza y la exacerbación erótica, el impulso sofrenado pero irreprimible. Asimismo, como *Fanny y Alexander*, *Hannah y sus hermanas* se estructura a partir de una veintena de viñetas, casi autónomas, cada una introducida por letreros (frases, versos, comentarios oblicuos), que giran en torno a una docena de personajes pululantes en cambio perpetuo, cuyo núcleo lo constituye una familia

ligada por herencia al espectáculo teatral, sin sospechar que ellos mismos, al entrechocar, fungen como autores y actores, sujetos y objetos, de sus propias vidas, en la representación de sus pasiones irrisorias, rememorándolas o intentando liquidarlas; de allí la importancia clave que cobraban en la saga bergmaniana las invocaciones a August Strindberg (*Sueño*), sustituido en Allen por Henrik Ibsen, cuya emblemática libertaria hogareña Nora (de *Casa de muñecas*) parece haber sido sobre los escenarios un personaje crucial para la madre y la hermana de éxito, pero cuyo dilema dramático está viviendo otra de las hermanas en este momento: la que arrastra un infierno conyugal con el amargado pintor veterano Max von Sydow, una presencia bergmaniana si las hay.

Dentro de ese orden de ideas, como *Fanny y Alexander*, *Hannah y sus hermanas* establece complejos y sorprendentes vasos comunicantes entre el arte escénico y la experiencia vivida, para incitar las paradojas de un más allá del sicologismo (el sicoanalista del personaje de Woody ha debido montar un *salad-bar* para resarcirse de sus fracasos) que convoca con sarcasmo hasta arcanos metafísicos sobre la ausencia de Dios y una revaloración de los sentimientos movidos por el azar objetivo. Pero, curiosamente, a pesar de todos los paralelismos y semejanzas señaladas, *Hannah y sus hermanas* no es una obra derivativa, ni una esforzada imitación, ni siquiera una soberbia copia manierista en blanco y negro; es una transfiguración enaltecida/enaltecedora e infinitamente original y personal. Así pues, por último, como *Fanny y Alexander* para variar, *Hannah y sus hermanas* es un inesperado filme-summa, una síntesis alleniana, un festejo de alegría casi fantasmal donde se dan cita los más relevantes mots *d'auteur* de Allen a lo largo de dos intensivas décadas de trayectoria.

He ahí la huella renovadamente creadora de numerosos sedimentos allenianos: sedimentos alienados de tan propios, vestigios ardientes. Como en *La última noche de Boris Grushenko*, la visita tragicómica del instinto de muerte («¿Para qué prolongar el deterioro inevitable?») se apoya en reminiscencias de literatura rusa decimonónica y aforismos tolstoianos; pero, en *Hannah y sus hermanas*, el instinto de muerte ha encarnado en un insólito personaje-límite, otro *alter ego* de Woody para exorcizar sus demonios interiores, el hipocondriaco hombre-orquesta de TV Mickey (Woody Allen), solitario feroz y naufragante exmarido de la equilibrada Hannah, un esforzado sobreviviente de la desintegración sicoanalítica que se somete a los más avanzados exámenes clínicos a la menor sospecha imaginaria de enfermedad, lamentable pelele de sí mismo en la línea farsesca de Molière (*El enfermo imaginario*), que busca con desesperación sorda e inaudita el Sentido de la Vida, sea en el pago postmortem que ofrece el catolicismo, sea en la evasiva reencarnación que prometen los grupos de hare-krishnas chafos, a pesar de ser él mismo sólo un judío neoyorquino más, de acendrado masoquismo como único legado familiar; pero se trata de un instinto de muerte que va a ser negado dialécticamente, con sus propias armas mentales y relacionales, en el extremo del sufrimiento inventado/inventariado,

cuando el buen Mickey-Woody logre al fin comunicarse amorosamente con quien menos se invaginaba, con una nostalgia a la medida de sus carencias, con una aquietada ex-cocainómana tan devastada como él.

Lo fundamental no es la existencia de temas constantes en Allen, ni la aparición tan complacida como súbita de sus ingredientes repetitivos en *Hannah y sus hermanas*, sino sus aún activas condiciones de manifestación: el puente tendido entre la repetición y la diferencia, la decantación y el crisol evolutivos, la aspereza primigenia y la madurez de los acogimientos. O sea, continuando, como en *Dos amantes extraños*, el empleo intempestivo del monólogo interior hace saltar a la anécdota de subjetividad en subjetividad, entre la reflexión en voz alta y la hiperconsciencia del fracaso inevitable, planteando mordacidades autohirientes en *flash-back* (la reunión con otra pareja para solicitarles semen inseminador, la desastrosa velada inicial con la hermana de repuesto) y hasta ánimos derrotistas en *flash-forward* (la temida noticia del tumor cerebral); pero, en *Hannah y sus hermanas*, el salto de subjetividades también conducirá al meollo de los tormentos coscolinos de Elliot (Michael Caine), el pobrediablesco marido ejecutivo de la aveja reina Hannah, enamorzado de la más bella de sus cuñadas y liberándola sin querer a través de una azotadísima relación clandestina, aunque el muy cobardón y comodino retroceda ante cualquier posibilidad de ruptura con su cobijadora mujercita, no obstante haber invocado ante su efímera amada a la delicadeza erótica de e. e. cummings («Ni la lluvia tiene las manos tan finas») y, mientras él se pudre en escrúpulos remordidos, recibir telefonemas quemantes en su hogar («Me siento muy cerca de ti»).

Como en *Interiores*, la chejoviana de las *Tres hermanas* y su informulable drama marchito, que datan sin una arruga de 1901, atacan de nuevo; pero, en *Hannah y sus hermanas*, las Tres Hermanas cobran un status de placidez inesperada: son seres de carne y hueso son lucidez tan alucinada como sonriente; el universo de la actuación escénica se unifica con la cocina y bajo las sábanas: la delgada Hannah (Mia Farrow), por la que babea de admiración el fervoroso Woody, es el epítome de la mujer fuerte cuya fortaleza no se ostenta ni podría adivinarse, aunque su índole de actriz exitosa cubra una condición tan contradictoria como la de sus hermanas, pero ante su apariencia se inclinan devotamente todos los miembros de la familia, en pos de auxilio monetario o moral, si bien ella misma postula sus «enormes necesidades», a punto del desastre, que nada tiene que ver con hacer felices a los demás; la apasionada Lee (Barbara Hershey) es la casada infiel que oscila entre la necesidad de ser protegida (aunque sea por un artista paranoicazo) y la aventura insatisfactoria de cualquier Mujer Casada godardiana; y la agresiva Holly (Dianne Weist), el gran descubrimiento del relato, es la imagen viviente de la mujer fallida que ha picado por todas partes (onda, droga, hinduismo) sin hallar más que vacío, y que, sin embargo, cual gato escaldado, puede dar calor a algún Woody sin collar, puede ser fuente de creación cotidiana, volviéndose guionista de experiencias autobiográficas y

superando sus inconmensurables inseguridades.

Como en *Manhattan*, la inestabilidad de la pareja se revela común denominador de todas las relaciones presentes y posibles, incluyendo la que establece tras varias décadas el encanecido padre cancionero con la anciana madre (Maureen O'Sullivan), la inolvidable Jane tarzanesca vuelta alcohólica y ninfómana senil; pero, en *Hannah y sus hermanas*, la inestabilidad de las parejas es perentoria, mera antesala del hallazgo inmerecido e ignorado, el milagro de la comunicación aún en la ignominia, trátese de parejas viejas o recién integradas. Como en *Stardust Memories*, el egotismo de los actores y los artistas creadores se exacerba casi fellinianamente, hasta el autopatetismo y el ridículo vedetístico, a rabiarse; pero, en *Hannah y sus hermanas*, la paranoia del misántropo estético ha envejecido y ya lo representa un ser miserable en sí, que es descrito sin piedad: el demandante pintor que interpreta Von Sydow, eco de él mismo y trágica caricatura de su mito, quien infantiliza a su compañera Lee y le da un trato de alumna perpetua, aprisionándola en una irrespirable *Casa de muñecas*-estudio, llegando hasta la imploración a la hora del abandono («Eres mi único contacto con el mundo»). Y como en la *Comedia sexual de una noche de verano*, la lógica shakespearino-bergmaniana que regula las *Sonrisas de una noche de verano* de los amantes infortunados sólo acepta regirse por las imprevisiones del cálculo y la sorpresa; pero, en *Hannah y sus hermanas*, esa lógica del amor y del azar acabará circunscribiéndose a un realismo intimista que niega tragedia y comedia por igual.

Hannah y sus hermanas se abrirá finalmente a una rendija por donde penetra un tenue sentido de la vida. La sutileza de observación alleniana traza el camino que va de la interioridad atormentada (muy 50s) a la euforia de una aceptación esencial y profundamente artificial (muy 80s). Cierta película de los Hermanos Marx (*Sopa de ganso* 33) devolverá a Woody-Mickey un sentido de la vida en el abismo, sin la realidad ilusoria de *La rosa púrpura del Cairo*. Luego, el sentido de la paternidad dichosa que le atiza la regenerada Holly al héroe («Estoy embarazada») se anunciará ante un espejo, símbolo de la identidad elemental vuelta a elegir en la satisfacción de una axiología comunitaria.

ELEM KLIMOV

(Federación Rusa, U. R. S. S.; 1935)

Agonía o la Historia como santería demoniaca

Rasputín con sus doncellas de lujo en el suntuoso congal privado cual sultán en harem otomano, Rasputín presa de instantáneo amor loco abalanzándose sobre una bella casada en un cabaret exclusivo para la nobleza zarista, Rasputín volcándoles su mesa de banquete a los mujiks siberianos que lo vieron crecer y lo han insultado como el sempiterno ladrón de toda la vida, Rasputín llamado al lecho del zarévich enfemito y deshaciéndose de ternura ante él, Rasputín ejerciendo su poder de fascinación para conseguir un control absoluto sobre las damas imperiales comenzando con la propia zarina, Rasputín dejando de ser despreciado por campesino arribista mientras relampaguean sus intimidadores ojos de iluminado, Rasputín irrumpiendo en la esfera de decisiones político-militares ante el trastorno impotente de aristócratas en perpetuo estado de conspiración tras el trono, Rasputín gozando de antemano la absurda ofensiva que aconseja al zar en contra de las disciplinadas tropas alemanas que conducirá a la más torpemente cruel de las debacles, Rasputín asistiendo coronado de prepotencia demente a la cena del príncipe donde relegados militares de alto rango y nobles resentidos han decidido administrarle una dosis más que mortal de veneno, Rasputín arrastrando por salones y alcobas palaciegas los gritos descompuestos y las convulsiones de una tumefacta agonía que parece no conocer término, Rasputín desplomándose por fin como una prefiguración de la violencia con que será destruido el antiguo régimen.

Lejos han quedado las viejas imágenes caricaturescas del monje Rasputín como un intrigoso dominador hipnótico con aspiraciones de tirano complotista y una (semi)inmortal perversidad de pacotilla, que daría pie al más amplio y codificado repertorio de recursos histriónicos del clisé villanía-reconcentrada-bajo-afiladas-barbas-luciferinas, ya fuese interpretado el maligno consejero zarista por un egregio Lionel Barrymore en la versión hollywoodense de la Epoca de Oro de la M. G. M. (*Rasputín y la emperatriz* de Boleslawski 33), por un mantecoso Harry Baur en miscast perpetuo dentro de la versión realista-poética a la francesa (*Rasputín, el monje negro* de L'Herbier 37), o por el draculesco Christopher Lee en cierto *horror film standard* de la Hammer inglesa ya al final de su buena racha (*Rasputín, el monje maldito* de Sharp 66). *Agonía* de una colosal aberración, intempestivo drama

histórico en los sentidos wagneriano y lucaksiano del término, fantasía inflamada por esencialistas búsquedas nacionales y desmontaje analítico de las fuerzas concurrentes en un agitado periodo prerrevolucionario (Rusia 1916), límite de desproporción retumbante y análisis lleno de fuerza agorera, el cuarto largometraje del ex-satitista amable Elem Klímov (*Sean bienvenidos* 64, *Las aventuras de un dentista* 67, *Deporte, deporte, deporte* 71) es parcamente la crónica de una *Agonía* (*Agonija*, 1974-82), pero de una agonía múltiple, cuyas heterodoxias temáticas y formales le valieron varias mutilaciones, siete años de congelamiento en su país y algunos más de prohibición para exportarse a países occidentales.

Agonía de una colosal aberración histórica: agonía de un ser humano particularmente complejo, agonía de una incontrollable fuerza de la naturaleza, agonía de un monje errabundo que había logrado acumular demasiado poder, agonía de una nobleza egoísta y supersticiosa, agonía de una inhumana separación entre los privilegios imperiales y el pueblo hambriento, agonía de un despótico sueño de hegemonía guerrera durante la Primera Guerra Mundial, agonía de un carcomido régimen autoritario, agonía de la dinastía de los Romanov, agonía sin heroísmos de una afiebrada etapa de la Historia Rusa. Original y perturbador, oblicuo e insólito, el retrato que hace de Grígori Rasputín el gigantesco Alexéi Petrenko, actor del teatro culto de Leningrado y gran descubrimiento de Klímov, tiene una energía interna que hace estallar la pantalla, tiene una siniestrez de Anticristo siberiano en el límite del cerebralismo desquiciado y tiene una corpulencia irascible parece siempre a punto de aplastar a todos los presentes (incluyendo al espectador). Su belleza desquiciada, podría decir el rilkeano tío Jean-Luc desde el comfortable manicomio burlesco de *Nombre de pila: Carmen* (Godard 83), es «la máscara del terror que somos capaces de soportar». Ha reclamado para sí la vehemencia imparable de una efusión de santería popular rusa, como las descritas por el novelista maldito soviético Boris Pilniak (*El año desnudo*, *El Volga desemboca en el mar Caspio*); suyos son el malestar centenario, la capacidad de convocatoria sobre un pueblo que acuden a reverenciarlo en oleaje tumultuoso, la capacidad de encantamiento cual victoria que celebra el lazareto.

¿De dónde procede el poder de Rasputín? Según las imágenes estetizadas y fulgurantes de Klímov, sería el último representante de una estirpe rusa, demasiado rusa. «Mendigos, visionarios, indigentes, peregrinos, plañideras, santones, lisiados, adivinos, profetas, imbéciles, dementes, mentecatos, “inocentes”, todos ellos formaban las variantes necesarias a la vida cotidiana de la Santa Rusia, mendicantes errabundos sobre la piel de la Santa Tierra Rusa, visionarios, penitentes y pobres por el amor a Cristo, mentecatos e “inocentes” por el amor al Cristo de la Santa Rusia; tales especies han condimentado la vida de Rusia desde sus orígenes, desde los tiempos del primer zar Iván y han engalanado un milenio de vida rusa. Historiadores, etnólogos y escritores han derramado ríos de tinta en su descripción. Estos videntes, beatos y profetas —ya fueran realmente enajenados o se tratara de farsantes— eran

considerados como un ornamento necesario a la iglesia, formaban una fraternidad consagrada a Cristo y rezaban por la salvación del mundo» (Pilniak en *Caoba*). Enervantes perfumes y sacros comedimientos para convencer, escapan del corazón del visionario, su inexpresable melancolía vuelto éter inaccesible, su tristeza animada por un deseo sobrenatural, su pasión agusanada de pasión por el infinito, su insondable armonía invitando a la crédula zarina Alexandra (Velta Line) y al aislado Nicolás II (Anatoli Romashin) para compartir la embriaguez del abandono.

El pensamiento fogoso de Rasputín-Petrenko impone al filme la brillante bravura de su estilo como el lento sacramento de extremaunción que se le administra a un excomulgado. Repleto de letreros para ayudar a identificar a los corrompidos personajes prominentes que se reúnen en la conjura y de acuerdo con las síncopas del ritmo de un montaje a base de breves escenas autónomas que apenas pueden contener los vertiginosos impulsos de una cámara desatada a imagen y semejanza del personaje central, el libreto de Klímov viola todas las reglas de la tradición expositiva, del buen entendimiento dramático y de la estructura a saltos. Las criaturas van del éxtasis al delirio, siempre al borde de la desmesura, entre la grandilocuencia manierista y el vacío estético tan temido por el barroco. El estilo, agónico en su lucha constante, agónico en su pavor mortecino, agónico en su llamado decadente tan invencible, parece descuidado, pero está compuesto en su integridad por raptos enérgicos, diálogos rápidos, rasgos excéntricos que se reciben como puñetazos. La disposición del conjunto y las secuencias capitales anuncian la presencia de un poeta tonante y automarginado. La escena de los conjurados, el engaño a Rasputín y ese momento terrible en que el monje, alcanzado por el desfallecimiento, caen en una sombría depresión entre los oropeles tan queridos de la realeza, equivalen a un canto que saliera de las profundidades y se estableciera en los aposentos cortesanos como una inconsolable romanza sobrehumana, aunque a la caza de la bestia nocturna.

En una mezcla de estridencias juguetonas y sarcásticas gravedades funerarias, la muy inteligente música escénica de Alfred Schnittke reclama la facultad de emular a ese monstruo manipulador de voluntades: se eleva hasta la dimensión de un apocalipsis nacional y expugna la temeridad de una desmitificación ambigua, inusitada en la historia del cine histórico en la U. R. S. S. Como obrando al interior de una gesta grandiosa por devastada y devastada por grandiosa, la ficción finge amalgamarse con el ensayo erudito (de ahí la profusión de explicaciones y anotaciones), el sonido se encabalga con las imágenes para provocar insinuantes sinestesias, el crecimiento en número de las visiones hieráticas soporta una verdadera avalancha de vistas bélicas provenientes del frente germano-ruso o desde atroces masacres callejeras contra el pueblo miserable. Como si el ingenuo catálogo Lumière, aunado a las *féeries* de Méliès y a las actualidades reconstruidas de Zecca, hubiese sido compelido a homologarse dentro de un mismo fasto embalsamado: las tomas documentales de archivo invaden la corriente narrativa y coexisten con los deslumbrantes despliegues escenográficos en colores, dando derechos de brechtiana

«autenticidad» hasta a escenas de violencia masiva tomadas del cine histórico stalinista en blanco y negro (extractos de *La caída de los Romanov* de Esther Choub 25).

Trastocados nuestros criterios fílmicos de lo «falso» y lo «verdadero», Agonía ejerce el trastornante poder de una orgía omnívora. Orgía visual, orgía de la Historia como una santería demoniaca, orgía de la iluminación lujuriosa (Rasputín-Petrenko es el más libidinal de los Cristos fílmicos), orgía de la ruinosa estrategia bélica, orgía del desplome y la lúgubre cacería vengadora, orgía en tomo a un catalizador envenenado y un concitador de odios históricos. Retorcimientos orgiásticos, execrable excrecencia, falaz clarinada pastoral, oscuro desfallecimiento orgiástico que se sume en el profundo recogimiento de un matinal silencio religioso. La Historia ha tropezado con la tempestad de los sentidos, ha abierto el abismo del supremo hundimiento entusiasta.

Un régimen agonizante se rehúsa a morir como ese hirsuto monote en hábitos monacales victimado en un complot con venenos y diez tiros de gracia, pero hay algo más, mucho más. Como a su esposa trágicamente desaparecida Larisa Shepitko (*Ascensión 77*), a Klímov le inquieta hondamente el trance místico que se apodera de sus personajes, aun en el apogeo de una condena irremisible. Por encima de cualquier ortodoxia comfortable, pero escapando también a toda heterodoxia ideologizable, el vuelo poético de Klímov, en las antípodas de Tarkovski o Evtushenko, termina por cobrar la fuerza de delirio de un misticismo calcinado por la exacerbación sensorial. La providencia divina se ha vuelto un alevoso verdugo, un refugio y una evasión más nefandos que la del vacío de poder que los convoca, un gemido del alma asfixiada. El sentimiento trágico de la Historia es una Agonía revelada y superior como un suspiro fatídico que domina la fiesta del derrumbe.



ELEM KLIMOV: *Agonía* (*Agonija*, 1974-82)



ELEM KLIMOV: *Ven y mira* (*Idí y smotrí*, 1985)

Ven y mira o una dantesca bielorrusa

Espantoso año de 1943 en Bielorrusia, cuyo campo, diezmado y oliendo por doquier a pólvora no termina aún de desangrarse, persiste en el combate desigual y suicida, como un cadáver empecinado que se resiste a reposar sobre la milenaria tierra. 628 aldeas han sido arrasadas por los ocupantes hitlerianos y sus inermes pobladores han sido quemados vivos. Perdidos grupos de guerrilleros entecos, espectros con ruda semejanza humana, criaturas de lividez extrema bajo los burdos abrigos gruesos y mal armados, seres devastados en sus impulsos y sentimientos normales, vagan por bosques y sembradíos calcinados, cual morgue ambulante de cruzados afanes punitivos. Mientras tanto, los muchachos de una aldea inidentificable excavan sobre una cuesta arenosa, hallando uno tras otro, con incontenible entusiasmo, algunos destartalados trofeos de guerra: unos retorcidos anteojos de campaña, una carcomida fajilla de cuero, un rifle oxidado con la culata ya pudriéndose.

Ven y mira (*Idi y smotrí*, 1985), rescoldo ardiente de un martirio colectivo, visión naciente de una desgracia intempestiva. *Ven y mira*, obra maestra del cine bélico anticonmemorativo, biografía calcinada de una aldea, testimonio vivo del escritor bielorruso Alés Adamóvich (*La novela de Jatín*). *Ven y mira*, sexto largometraje de Elem Klímov y anticipo de la apertura del cine soviético de los 80s (abolición de la censura, exaltación del cine crítico y del cine-poema, descongelamiento de las cintas prohibidas en versiones integrales, aliento a las coproducciones de todo tipo) que el propio realizador debería promover desde noviembre de 1986, al frente de la Unión de Cineastas de la U. R. S. S. que agrupa 6,600 miembros, siguiendo la nueva política aplicada por Mijaíl Gorbachov. *Ven y mira*, anda y mira, ve y fíjate, observa y no olvides.

Si Dante hiciera cine hoy en día, filmaría algo muy semejante a la historia de Fliora (Aliosha Krávchenko), catorceañero aldeano bielorruso de ojos todavía infantiles pero agujoneantes que, habiendo hallado en la arena un fusil oxidado con culata a medias podrida, aunque aún útil para disparar, y estando ansioso por unirse a las gavillas de la resistencia, abandona la cabaña de sus hermanitos con la madre berreante y camina a oscuras hacia los páramos de la crueldad. Allí verá de frente la realidad vuelta del revés, allí conocerá el terror insoportable y el miedo en su raíz, allí se envilecerá de dolor y fiebre. Nuestro imberbe émulo ilusorio del siervo insurrecto *Emelian Pugachev* (Saltikov 79) no tardará en toparse con los rudos guerrilleros iluminados por destellos de muerte y en ser rechazado burlonamente por ellos. Entonces se identificará con la chamagosa rubita Glasha (Olga Mirónova), la amantita del ensombrecido jefe guerrillero de la región (Liubomiras Laucevicius), una humilde muchacha en esmirriado vestido verduzco de fiesta y ya medio loquita en sus altas botas de pantano: idéntica ironía gimiente en los dos, idéntico desamparo perplejo, efímeras comprensión y protección mutua. Pronto el rústico mancebo tendrá la evidencia del arrasamiento de su casa natal y de la tortura de sus padres. Cuando reciba en las anhelantes manos el cálido chorro de leche de una vaca flaca que cierto

campesino se las ingenia para ordeñar en medio del paisaje reducido a cenizas, sobrevendrá un bombardeo que hará desaparecer en confusión de segundos tanto ordeñador como vaca y el mismo muchacho quedará aturdido, quebrado interiormente en su siquismo y semisordo. Empezará errar como alma en pena, como muerto sin sepultura por ríos ensangrentados y agujeros abiertos en los suelos semipantanosos por los aviones con cruz gamada en las alas.

Ven y mira. Ahí va dando traspiés como borracho de inexorabilidad el andrajo humano hasta ayer sano y joven, en busca de un ocaso acogedor o un leproso de la Historia en donde descansar sus sentidos estallados; la banda sonora que lo acompaña junto con la sinuosa cámara reptante y giratoria, ha ensordecido al mismo tiempo que él, mezclando tres dimensiones de zumbidos distintos durante cerca de 20 minutos. Una niebla acústica en subjetivo envuelve al desencajado Fiora y huye con él, sin tiempo para enterrar a los muertos, sin fuerzas para cortar con cuchillo el trozo endurecido *ipso facto* de algún animal destripado. Fíjate y pregónalo. En las brumas rosáceas y dulcemente agrias del amanecer, el silencio se ha restablecido; algo tan atroz como la alborada vencida se prepara. El cerco de los soldados invasores se ha ido estrechando cada vez más, un acto punitivo «para el ejemplo» se apresta a empezar. Fiora presenciara y resentirá en carne propia el encierro de una muchedumbre de aldeanos clamantes —viejos, mujeres, niños— dentro de un jacalón eucarístico, por cuyas altas ventanas algunos logran escapar para ser acribillados por las balas que esperan; el punto culminante del sacrificio gratuito será prenderle fuego al sitio cerrado y escuchar el estrangulado vocerío de los quemados vivos. Fiora se salvará de milagro, pero sólo para golpear con tenacidad furiosa su cabeza contra la tierra, para encanecer y arrugarse al término del rapto frenético, para envejecer en unos cuantos minutos de rabia impotente, para levantarse de la gleba carbonizada siendo ya otro, un viejo-niño de mirada sanguinolenta y provectora. Ven e indaga. El muchachito con la frente marchita, bolsas bajo los ojos y pupilas desgastadas preside sin alterarse la captura de los verdugos nazis por un compelido destacamento guerrillero, deletrea en el pavor autoexculpante de los cautivos los signos de una venganza gravosa, vigila en sus propias arrugas los síntomas de una carcóma infecunda ante el horror organizado y, de repente, coronando en un acto absurdo superior la pesadilla despierta, fusila simbólicamente un cartel yacente en el lodo, que representa al fñhrer odiado sin remedio, desahogándose inútilmente a través del podrido fusil recién desenterrado, como si al mismo tiempo se vaciara y vaciara al mundo de ignominia y de sentido intolerable.

Ven y mira. El infierno inmanente está aquí, ya está aquí, desde el 1943 de un mundo que quedó nazificado está aquí, irremediabilmente aquí. Su visión desarticula la mirada, inserta una visión de trastorno en cada imagen, vuelve un trastorno en sí a cada imagen y a cada pulsión ondulante/tortuosa/solapada de la cámara en condena de inestabilidad perpetua. No se trata de una película sino de un estado alucinatorio, un estado alucinatorio que dura 140 minutos, un estado alucinatorio como tumba sin

sosiego y apocalipsis interminable.

En el límite del desquiciamiento, cada episodio es una rapsodia del espanto y cada instante fílmico una epifanía negativa. La majestad desnudadora de cada toma traspone cada situación, hace trascender cada descripción hasta expresiones en terceras y cuartas instancias delirantes. La anécdota, aterida hasta los huesos pero en consumado arrebató subjetivista que no cesa, la anécdota parece retroceder bajo la imposición de avanzar. Retrocede hacia la semilla del asombro prenatal y avanza hacia la poesía del terror impávido. Retrocede hacia la raíz de las sensaciones primarias y avanza hacia la comunión en la infamia. Retrocede hacia la indefensión a merced de lo arbitrario y avanza hacia una rigurosa estructura por asociaciones despavoridas.

Las visiones alucinatorias de *Ven y mira* dan vueltas en tomo de sí mismas. *Ven y mira* es un incontrolable quejido, una vesania impúdica, un delirio en primera persona que golpea tanto a quien ve como a la realidad observada, un filme-objeto que eriza los nervios y hace un daño duradero a quien lo atiende, un desconcertado caminar entre las arenas movedizas de la barbarie destructora, una progresiva deshonra sublimada de la especie humana, un irremisible descenso a los nueve círculos infernales de la gran guerra patria soviética, una experiencia recordatoria al margen de medallas y pedestales, un ingobernable homenaje infamante, una dantesca sin consuelo inefable.

Ante una vivencia íntima de los arrasados campos bielorrusos tan intensa como ésta, no hay pretexto para ninguna épica del futuro. La sucesión antiheroica de subjetivizadas visiones dantescas parte de mínimos elementos, como una masificada *Agonía* (Klímov 74-82) a la intemperie. La resurrección de los muertos acusadores del *Yo acuso* de Gance (19 y 38) acentúa su revuelta antibélica en tumbas abiertas sobre tumbas, pero antes de ser llenadas, y abrazando por igual a los disciplinados verdugos hitlerianos y a la chusma mortecina de los guerrilleros providentes. La estética de Klímov hace renacer los paroxismos subversores de lo normal de *La infancia de Iván* (Tarkovski 62), pero cercenándola mil veces. El pierde-pie que terminaba por volver intercambiables a *Los rojos y los blancos* (Jancsó 67) ha prescindido de sus abstractas coreografías circulares y de sus equilibrios señoriales en frío, para dividir de nuevo, en forma tajante, a mártires desequilibrados y verdugos barridos por la contraofensiva, en la más concreta mutilación anticoreográfica y al calor cáustico de una movilidad omnitrastornante.

Ven y escucha los ecos embravecidos de un filme-grito. Ven y siente las huellas del exterminio en la memoria histórica incallablemente adolorida. Ven y mira el rictus de una muerte imborrable. Ven y mira la irracionalidad de la guerra en el cine del futuro. Ven y mira el más febril e inapaciguable de los estremecimientos voluptuosos.

CARROLL BALLARD (California, EE UU; 1937)

Los lobos no lloran o la mística del ojo salvaje

Nada más difícil que asociar el destino de la Naturaleza a una simple aventura individual. Pero *Los lobos no lloran* (*Never Cry Wolf*, 1983), segundo largometraje del lírico Carroll Ballard de *El corcel negro*, lo conseguirá a fuerza de sencillez y rigor: la sencillez y el rigor de una antiutópica robinsonada que se han mezclado con una exaltación y una limpieza casi pueriles (no por nada la cinta fue financiada por los ambiciosos herederos de las fábricas Disney).

A la intemperie y prácticamente inerme, pasmado ante la soledad cósmica que ha descubierto en las glaciales inmensidades del Ártico, bajo la amenaza del cielo mismo y la nieve infinita, dependiendo más de los seres que consideraría inferiores (los cazadores esquimales, los lobos de la tundra) que de sus propias fuerzas, el científico anglosajón Tyler (Charles Martin Smith) sorprende un Orden diferente de la creación, que lo conducirá a la rebeldía, a omisiones y actos extremos.

El nuevo orden atisbado coincidiría punto por punto con el hálito irritado que subyace en cualquier manifiesto ecologista: los hombres que atentan contra la naturaleza, contaminándola, depredándola, colaborando en la extinción de las especies animales, reduciendo los espacios habitables, están en realidad autocastigándose, alterando su propio equilibrio como especie, atentando contra la vida humana en su conjunto. Crónica de un retorno al paisaje planetario e historia de una inmersión iniciática que nada tiene que ver con ningún sentimiento de contrición, *Los lobos no lloran* narra el movimiento interior de una toma de conciencia, una toma de conciencia que pronto se revelará como «excesiva»: el advenimiento del don del asco hacia la civilización en el más contemplativo de los hombres de acción que ha glorificado el cine actual.

Guiado por una voz *off* que comenta serena y sabiamente los hechos sin jamás anticiparlos ni precipitarlos, el monólogo de un testimonio vivido que parece acariciar los acontecimientos más que desear prolongarlos reflexivamente, este relato-límite sin trama anecdótica en el sentido tradicional se basa en un famoso recuento de experiencias autobiográficas que hizo el biólogo canadiense Farley Mowat en 1963, depositado al norte de Alaska, a 500 kilómetros de distancia de toda vida comunal. Provisto de un equipamiento moderno y ultrasofisticado que bien poco

podría servirle a la hora de la verdadera lucha por la supervivencia, iba en pos de datos escuetos, a investigar las razones de la extinción del cérvido llamado caribú, o reno canadiense, supuestamente exterminado por la ferocidad carnívora del *canis lupus*; sólo pudo realizar sus observaciones al lograr convivir con los lobos de una madriguera vecina y los esquimales *inuit*, todos al mismo nivel de concordia, y reproduciendo en su cotidianidad los hábitos culinarios y de subsistencia de ambos; al final comprobó que los lobos sólo atacan a los caribúes enfermos y, en cambio, éstos son piezas hasta religiosamente codiciadas por el cazador aborigen, cosa ya irrelevante en comparación con el exterminio de lobos por los recién llegados depredadores civilizados con afanes de enriquecimiento instantáneo. A la postre, los peores exterminadores de especies vienen a ser los hombres blancos, los semejantes del propio investigador, quien acabará escondiéndose y huyendo de las avionetas enviadas a rescatarlo, atrincherado en los páramos gélidos.

Narrada así, la trama de *Los lobos no lloran* transmite quizá su sentido, pero deja fuera lo esencial de su flujo de imágenes, más allá del mejor National Geographic televisivo: la poética del espacio, la emoción de cada hallazgo que hace nuestro anti-boy scout, la extrañeza de lo arcaico; en suma, la esmerada recreación de cada momento vivido por el atípico aventurero en los inclementes fríos polares, desde su arribo al País de las Sombras Largas, hasta el deshielo en los montes primaverales; la invención visual que se despliega en cada etapa de su convivencia con Hombres y Lobos y las estrategias de su propia metamorfosis.

Con un equipo de trabajo muy paciente y bien entrenado en el cine documental, el director fuera de serie Ballard se tomó más de dos años en la elaboración de su complicada cinta, 32 meses para el rodaje y tres semestres para una ultraselectiva edición concertante. Pero las penalidades laborales nunca aparecen en la pantalla. Por el contrario, lo que fulgura entre la nieve son gestos precisos, lentas disolvencias que encapsulan largos espacios de tiempo y, sobre todo, una asombrosa ligereza. Esto concede al filme una calidad de respiración libre, de paso amplio y de humor, algo bastante infrecuente en el cine clásico de exploración.

Confróntense, por ejemplo, la hora fílmica de preparativos para viajar en globo al Polo Norte por parte de los trágicos expedicionarios de *El viaje por aire del ingeniero André* (Troell 83), con su aparatosa suntuosidad, y la burlesca escena de la partida del científico Tyler, a bordo de una avioneta destartada que se niega a despegar, se barre en redondo sobre la pista y, ya en pleno vuelo, debe ser arreglada a golpes de herramienta por el tosco piloto en vilo. Al apreciar ese tono desenfadado, ciertos críticos norteamericanos se deshicieron en elogios estableciendo paralelismos nada forzados entre la figura pantomímica de Chaplin probando la nieve con su bastón o haciendo danzar panecillos en *La quimera del oro* (25) y la maciza figura del biólogo Tyler quebrando el hielo para irse hasta el fondo de un verdoso lago congelado sin poder hallar de nuevo el agujerito por donde entró, o engullendo ratones silvestres que ha ensartado como diminutas salchichas en un alambre ante la mirada perpleja de

otros roedores.

Pero esta bienvenida e ingenua ligereza, por insólita que resulte en el cine de exploración, de ninguna manera invalida la recaptura, por parte de Ballard, de algunas cualidades supremas del género a que pertenece el filme. Tanto la bondad como el malicioso estado de gracia que aprehendía Flaherty en su inmortalizado *Nanook, el esquimal* (22) vuelve a brotar con una rara calidez en el aislamiento helado, vuelve a surgir en la solidaridad de los visitantes-protectores inuits con el héroe desamparado, en la distante sonrisa todoaquietante del viejo Ootek (Zachary Ittimangnard) con su cuchillo colgando al cuello sobre el blanco abrigo de piel mal curtida y en la picara sonrisa desdentada que ostenta el joven cazador esquimal Mike (Samson Jorah). En la armónica convivencia de estos tres personajes, enunciando proyectos ante un instrumental moderno o desgajando confianzas ante la fogata mortecina que convocará espectros nativos, vuelven a exaltarse, como en *Los salvajes inocentes* (Ray 59), los valores de la amistad por encima de las violentas diferencias culturales.

Como el alto montañés Jeremiah Johnson (Robert Redford) de *La ley del Talión* (Pollaxk 72), el hombre que ha aprendido a sobrevivir en la inmisericordia invernal y a respetar la compañía zoológica, incubará hacia sus semejantes un rencor y una voluntad desertora que lo tornarán «desemejante» de ellos. Y también, superado un primer estadio de estupor y sensación de ridículo, el buen Tyler se irá enriqueciendo, más allá de lo previsible, al contacto con otro solitario *Dersu Uzala* (Kurosawa 75) de rasgos mongólicos, cuyos conocimientos práctico-mágicos lo intrigan y lo apasionan a tal grado que, en un impulso irrefrenable, terminará introduciéndose en el círculo de piedras que el sabio hombrecillo había dispuesto para su asedio a los caribúes.

Del humor empático que inspiraba el hombre perdido en la gélida inmensidad, el relato ha circunvalado hasta un humor afectuoso hacia el hombre que vibra y se reconvierte en cada episodio, en cada uno de sus encuentros y separaciones y enfrentamientos dolorosos.

Sin embargo, el tono propositivamente afable del filme hace temer a cada momento una caída en las Aventuras de la Vida Real del Walt Disney de los 50s, esos amañados documentales sobre parques nacionales siempre repletos de atracciones glamourosas y sosamente deslumbrantes del mundo de los animales: otro espectacular suicidio de bestezuelas arrojándose en masa al abismo de *El valle de los castores* (50), otra coruscante danza de escorpiones como la de *El desierto viviente* (Algar 53), otro conmovedor nacimiento de un rutilante búfalo como los de *La pradera del pasado* (Algar 54). Pero no, aunque proclive al desenfreno de las imágenes autónomas y un tanto relamidas por ahí, la aventura se aleja incluso del impresionismo ampuloso de *El corcel negro* y las tensiones rococó de su éxtasis zoofílico.

Con la mayor sobriedad y delicadeza, el desconcertado Tyler empieza a comunicarse con los lobos que rondan su tienda de campaña dejándoles señales de

orines, a modo de fronteras naturales con *El territorio de los demás* (Bel-Vienne-Fano 70), que los animales responderán con parsimonia ritual. Y si bien exultante, el encontrarse de repente en medio de un tropel de caribúes jamás equivaldrá a una transfiguración infantil de la realidad, sino el asalto en despoblado a una realidad adulta.

El calculado trabajo plástico que acomete el fotógrafo japonés Hiro Narita, quien había sido uno de los seis cameraman que se la jugaron filmando al ídolo Neil Young en San Francisco para la saga reporteril de *Rust Never Sleeps* (Shakey 79), está en las antípodas de la moda de las imágenes con velo y el abuso del foco suave que impusieron en Hollywood los camarógrafos esclavos tipo Vilmos Zsigmond desde principios de los 70s. Las imágenes de *Los lobos no lloran* se caracterizan por llegar a la abstracción a través de la reducción de los medios, por hacer resonar el paisaje, gracias a perspectivas extremas y contrastes de luz, por acentuar los volúmenes móviles, por dosificar las manchas de color sobre las superficies. Son las captaciones posibles de un ojo salvaje que da vuelta en redondo para fijar mejor sus delirios místicos.

Esa mística del ojo salvaje tiene como finalidad templar el furor de la piel del lobo. Los lobos son los grandes calumniados. Bestias inteligentes y familiares, a cuyos dos especímenes más cercanos Tyler bautiza como George y Angelina para personalizarlos, sólo devoran caribúes moribundos y ratoncitos proliferantes. Apacibles y dignos y mansos vecinos, ejercen una fascinación axiológica, tanto en el cazador Mike que sacrifica a George y a Angelina para fabricarse una dentadura postiza, como en el huraño Tyler que desciende a la madriguera abandonada para rescatar a los cachorritos huérfanos. Lábiles en su furor, dictan la superioridad biológica, movilizan la conciencia ecologista y afinan una comunión más cercana a la piel de los días en la intemperie. La fábula de *Los lobos no lloran* es una bella derrota del antropocentrismo.

ISTVÁN SZABÓ

(Budapest, Hungría; 1938)

Asuntos de Budapest o el mito del pueblo Sísifo

Navegamos en las más dulces aguas de la alegoría poemática, junto al medimetroraje *Sueño de una casa* (Szabó 71) y el largo *Calle del Bombero no. 25* (Szabó 73), muy lejos del fracaso del relato normal de *Ilusión de amor* (Szabó 70) y su retoma a otro nivel en *Confianza* (Szabó 79). Las dulces aguas estancadas de *Asuntos de Budapest* (*Budapesti mesék*, 1976), quinto filme ficcional del ex-niño terrible del cine húngaro István Szabó. Las dulces aguas del letargo entre el sueño y la realidad: apenas terminada la Segunda Guerra Mundial, a la orilla de un río, en las proximidades de Budapest, cierto heterogéneo grupo de personas, paisanos de diversas edades y razas cuyo paseo parece haber naufragado, se topa con un tranvía amarillo, de los antiguos, ya casi pieza de museo. Con enormes esfuerzos enderezan el vehículo, lo recolocan sobre unas vías semiocultas bajo la maleza y extraviadas, se lo apropian en bien de la numerosa comunidad y empiezan a empujarlo, a duras penas, rumbo a un inalcanzable depósito terminal. Las dulces aguas de la zozobra establecida y residual, las dulces aguas del deseo de recuperación, las dulces aguas pudriéndose eternamente y el único buque fantasmal que puede cruzarlas: transporte, morada, botín, abrigo, almacén, hospital, prisión, patrimonio colectivo, bote de salvamento histórico, ese tranvía es el verdadero y único protagonista de *Asuntos de Budapest*, multivocidad de un ancestral silencio a grandes clamores acallados, polvo del anacronismo, actualidad de la función múltiple.

La alegoría poemática: el tranvía cruza los parajes y los años, entreteje destinos opuestos porque desde el esperpéntico anarquismo español es sabido que *La ilusión viaja en tranvía* (Buñuel 53), conjunta denuedos y esperanzas, deshace ánimos de lucha y dirigencia, exalta idealismos y pervierte alegrías. Vehículo de la incitación y el estrago de los sueños, viaje al futuro sin desembarazarse del pasado ni poder asumir en plenitud el presente, el tranvía escribe la Historia sobre una página manchada, a rastras y al remolque de una mayoría anónima. La alegoría poemática: es el mito de Sísifo vuelto pueblo, el tranvía sube otra vez la cuesta, cargando con las deformaciones particulares de todos los seres que lleva a bordo.

Están ahí el hombre solidario que perecerá bajo los rieles al desvivirse porque el tranvía supere un tramo de vía faltante, la madre idealista que intenta ahorcarse

impulsada por el desespero de la orfandad y aun quedando ciega nunca perderá la facultad de «sentir» los colores, el viejo doctor cuyo prestigioso liderazgo natural le costará ser ejecutado cierta noche, el comerciante de lienzos cuyos agradecidos clientes acabarán descargando sobre él toda su rabia impotente, la esposa de hombre burdo que parirá en el armatoste dos bellísimas gemelitas, y la joven gimnasta que jamás cesa de entrenar para cuando el tranvía llegue al depósito ansiado. La alegoría poemática es el don, mezquino y generoso a un tiempo, de la supervivencia popular, una supervivencia que no quiere ser fin de sí misma.

Nunca se alcanzarán ni el descanso ni la meta propuesta. La comunidad se establece, marca sus reglas y las transgrede, entrechoca consigo misma. Los viajeros se aterran con la extrema velocidad y ellos mismos se propulsan sin saberlo, los amantes circunstanciales se unen y se separan dolorosamente, los recién nacidos han crecido notoriamente de una escena a la otra. La penosa travesía es vida aplazada y vida a plazos, una vida vicaria y mero sucedáneo de la verdadera vida, pero no hay otra posibilidad de vida, así el tranvía deba ser desmantelado para cruzar un río y luego vuelto a armar, pieza por pieza. Los hombres oscilan entre la abnegación, cuando empujan el tranvía con el agua hasta la cintura, y la traición más alevosa, con nebulosos fines de significado puramente subjetivo, miedo vil o codicia pura. *Leit motiv* de esta *Intolerancia*, dentro de la gran tradición de música de cámara húngara (Weiner, Kodály, Kurtág, Szokolay): un pescado muerto sigue latiendo y, en cada episodio violento, resucita.

En todo Asunto de Budapest, los movimientos de cámara de Szabón enlazan tres o cuatro motivos distintos, dentro de un ritmo incesante, infatigable, de renovación continua. Transposición fragmentaria, elipsis y nueva descripción templada. Las variaciones musicales que permite la situación única —el andar sin término del tranvía— podrían ser infinitas: épicas, líricas, enigmáticas, unanimistas, onanísticas, frágiles, suspensivas. Condensan y abarcan las más inaprehensibles emociones de la vida social.

El personaje colectivo se vuelve tan diverso como el del teatro de la convivencia inquilinaria en la vía pública de *Sueño de una casa* y tan conflictivo en sus tirantes intereses como el de las rememoraciones habitacionales en torno a la guerra de *Calle del Bombero n.º 25*. Sometidos sin remedio, inmersos en un esfuerzo común que los desborda, los seres humanos deben generar las normas de su nueva convivencia, marginales a toda reminiscencia del poder externo y ajeno; deben recelar rememoraciones, limar asperezas apenas procreadas, guarecerse en cualquier destartalado vehículo sin corriente motriz y seguir a tientas el rumbo a la deriva de la Historia. He aquí una bella y detonante alegoría en clave del socialismo real en Hungría, sin el carnaval de desnudeces y circularidades en perpetuo movimiento del repetitivo estilo de Miklós Jancsó (*Rapsodia húngara* 78, *Allegro barbero* 79). He aquí una alegoría del socialismo húngaro del pasado sobre un pueblo-Sísifo desangrado, en escombros y con tentaciones de restauración; una alegoría del

socialismo presente, sin piedad en su lucha contra el autoritarismo, y una alegoría del socialismo del porvenir desencantado de antemano.

El mártir comunitario distinguía, antes de morir, más de 40 matices del amarillo. ¿Cuál era el adecuado y providente? El tranvía de la Historia será pintado y repintado varias veces, deshecho y rehecho, hasta que la niebla se difumine y permita la reunión en el horizonte con dos, tres, seis tranvías más, transportes colectivos aparentemente surgidos de otra devastación contigua, para coronar los desnudos de la comunidad sobreviviente. Lectura de *Apuntes de Budapest* como una fábula antikafkiana: ni el castillo ni el depósito podrían alcanzarse porque no habían ya castillo ni depósito terminales, sólo existía una limitada planicie sembrada de escollos que pertenecía a todos por igual. La crisis permanente de los pueblos, incluso del pueblo-Sísifo sojuzgado por siglos, es la esencia de su dinámica histórica, de su terco deseo de prevalecer en el infortunio y la esperanza. Otros le llaman la Patria.

Confianza o el temor compartido

Sin el virtuosístico juego de tiempos y sensaciones de su telemaquia moderna (*Padre* 66), sin el arrebatado lirismo en *continuum* que disolvía a la memoria dolorida en una tierra de nadie (*Sueño de una casa, Calle del Bombero n.º 25*) y sin la brega alegórica de *Asuntos de Budapest*, pero también exento de la pudibundería triturada de su mustio llamado a la confraternidad con los emigrados húngaros del 56 (*Ilusión de amor* 70), el pequeño maestro Szabó retorna al relato clásico en *Confianza* (*Bizalom*, 1979), su sexto largometraje, acercándose a la perfección del cine intimista.

Confianza es una película de dramaturgia muy sencilla, según reconocimiento del propio realizador. Ni retórica hueca ni demagogia de la abstención. Es una obra lineal, casi normal, cuyos únicos elementos anómalos serán dos irrupciones de personajes recitando a cámara el texto de las cartas que han escrito. Y hay en *Confianza* una sobriedad narrativa siempre a punto de desbordarse, un pudor expresado majestuosamente, por así decirlo, en texturas de luz y una amplia gama de tonalidades acromáticas (fotografía de Lajos Koltai). Hay un lirismo sofrenado en esta pieza irrepetible de miniaturista íntimo. He ahí un microcosmos cercenado del mundo, pero donde debe leerse un discurso entrañablemente altivo sobre el mundo.

Reducción a lo ínfimo y al encierro, durante la Segunda Guerra Mundial, en Budapest. «Considero que es muy importante hablar en mis filmes de los tiempos de la Segunda Guerra Mundial, porque aún hoy uno se encuentra con personas que juzgan el presente a partir de ideas preconcebidas de ese periodo. En Hungría, el fascismo marcó las relaciones entre las personas y estas heridas sanaron de manera muy lenta, o quizá nunca sanaron» (Szabó). El desarreglado militante clandestino Janos Biro (Péter Andorai) y la sensitiva perseguida Kata (Ildikó Bánsági), dos personajes protegidos por la resistencia patriótica, falsos refugiados transilvanos con

los nombres cambiados y fingiendo sostener un viejo lazo conyugal, se ven por primera vez el uno a la otra en la habitación de un añoso inmueble urbano, empiezan a conocerse mutuamente en medio de grandes celos y diminutas fricciones diarias, se padecen, se ayudan, se enamoran apasionadamente entre ellos, se enfrentan al cabo de la pasión corporal, se reconcilian por un corto lapso, deben separarse, nunca volverán a verse.

La situación ha sido forzada por las represalias del ocupante alemán. Es una situación que dificulta e impide cualquier impulso espontáneo. En un momento significativo «no sólo por el conflicto bélico sino por el hecho de que el fascismo estaba floreciente en Europa», es una situación límite en que la defensa instintiva contra el fascismo debía coexistir con una especie de fascismo introyectado sin quererlo. Es una situación de paranoia superreforzada. Es una situación de encierro estrechamente vigilada, hasta por los dueños del inmueble que han alojado a la pareja desconocida: una vieja medio filofascista con un hijo soldado en el frente, un medroso anciano proletario quebrándose psicológicamente sin término.

En el agobio y la soledad compartida, dentro de grisáceas atmósferas expectantes, se reúnen los cómplices eventuales, arrancados sin remedio a sus familias hechas. La esencia actual de ellos es y será el miedo. En *Confianza* «el miedo es el elemento que une las secuencias; y lo que hace conmovedora a la película es el deseo que tienen los personajes de vencer dicho miedo» (Szabó). Miedo a los demás y a ellos mismos, miedo entre sí y para sí, miedo por los demás y por ellos mismos. La desconfianza preside todos los actos, incluso los mínimos y los automáticos derivados del hábito. En quimérica espera de los bombardeos liberadores y la ansiada caída del régimen de fuerza, la inseguridad densifica y vuelve extraño al tiempo vivido.

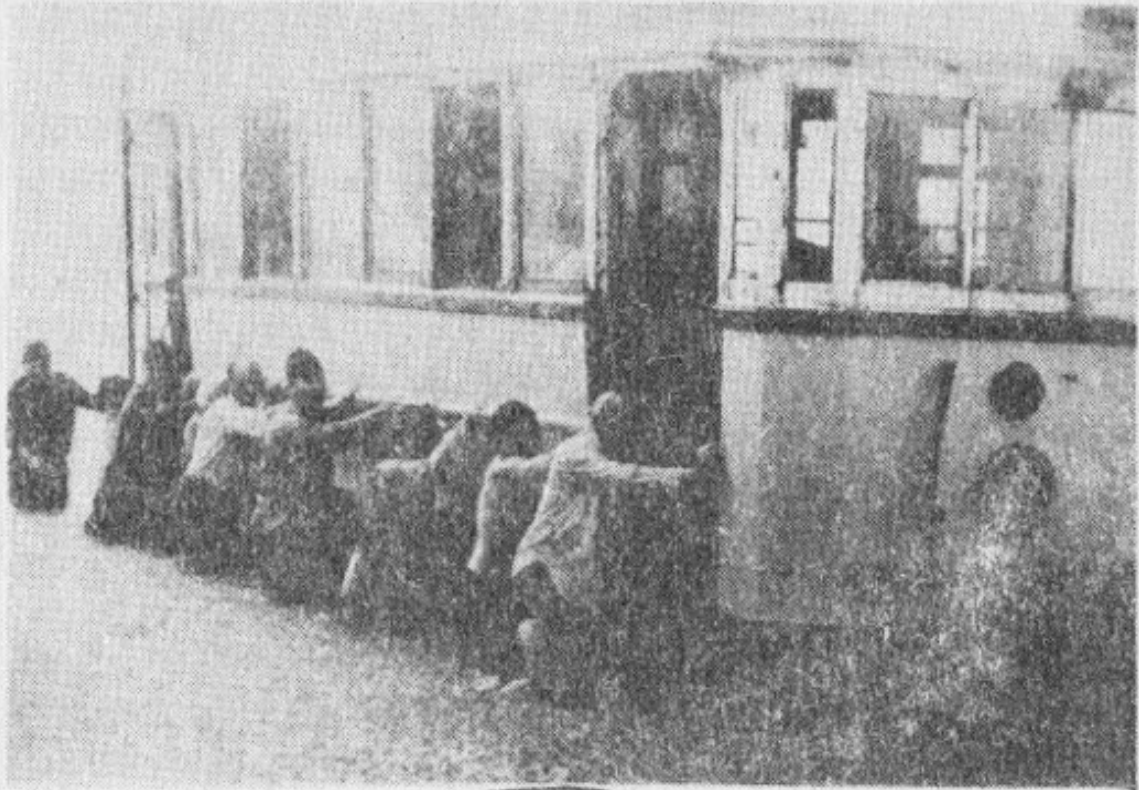
Lo común es el husmeo al domicilio custodiado por metralletas, Lo común es la amistad de un guerrillero con uniforme invasor. Lo común es el fugaz encuentro de la esposa verdadera con su sobreprotector marido. Estética del sigilo, efusión contenida. Los amantes se unifican por el recelo, casi obligados a la Confianza («Están ustedes siempre callados, y eso es peor que los gritos»). La estética, del acoso vehicula a la anécdota y la anécdota está integrada por episodios que hacen avanzar, más que nada, al discurso ético. En el extremo opuesto del típico cine socialista oficial, hecho para lavar la buena conciencia patria y demostrar que durante la guerra nadie colaboró con los ocupantes nazis, pues todos éramos resistentes de corazón o en receso, los desarmantes episodios de *Confianza* van conformando con la mayor suavidad un discurso ético; lo puntúan, lo acarician, lo diversifican, lo diseminan entre recónditos aspectos de la relación humana, lo matizan, lo mortifican, lo sensibilizan.

Discurso ético a la defensiva y como solución última, en la evocación antinostálgica de un inundo donde el peligro de delación estaba en todas partes. En la mirada de reojo del vejete parado a mitad del jardín, en las chismosas que forman largas filas para comprar pan, en cada uno de los miembros de la pareja amorosa cuando tiernamente se lanzan al doble adulterio sin puritanismo alguno después de

intercambiar regalos de supuesto aniversario de boda. La desconfianza («En mi vida, lo siento, no hay lugar para la confianza») bloquea no sólo el surgimiento de un disfrute pleno del amor pasajero, sino la solidaridad misma entre compañeros y con los compañeros. La pareja acezante respirará de alivio porque al fin los perros hitlerianos atraparon a un merodeador nocturno, acaso un perseguido como ellos («Temer juntos, eso ya es algo»).

Pero es imposible vivir mucho tiempo en el límite de nuestra capacidad moral. Para Szabó la confianza, definida por su ausencia y carencia, atisbada apenas de manera efímera, representa un valor fundamental. Debe confiarse en los demás, aun si se vive en el terror. Hay que estar preparados para soportar la traición, incluso si se vive cuidándose de ella. El fino cineasta húngaro sabe de lo que está hablando y a quién está hablando, sabe de la posible generalización de su fábula. Una generación tras otra han sido educadas en y para la desconfianza. El cine socialista de disidencia interna nace de la necesidad expresiva de un profundo malestar, a veces manifiesto por medio de un rencor sordo (vertiente *Actores de provincia* de la polaca Holland 79 y *Nueve meses* de la húngara Mészáros 76), a veces por medio de la reflexión a la intemperie (vertiente Szabó).

Reflexión desarmada, reflexión serena, aun corriendo el riesgo de la blandura, *Confianza* rechaza sobremanera la violencia y el estrépito embotantes. ¿Hay algo más desalentado que esos amantes unidos y desunidos por los azares de la Guerra, haciendo cola cada uno por su lado para buscar el nombre falso o verdadero del otro en los archivos y oficinas de informes civiles, ya en plena Liberación? Buscan la confianza amada en el régimen de la nueva desconfianza.



ISTVAN SZABO: *Asuntos de Budapest (Budapesti mesék,*
1976)



ISTVAN SZABO: *Coronel Redl (Redl ezredes/Oberst Redl,*
1985)

Coronel Redl o la épica de un sentimiento de ilegitimidad

Un año antes de estallar la Primera Guerra Mundial se produjo el escándalo del Coronel Redl. En declive, también prácticamente en *Agonía* (Khímov 74-82), desmembrada por intereses regionalistas en pugna, carente de cohesión interna y de mística nacional, amenazada tanto por la *weltpolitik* de la Alemania del emperador Wilhelm II como por el poderío de la Rusia zarista de Nicolás II, y soportando los caprichos del «viejo chocho» Friedrich Josef I que malgovernaba sus vastos territorios desde hacía 65 años, la monarquía austrohúngara requería de casos tan espectaculares como el del suicidio de ese «espía y traidor» para crear el terror interno, unificar criterios defensivos, incitar al patriotismo, aplazar al máximo la conflagración que se avizoraba, sobrevivir. Del hecho real se ocuparon literatos alemanes como Egon Erwin Kisch (un reportaje con base en documentos y testimonios de primera mano), austriacos como Stefan Zweig (numerosas páginas «autobiográficas» de *El mundo de ayer*) y hasta ex-jóvenes iracundos ingleses como John Osborne (la pieza *Un patriota para mí*), aparte de abundante literatura de kiosko y eruditas enciclopedias sobre los Grandes Espías (Roger Gheysens y Jacques de Lucenay *et al.*) Con su habitual equipo de colaboradores locales (el guionista Péter Dobai, el camarógrafo Lajos Koltai, el músico Zdenko Tamassi), ya bien cotizado en los mercados internacionales después del éxito de su muy discutible *Mephisto* (81), István Szabó acometió en 1985 la onerosa coproducción húngaro-germano-austriaca *Coronel Redl* (*Redl ezredes/Oberst Redl*), su octavo largometraje, transposición biográfica de la figura de Alfred Victor Redl (1864-1913), más cerca de la exquisita lectura psicológico-político-evocativa (tipo *Stavisky* de Renais 74) que del desmenuzamiento gélidamente analítico de las convergentes fuerzas sociohistóricas (tipo *El caso Mattei* de Rosi 72).

¿Por qué revivir hoy el azaroso destino de un oficial ruteno que pagó con su vida ser acusado de realizar espionaje en favor del imperio del zar? Con apabullante lucidez, contesta el cineasta Szabó al entrevistador István Zsugán de la revista *Hungría* (3-1986): «Cuando Péter Dobai y yo escribimos el guión reflexionamos acerca de qué es lo que de ese héroe nos interesa hoy en día, de lo que podría impresionar con la fuerza de un ejemplo. Nos dimos cuenta de que lo que nos resultaba fundamentalmente excitante era la perturbación en la identidad. Se trata de una persona que quisiera crear su propia sensación de seguridad convirtiéndose en otra persona distinta y que, mientras tanto pierde su autoidentidad. No desea mentir ni engañar cuando se dice a sí mismo que es otro, sino que, en lo profundo de su alma, quisiera ser diferente. Se considera a sí mismo y a los de su especie como poca cosa, incluso como algo desdeñable, siente vergüenza porque no responde a los dictados de la sociedad, cuando lo que quisiera sería adaptarse a las posibilidades que llevan a la elevación. Su vida es un continuo estado de alerta en pro de su defensa y la simulación; la coraza la constituye su uniforme, y su máscara, la conducta militar. Tras la protección de las formas oculta todo aquello que él también quisiera olvidar».

«Soy un campesino traidor, los soldados son ellos», murmuraba para sí, en un exclusivo internado militar del Imperio Austrohúngaro, el pequeño cadete Redl. Mácula imborrable e inextirpable, ha nacido en Lemberg, comarca rutena de Galizia, territorio anexado a Austria después del primer reparto de Polonia en 1772 (hoy perteneciente a la República Socialista Soviética de Ucrania). Hijo de ausente padre campesino y castrante madre judía, el brillante escolapio Redl se había hecho alabar en el colegio rural por la composición de un precozmente henchido Himno al Emperador y, de ahora en adelante, durante toda su vida, debería agradecer la beca imperial que le había permitido continuar sus estudios, hasta graduarse como oficial de carrera en la Escuela de Guerra.

Junto con esa determinante deuda impagable y las férreas disciplinas/autodisciplinas militares, ese condicionante aprendizaje de la moral del castigo consentido, le acompañaría a Redl desde niño un profundo sentimiento de exclusión esencial, de no-pertenencia, de estar usurpando un lugar al que nunca tendrá derecho. Por encima del «alma atormentada» o cualesquiera otras cursilerías interpretativas *a posteriori*, medraba en él un pavoroso sentimiento de ilegitimidad, fuente de todos sus sometimientos al Poder Protector, representado contextualmente por la monarquía absoluta, incluso en decadencia.

En el palacio de sus amiguitos aristócratas, los futuros barones Christopher y Katalin de Kubinyi, el diminuto invitado Redl mentía a la mesa acerca de sus orígenes y no tardaba en regarla literalmente, pues su parálisis de la voluntad le impedía, viendo derramarse una indomable cafetera, dar el llamado de auxilio que rompería con la armonía de la velada «ajena». En la academia militar, el adolescente Redl se apresuraba con entusiasmo a intercambiar palos de castigo con un compañerito tras incurrir a su lado en una falta, se hacía proteger con manipuladora entereza por el anciano general Von Roden (Hans Christian Blech) como si éste fuera su padre putativo y, en vez de viajar al terruño para asistir al sepelio de su padre verdadero, prefería quedarse a celebrar, en la engalanada catedral vienesa, un onomástico más de Nuestro Padre común y supremo, el Emperador Francisco José.

Prometido a un sobresaliente destino y en vías de convertirse en el oficial más confiable del imperio, el recién graduado Capitán Redl (Klaus Maria Brandauer) paseaba su tenaz y servil sensación de diferencia por todas partes. Por desfiles militares y maniobras guerreras, en las que cumplía con más que diligente eficacia y obediencia fanática; por salones de grandes valeses y burdeles *belle époque*, adonde se desdoblaba para espiar por compulsión y se asumía como un intruso en sus propios placeres; por duelos a muerte dentro de un gimnasio vacío al rayar el alba, donde se dirimían los pleitos de comadres de la oficialidad ascendente y por excepción él se atrevía a intimar con la víctima segura, de acuerdo con los inconscientes cánones de la identificación en la ignominia.

Casi a la fuerza convertido en amante ocasional de la insatisfecha baronesa Katalin Kubinyi (Gudrun Landgrebe) y siempre lamiendo la amistad inmerecida del

cada vez más arrogante barón Christopher Kubinyi (Jan Niklas), el retraído Comandante Redl fue destacado a un puesto fronterizo, para poner bajo control a cierta guarnición particularmente conflictiva. Ejecutada sin piedad la difícil tarea, por ella sería condecorado el notorio Redl, en un expeditivo y tieso ritual, por el desaliñado archiduque heredero Friedrich Ferdinand (Armin Müller-Stahl) en persona. Pero al tiempo de alcanzar honores y fama, ya la severidad del infeliz Redl lo había vuelto odioso ante amigos y subalternos, su irritabilidad a flor de piel lo hacía acallar a balazos los ladridos de los perros noctivagos que lo seguían en sus paseos, y su trato inclemente se dirigía sobre todo a sus medio-paisanos judíos. Con un puñado de billetes humillantes se libraba histérico de la cariñosa visita de su hermana al cuartel.

Ambicioso y arribista por fuera, lisiado emocional por dentro, ascendido a sabueso fiel y jefe de contraespionaje del archiduque heredero, el Coronel Redl olfateaba por todas partes, en carnavales de opereta y en gabinetes privados, con máscara de fiesta de disfraces o sin ella; silenciaba rumores en su contra mediante la celebración de un matrimonio convencional y recibía, más masoquista que estoico, airados desprecios de su ex-amigo admirado Kubinyi, ya sólo preocupado éste por reivindicarse de pasados arrebatos anarquistas. Sin escrúpulos ni autoaprecio alguno, el lebrél Redl debería lanzarse a la cacería desesperada de un imposible *alter ego* suyo, algún chivo expiatorio ruteno de alto rango, que sería acusado públicamente de espionaje y juzgado en medio de gran escándalo, para ejemplo de todos, demostrando hasta dónde había logrado penetrar el Enemigo sin rostro en el cuerpo sagrado del mismísimo ejército.

En vista de su fracaso para hacer funcionar el ardid y por razones de Estado, un acorralado Redl caería en la trampa tendida, casi jugando, por el implacable heredero imperial. Renuente a encarar el aleccionador proceso jurídico y ya socavado hasta la médula ética, el degradado oficial Redl recibiría, de manos del antes protector Von Roden que lo abofetea, la orden de pegarse un tiro por decisión y conveniencia propias. Sin atreverse a salir de su habitación y con la pistola puesta en sus manos, el presunto espía doble Redl se suicida a la 1:55 de la mañana del día 25 de mayo de 1913. Pronto sería asesinado el maquinador archiduque en Sarajevo y se desencadenaría en Europa, con sus terribles consecuencias, la Primera Guerra Mundial, «resultante de una política combatida por Redl hasta el último instante, pero hecha posible precisamente por hombres como él» (*Kino 85, Jahreskatalog der Export-Union des deutschen Films*). En cuaderno con un Himno al Emperador y otros recuerdos infantiles, así como una billetera y un cartapacio, premios a la inteligencia natural del Coronel Redl y a la inmensidad de su sometimiento temprano, serán objeto de subasta pública, a modo de castigo ejemplar y póstumo escarnio.

Antiviscontiana y dominada por los gélidos colores de una eterna atmósfera invernal, la recreación de época se supedita cabal y puntualmente a los requerimientos del estudio sicológico-político y a las visicitudes de esa irónica

epopeya de un sentimiento de ilegitimidad. No hay regodeo en la suntuosidad imperial, aunque siempre esté presente, sea en una desenfadada por los castillos de los Habsburgo, sea en lo que podrían ser románticos paseos en carroza descubierta bajo la claridad matinal para divisar de lejos al emperador bendito como un alevoso alumbramiento solar; ni se aspira a la fidelidad histórica, ni se la excluye por completo. No habrá condena ni justificaciones a ultranza para el personaje central. Concomitante con el narcisista actor de *Mephisto* cuyo delirio de éxito lo hacía acercarse demasiado al infame sol del nazismo hasta que era fulminado por él en plena autodestrucción, *Coronel Redl* es «una de las reflexiones más amargas y crueles que se hayan realizado acerca del ejercicio del poder» (Ernesto Román en *Revista Mexicana de Cultura de El Nacional*, 8-II-87). El imperio sacrifica a su mejor hombre, un hombre incapaz de dar la cara por nadie, ni siquiera por sí mismo, y en el momento de tener que darla opta por pegarse un tiro. *Coronel Redl* es la tensa descripción de un filicidio, sellada simbólicamente por la bofetada del antes protector general a) sentenciado a muerte.

El coronel Alfred Redl es desollado vivo en sus motivaciones más secretas e insondables, a través de planos fijos muy cerrados que alternan con la solidez imperativa de los planos abiertos y la milagrosa movilidad de lances y cabalgatas cortadas en seco. «El camino que conduce a Redl hasta su transformación en otro está lleno de traiciones; desde sus traiciones de la infancia, pasando por las que cometió contra su familia, sus hermanos, su pasado, su capa social y, luego, sus compañeros de armas y sus jefes, llega a la traición del espíritu y de su cuerpo y, naturalmente, termina siendo su propia víctima» (Szabó). Así, el traidor a su cuerpo vive enfundado en un rígido uniforme repleto de medallas que le impide cualquier expresión física, salvo entesar la espalda, salvo subrayar la recia precisión gestual de Klaus Maria Brandauer; un apocado gemelo de *Mephisto* ha sido amputado de su histrionismo extremo y de toda grandeza fáustica, también bajo la razón de Estado.

El traidor de su cuerpo ha sido «engendrado» por el lenguaje fílmico y ha tardado en aparecer, dentro de una construcción a base de breves secuencias unidas por la sistemática represión de los impulsos propios y más legítimos. Entre imágenes de entrañable onirismo a lo *Calle del Bombero n.º 25*, los *glissandos* de una cámara en subjetivo toman el lugar del niño asfixiado por el amor apocante de la madre. En insertos explicativos que reaccionan contra los fingidos excesos románticos de la ficción, sea el obsequioso anciano barón desde la silla contigua en el comedor o la juguetona Katalin sobre la rama compartida de un árbol, cualquiera puede meterle mano al párvulo cadete musiliano expuesto a todos los abusos. En los climas de fobia sexual creados el decorativismo excesivo y posexpresionista del lupanar para oficiales, el homosexual indeciso se dejará «violado» por la ramera que lo excita platicándole cómo coge su amado común Christopher Kubinyi, y al salir del frenesí de los compartimentos amatorios, se dejará besar de paso, con sorpresa pero sin resistencia, por un apresurado suboficial. En una posada de melodrama naturalista

con mezcla de estudio sicopatológico, que recuerda al refugio alpino de *Maridos ciegos* (Von Stroheim 18), nuestro oficial austriaco hipermoral y respetuoso, antítesis perfecta del seductor libertino y decadente del peor gusto que gustaba mitificar Erich el maldito («¿Soy el director más caro y más cerdo del mundo?»), se dejará seducir y poseer por una activa sexómana Katalin, sin oponerle repulsión alguna, sólo porque le permite transferir en ella el deseo «incestuoso» que siente hacia Christopher. En gamas de tonalidades frías, elípticamente dolorosas y discursivas («Estar dentro no es una falta, lo es permanecer»: Montaigne), las inclinaciones sexuales del coronel en el clóset lo conducirán a satisfacciones vicarias y cobardemente bisexuales. En un agobio de encierro que equivaldría a sublimación del *kitsch*, el homosexual resignado al interludio heterosexual cierra cuidadosamente las contraventas de su elección libre, para adelgazar y eliminar del todo las franjas de luz, acudiendo al incitante llamado de su esposa, seudónimo vivo de la insignificancia, durante la obligatoria noche de bodas. Entre los insolentes acercamientos de un estilo articulado por los vaivenes de un letárgico vals finisecular ya anacrónico, el coronel ya señalado será presa fácil de la trampa tendida y arderá, por primera vez libre homosexualmente, en los brazos de su anzuelo, el hermosa italianito homónimo del *enfant terrible* Bellocchio (Laszlo Galffi). En la minada escena de la filmación clandestina y las carreritas de enamorados en el bosque nevado, que empieza con persecuciones de manos sobre un tronco y culmina con audaces juegos de distancia, el oficial próximo a su ocaso contribuirá a su ruina y, a sabiendas que está siendo traicionado y filmado a escondidas, le escupirá a su adorado tormento cruciales secretos militares del despliegue austrohúngaro en la frontera rusa, dentro de la tensión dramática de un acto de temeridad tan histérico cuan saludablemente autopunitivo. En el interior de una iglesia subrepticia como el claroscuro de sus sentimientos confundidos, el coronel condolido por sí mismo quemará en el fuego de unas veladoras arrinconadas su pasado de oprobio, junto a una fotografía de sus afectos infantiles.

El traidor de su espíritu ejerce la traición como una virtud patriótica. Los bailes imperiales ya tocan jubilosa y despreocupadamente a su fin, de espalda a las sórdidas intrigas de los cuarteles y los pequeños salones disimulados. Dominan los colores acerados sobre la moral de la desconfianza y el recelo, en esa trayectoria humana que se atisba a saltos y se vivisecciona como una inflexible tipología, pase a su complejidad individual e intransferible. Gloria al obediente por cobardía e ilegitimidad, gloria al complotista en contra de sí mismo. En la autoinmolación del antihéroe ideal de la decadencia austrohúngara, no habrán asomo de nostalgia ni mitificación del hombre acosado. Repleto de lealtades extremas y de virtudes patrias, decidido a acatar su derrota como un simulacro de heroísmo estallado en añicos premonitorios, el traidor de su espíritu decide ser consecuente consigo mismo y camina como fiera enjaulada, trazando círculos frenéticos con la pistola empuñada sobre la sien, viéndose incrédulo en un espejo y seguido por una cámara de súbito tan

enloquecida como él, sin atreverse a cuestionar la orden suprema, sin atreverse a salir huyendo, sin atreverse a jalar el gatillo para hacer desaparecer el mundo de una vez por todas, prolongando al infinito la política de la renuncia a ser cualquier cosa personal.

FRANCIS FORD COPPOLA (Detroit, Michigan, EE UU; 1939)

La ley de la calle o la teogonía de los peces guerreros

El descabellado humanista de los *Animales desnaturalizados* de Vercors dictaminaría de inmediato que los héroes de *La ley de la calle* (*Rumble Fish*, 1983) eran más o menos bestias. Bestias empobrecidas, bestias tiernas, bestias desarraigadas. Sin saber lo que era, ni habiéndose puesto de acuerdo sobre lo que querían ser, las ratas de la calle vivían y se entredevoraban según sus propias reglas, dentro de un idealismo romántico y marchito, casi místico, a la búsqueda de una gloria confusa. Eran cofrades de un rito claudicante, la celebración que debía hacerse en común pero a la cual ya nadie acudía.

Los animales desnaturalizados merodeaban aún en pandillas fenecientes, restos de ruinas errantes, o bien solitarios, por los barrios desgraciados de la pequeña y plúmbea ciudad petrolera de Tulsa, por sus callejuelas tortuosas, sus solares abandonados, sus embaucadores panoramas bajo el puente del metro centelleante, sus trapaceros patios de vecindad, sus escaleras de servicio. Sin saberlo, ellos mismos eran vestigios endurecidos, a un tiempo dioses y feligreses de la mitología juvenil norteamericana. Mientras en otros países de su órbita apenas despuntaba estridente la «cultura de las bandas», en EE UU ya se le rendía un homenaje apesadumbrado y añorante. No bien acababa de manifestarse el *gang movies* de finales de los 70s, con su elogio al vandalismo campeador (*Noches de boulevard*, *Los guerreros*, *Los pandilleros*, *Déjenos vivir*) o con su pavoneo de una redención carcelaria (*Reformatorio* de Rosenthal 82), el undécimo largometraje de Francis Ford Coppola ya conduce a ese mundo filmico a su ocaso heroico y sofocante, a su canto de cisne nostálgico, a su noble y enronquecido Apocalipsis ahora.

Así como las disolvencias de *Apocalipsis* (Coppola 79) eran la materialización de un ininterrumpido horror bélico, existen ahora tres elementos del suntuoso estilo semifantástico de Coppola en los que se deposita la expresión de las ideas sobre la fugacidad del tiempo empantanado en las ciudades modernas. Son ellos: a) las pixilaciones que producen el efecto de una vertiginosa cámara rápida, b) las improvisaciones de música roquera, y c) las reminiscencias expresionistas de las imágenes. Gracias a la filmación cuadro por cuadro que ya empleaban con fines poéticos *Farrebique* (Rouquier 47) y *La patriota* (Kluge 79), las nubes cruzan

aceleradamente por el cielo de la urbe inmunda, los atardeceres se precipitan, las sombras de las escaleras de escape reptan por el suelo como lúgubres configuraciones abstractas; inusitadamente, hasta en las vidrieras de la cafetería ante las que dialogan los galancetes rivales se observa el raudo reflejo de las nubosidades que cruzan el firmamento; es que el tiempo pasa demasiado rápido por la vida de esos chavos, el tiempo anonada como un día que ha empezado a morir demasiado pronto, el tiempo se hace concreto para que pueda certificarse en acto la huella de su usura existencial. Gracias a las fulguraciones de la música roquera que ha improvisado en pleno set Stewart Copeland (el percusionista del grupo The Police) y que ha sido elaborada posteriormente mediante un novedoso dispositivo electro-acústico denominado *musync*, el ritmo de la batería se desencadena en oleadas, para concederle la espontaneidad de un *happening* trepidante e irrepetible tanto a los escasos momentos de acción violenta (el largo duelo a navajazos bajo el puente, la alevosa arremetida a tubazos en el callejón sin salida, el desfalleciente asalto fraternal a la tienda de animales domésticos) como a las impersonalizadas escenas de ímpetu urbano que sirven de transición entre secuencias; esos compases para preguntas ensimismadas, que ocurren como temblores de tierra muy suaves, son el golpeteo martilleante y explosivo del tiempo que llega prematuramente a su término y, asegura Coppola (*Film Comment*, oct. 83), «la gente joven no entiende que el tiempo se acaba». Gracias a un intrincado trabajo en la fotografía de Stephen H. Burum (*El ente. El valle de la muerte*), al gusto del cine expresionista alemán de la época silente, a la vez visionario y deformante, se impone una estética casi funeral del claroscuro que nos remite a las importaciones hollywoodescas de los maestros germanos Robert Siodmak y Curtis Bernhardt en los 40s: grandes angulares, emplazamientos dislocados, juego avieso de luces y sombras, preeminencia de corredores y escaleras, apariciones súbitas hasta de la novia invocada sobre los polvosos armarios del salón de clase, decorados que se han comenzado a iluminar desde la base; se vuelve a asociar la presencia de las formas ensombrecidas con la idea del destino prefijado, la omnipresencia del espacio limitado con la noche invencible, la disolución de las figuras con la creación artificial de anómalos objetos corpóreos; las apariencias monstruosas y las gesticulaciones expresionistas de la materia serán de vigencia instantánea y perdurable, el cuerpo del muchacho tundido a tubazos se desprende del oprobio del callejón aniquilado para levitar por los aires e ir como ráfaga de viento a visitar a su amada en el sofá televisivo, mientras los ultrasimbólicos relojes sin manecillas señalan la rígida ausencia que concede al relato inhumanas cualidades de un mundo petrificado y aligeró, en un espaciotiempo autónomo.

El espaciotiempo se ha vuelto una entidad maleable, móvil, inestable, rebosante de sorpresas y conjeturas, como el de una experiencia con droga fuerte. Por eso se ha calificado y promovido reiteradamente a *La ley de la calle* como un filme-*trip*, con sus reglas propias y exclusivas. La forma fugitiva de Coppola interroga a un espaciotiempo oscilante entre la densa estrechez y la nada.

A pesar de sus numerosos niveles de lectura, simbólicos o metafóricos, y hasta teológicos, hay en *La ley de la calle* una cierta base realista de sustentación. Para recuperarse del multimillonario fracaso de la cinta rosa *One from the Heart* (Coppola 81), que incluso lo obligó a subastar sus estudios de cine privados (Los Zoetrope Studios), el cineasta maquinó con ayuda de su computadora, un díptico de películas en blanco y negro, baratas pero supercomerciales, que abordarían temas de moda y se destinarían a complacer al público mayoritario de todas partes del mundo, compuesto por espectadores muy jóvenes sin demasiadas perspectivas futuras. Ambas cintas tomarían como base probadas novelas *bestseller* que la escritora Suzan E. Hinton había redactado a los 17 años, finalizando los 50s. Sólo así lograría acometer algún día otro gran espectáculo *personal*, cual Griffith de los 80s después de *Intolerancia* (16).

La primera película se intituló *The Outsiders* (82) y se refería a los adolescentes pobretones de Tulsa, desprotegidos por la Ley, que necesitaban fortalecerse en pandillas para contrarrestar los embates de tortura y violencia de que los hacían víctimas los mozalbetes adinerados. Continuación espiritual y conclusión metafísica de ella, la segunda es *La ley de la calle* y, como antes en *La conversación* (Coppola 74) y en *Apocalipsis*, la trama se centra sobre la endeble figura de un tipo que inútilmente se esfuerza por estar a la altura de las circunstancias, un pobre diablo siempre desbordado por la acritud de la realidad y hasta por sus propias expectativas y acciones. En este lumpenizado caso se trata del lamentable adolescente Rusty James (Matt Dillon), que sólo desea llegar a ser un rey de pandillas tan prominente como lo fue su hermano El Muchacho de la Moto (Mickey Rourke), aún hoy sin nombre pero evocado y temido por todos los gañanes del barrio.

Cuando haga más falta, el Muchacho de la Moto regresará de su difusa travesía por California para proteger, cual ángel guardián, a su impetuoso hermanito en las riñas por el Poder Callejero, aunque sólo sea para que, delante de él, se lo acuchillen por la espalda. En ese cuadro determinista a lo Tennessee Williams, aplastado por la figura mitológica y prepotente de su hermano mayor, expulsado de la escuela federal por inasistencia sistemática, desestimado hasta por el padre borrachín (Dennis Hopper) que jamás podrá reponerse del abandono en que lo dejó la madre, y finalmente cortado por su noviecita Patty (Diane Lane) porque prefiere galanes que no participen en orgías con golfillas en mansiones invadidas, nuestro infeliz Rusty James se convertirá cuando mucho en el perfecto héroe edipizado que vaga por las tinieblas refulgentes de los pavimentos mojados, por fin en compañía de su legendario hermano, admirándolo, ensoñándolo, trasoñándolo, fantaseando con alcanzarlo algún día, sin darse cuenta de que sólo se trata de un espécimen tan infeliz como él, un monarca con reino cancelado y en exilio perpetuo. Palpita en las sienes de Rusty James una sangre hambrienta. Pero el hambre que estremece a su sangre es una desvariante ambición vacía.

Rey envejecido a los 21 años y perseguido por el policía del barrio (William

Smith) como única razón vital de ambos, el Muchacho de la Moto sufre de sordera a resultas de antiguos pleitos, padece de daltonismo, está hundido en una infructuosa búsqueda de la madre abandonadora, añora el mar que le impidió disfrutar de California, y sólo sus locuras cotidianas lo salvan de caer en las garras de la Ley. Obsedido, desintegrado, decadente, vuelto espectro de sí mismo, ha regresado de su Odisea californiana como un Ulises vencido, ataviado con los harapos del vagabundo dentro de su piel y sin flechas que lanzar contra nadie como hazaña postrera.

Por airada fortuna, después de un acto gratuito y groseramente simbólico que consiste en liberar «peces guerreros» del acuario de una tienda de animales domésticos que acababa de asaltar bajo la mirada atónita de su hermanito, el Muchacho de la Moto será al fin alcanzado, pero por las balas policiacas, para que reviente como un perro. Era el detonador que necesitaba el mito de la Rama Dorada, metamorfoseada en Motocicleta, para pasar a nuevas manos. En su agonía de bestia desgarrada, le hará entrega de ese signo del Poder Sagrado a su hermano y sucesor, para que vaya motorizado a la conquista del Omphalos oceánico. Un Dios se despoja de su investidura y ofrece su propia vida para cumplir con la profecía de una Casandra heroinómana (Diana Scaewid) que asediaba a ambos hermanos. Ex-voto/expiación/investidura de un nuevo dios: el disminuido Rusty James se encabronaba porque no entendía nada de mitología griega, sin saber que estaba prometido a las fuentes primitivas/neotéricas de una mitología aún más salvaje: la teogonía del perro herido.

Desde otro punto de vista, los afanes y las penalidades de Rusty James eran sólo un espejismo, un reflejo propiciatorio para conquistar la dignidad del hermano. Para ello debía asumirse como un mero reflejo del superfalo familiar y comunal. Expulsado del cobijo de la madre y del tiempo histórico de las pandillas, el Muchacho de la Moto cumplía su calvario desesperanzado ya convertido de antemano en reflejo de sí mismo. En un mundo de sombras grises y daltonismo, los coloridos peces guerreros (únicos sujetos cromáticos dentro de una cinta en blanco y negro) se revelaban como simbólicos porque era tal su ferocidad que «podrían pelearse hasta con su propio reflejo en la pecera». La llegada triunfal de Rusty James al océano se consuma, al interior de una imagen desrealizada por cierta *frontal-projection* a la Syberberg, imagen de un reflejo imaginario. Reflejo de reflejos, *La ley de la calle* se desordena y se reordena como una antiepopéya del reflejo. Se persigue tan épica como dolorosamente un reflejo, se extermina a un reflejo viviente, se conjura un reflejo de agresividad y se afirman los axiomas de una libertad que no es más que un reflejo estático y multiplicado: el reflejo de la prepotencia de los valores viriles.



FRANCIS FORD COPPOLA: *La ley de la calle (Rumble Fish, 1983)*



FRANCIS FORD COPPOLA: *El Cotton Club, centro de la mafia (The Cotton Club, 1984)*

El Cotton Club, centro de la mafia o la agitación del álbum

Harlem 1928/30. La fiebre del jazz estremecía la pista de baile, las instantáneas fortunas amasadas en la extorsión y la apuesta exasperaban el brillo de los sicópatas distinguidos, las cadencias sincopadas del sexo enmarcaban los paseillos triunfales del sexo iridiscentemente alcorzado de las coristas negras, las ráfagas de ametralladora sacudían la mesa de los clientes lustrosos, el ritmo loco hacía volar los faldones del último chaqué y dotaba de vida autónoma a los fantasiosos zapatos de charol bicolor sobre el piso barnizado. Entonces, el cornetista blanco (Richard Gere) protegía con su cuerpo al pandillero prominente (James Remar) en el azar del atentado exterminador, los penachos vaporosos y los gigantescos abanicos auguraban el advenimiento de la dama oscura que cantaba el blues (Lonette Mackee) antes de fingir un desmayo pasional en los brazos del envaselinado galanazo negro con frac blanco (Gregory Hines), el instantáneo secuaz perruno (Richard Gere) se entregaba a un baile de bofetadas con la jovencísima novia gangsteril con tocado de Cleopatra (Diane Lane) a la que debía custodiar, el hampa invadía Hollywood y las refulgentes estrellas de Hollywood irrumpían como celebridades en el centro de reunión del hampa, los bailarines negros (Gregory Hines, Maurice Hines, Wynonna Smith) se desquiciaban en la sensualidad vertiginosa de un espectáculo ofrecido en exclusiva a los blancos, los ajustes de cuentas pandilleras se maquinaban tras las cortinillas de los privados del cabaret (Joe Dallessandro como Lucky Luciano) y se extendían mortíferamente hasta las bambalinas y los mingitorios ensangrentabas por los acompasados traqueteos de los juguetes de fuego, mientras la detumescencia del jazz enfebrecía el baile de la pista.

Cerrado sobre sí mismo, éste es mundo autonomizado que recrea *El Cotton Club, centro de la mafia* (*The Cotton Club*, 1984), el duodécimo largometraje de Coppola. A través de la retumbante epopeya visual y la invocación gangstero-musical del cabaret Cotton Club, situado en la esquina de Lenox Ave. y la Calle 142, en el corazón del Harlem Neoyorquino, cuyo esplendor floreció de 1923 a 1936, desde antes y mucho después de la acción del filme, debe resucitar una Historia que se ha vuelto histeria microcósmica que se ha vuelto detonador de época.

Estamos lejos de una evocación totalizadora que vaya a consumarse como fresco de época, del tipo *Ragtime* de Forman (81), o de la reconstrucción subjetivizada que habrá de consagrarse como gesta legendaria, del tipo *Érase una vez en América* de Leone (83). En la espuma jabonosa de una posmodernidad vacía, *El Cotton Club* carece de armonía, de carácter y hasta de cohesión; es exterioridad pura, perspectiva en movimiento. Su gestual y su barahúnda de siluetas sólo admiten como referencia minada a las estilizaciones de *El baile* de Scola (83). El desmelenamiento de su inspiración autoexcitada siembra el corpus fílmico de ecos de escenas inolvidables. Aglutinamiento a saltos: más que una película, semeja un campo de batalla entre las presencias y su puesta en escena.

Sin miedo a caer en la falacia genética, podría afirmarse que el atropellado flujo

del relato deja vislumbrar a cada instante las huellas del traumático nacimiento del filme, la pugna entre el deseo de abortar y un parto con fórceps. Se sabe que, a medias recuperado del trueno económico gracias a sus trepidantes incursiones en la serie B (*The Outsiders*, *La ley de la calle*), Coppola tuvo aún que abandonar manos de Stuart Rosenberg el proyecto que realmente le interesaba (*Ansia de poder* 84) y, para reafianzar la imagen de un oficio solvente, se embarcó esta aventura de 50 millones de dólares que jamás soñó en convertir en una obra personal.

En el origen, sólo se trataba de inventar una intriga argumental cualquiera para ilustrar con imágenes móviles un simple pero fascinante álbum de fotos: *The Cotton Club* de Jim Haskins, publicado en 1977 y destinado a los fanáticos del Jazz, que ahí podían hallar valiosos testimonios iconográficos del paso de figuras tan grandes como Duke Ellington, Louis Armstrong o Cab Calloway por el célebre centro nocturno, y poco divulgados datos sobre las minucias de su fundación, su resonante desarrollo y su muy contextualizada clausura. Pero todo mundo empezó a meterse en la concepción del proyecto, hasta desnaturalizarlo, volverlo monstruoso e hipertrofiarlo. Durante cinco años sirvió a un ping-pong de poderosos intereses en el que intervenían el productor inicial Robert Evans (*El padrino*, *Domingo negro* de Frankenheimer 77), banqueros árabes, la Union Carbide, *businessmen* sin escrúpulos ni idea, abogángsters metamorfoseados en efímeros *tycoons* del espectáculo y auténticos padrinos de Las Vegas. Todo reloj destrozado a propósito es superable por otro de obsequio y de platino.

Al principio se recurrió al bestsellerista Mario Puzo y a Coppola, con la vaga esperanza de repetir en versión de comedia musical los golpazos mítico-taquilleros de *El padrino* I y II. Llegó a haber hasta tres guiones en circulación (el de Puzo, el de Coppola y el del emergente William Kennedy), aunque ninguno se respetó en más de dos secuencias. Sin libreto definitivo, se comenzó a trabajar con un «guión arco iris» cuyas páginas de diferentes colores correspondían a diversas reescrituras hechas sobre la marcha. Los personajes cambiaban intempestivamente de índole y sus destinitos mudaban de sentido en cada peripecia inventada a última hora. La producción mamut redescubría sin querer el cine aleatorio; los actores eran maquillados desde las 4 de la mañana para escenas que se rodarían a las 3 de la tarde, en caso de no encapricharse para que se modificaran. Sin embargo, el ritmo del montaje estaba prefabricado, el *tempo* de la acción ningún respiro permitía y la idea general ahogaba por anticipado toda eventualidad.

A imprevisiones y empellones, todo tendía a quitarle a Coppola el control del filme. Por un lado estaba la película de corporación impersonalizante, el aparatoso *show* de Las Vegas que se filma fragmentariamente para dar como subproducto una apariencia de película. Por el otro lado estaban el virtuosismo inmediateista de la realización, la invención oropelesca para cubrir agujeros negros y la seducción relampagueante de las formas suspendidas en el vacío. El resultado de la colisión es el manierismo que llegó del caos, un alarde de «arte sobre arte» que arrolla al

espectador con sus reelaboraciones, epifanías y variaciones sobre el cine de gánsters de los 30s y las coreografías revisteriles de las *movietone follies* de principios del sonoro. El caos engendra desarreglo imaginativo, imprecisión, discontinuidad, cabos sueltos por doquier y entropía, pero también un extraño, acaso novedoso estilo fílmico en donde la cantidad se hechiza y la agitación se funde con otra idea del movimiento interno, casi como en la alborada de alguna distinta gran nebulosa narrativa del arte cinematográfico.

¿Cuál *revival* de los 20s? Los estereotipos caracterológicos y objetales sólo existen para que su ronda parezca significativa como una sustancia sin significado. Poco aportan e importan las distancias entre el Ser y la Apariencia cuando se tienen tantos maravillosos tics e inagotables clisés al alcance. Con inocuos solos de cometa lucidora, el atildado Dixie Dwyer (Richard Gere) de bigotito ralo y voraces ojillos narcisistas es un Robert de Niro encanallado (*New York, New York* de Scorsese 77) que sin remordimientos se desmembra entre su fidelidad oportuna al poderoso gánster irascible Dutch Scultz (James Remar) y una resistible atracción hacia la protegida intocable. Con mohines de Pretty Baby expósita y un cinismo tan agreste como desangelado, la hermosa Vera Cicero (Diane Lane) arraiga en su rol de muñeca sexual para que el gánster supremo del clan hebraico le cumpla sus sueños de ambición sometida. Con desplantes de Sammy Davis jr. revisado por las caudas histriónicas de Richard Pryor y Eddie Murphy, el nervioso negro Dalbert Williams (Gregory Hines) escala penosamente la pirámide del éxito como bailarín, sólo para apoyar la carrera de su hermanita Winnie (Wynonna Smith), reconciliarse de igual a igual con su díscolo hermano Clay (Maurice Hines) en apoteótico dúo jazzístico, y atreverse a solicitar un cuarto de hotel con la estrella semiblanca Lila Rose Oliver (Lonette Mckee).

Sin humor ni ligereza, en las antípodas del dinamismo acentuadamente actual del *Scarface* de Brian de Palma (83), la savia de los héroes rehúsa ponerse al día. Lo nuevo es la forma más arcaica de lo viejo, y lo viejo es un oprobioso arcaísmo de lo nuevo. Con mirada torcida y hundido en una recóndita rabia que parece quererlo impulsar a avalanzarse sobre sus interlocutores a medias, el irreconciliable pandillero Dutch tiene colgando en su faz ominosa el rictus amargo de Edward G. Robinson en *El pequeño César* (LeRoy 30). Con entusiasmo reprimido o tembloroso, el secuaz inconforme y en apariencia dócil hermano del héroe Vincent Dwyer (Nicolas Cage) se revelará como un súbito Perro Rabioso perseguido por gánsters y policías, para retar a la sociedad y al dolor materno desde la avidez desolada del Paul Muni de *Cara Cortada* (Hawks 32).

Por más que Coppola se proponga teñir de melancolía y dignidad vencida a su nueva «gente lluviosa» (al estilo *Dos almas en pugna* 69), la voluntad arribista de todos sus personajes principales y secundarios será lo único que predomine. No hay tiempo para profundizar en nada. Cero instantes de introspección furtiva. Estamos en las antípodas de *La ley de la calle*, donde cualquier emanación emocional provocaba

un trastorno estilístico, y estamos en el justo contrario de *El padrino* I y II, donde la maquinaria infernal del Poder se imponía sobre las pulsiones sentimentales con la furia precisa de una lógica implacable.

Tanto dentro como fuera del cabaret, en la restallante noche de resonancias asfixiadas donde la pareja romántica completamente alcoholizada se derrumba a dormir sobre divanes separados, y en el día mortecino de los billares donde se baila tumultuariamente *tap* a modo de *happening* espontáneo, y en el atardecer de las callejuelas peligrosas donde carcachas escupefuego acribillan por igual pistoleros y niños menesterosos que venden manzanas mendicantes, reinan el abuso y la arbitrariedad de la carrera hacia el éxito. Los arribismos serán fulmíneos y fulminantes. Reservarán sorpresas enormes: ahí está el ascenso al estrellato del cornetista guardaespaldas de queridas gangsteriles como relamido actor hollywoodense, ahí está la victoriosa venganza mezquina del Perro Rabioso Dwyer en nombre de todos los blancos subsumidos, y ahí está el asomo de desquite de los *entertainers* de color que simulan tomar conciencia a la vuelta de 1930. El goce que procura ese arribismo colectivo no tiene matices ni inocencias desprotegidas.

El culto al arribismo concede a *El Cotton Club* una crispada unidad y un sostenido tono celebratorio. Imposible ponerlo en duda: es expeditivo al modo de una vil promoción gangsteril que se ha vuelto ecuménica y omnideseable, es rígido cual prejuicio y pesado como una lápida. Autobiográfico como un virtuosismo que oculta el rostro de los héroes para mejor glorificarlos.

El valor supremo que rige este universo es la gloria y nada menos que la gloria. El arribismo fulminante culmina en la gloria. Y la gloria tiene dos caras. La gloria es el triunfo escénico que arranca del anonimato; la gloria es ser destripado a cuchilladas en raptó demencial del recorsó Dutch a la mitad de un banquete de la concordia gangsteril o ser cosido a balazos en el cabaret mitológico. Monstruo vencido y monstruo vencedor: «ambos ascienden con su vestidura monstruosa a ocupar su distinto sitio, en la eternidad» (Lezama Lima).

Las ilusiones se confunden y confunden a los héroes. Esa *protegée* gangsteril que jubilosamente se deja arrastrar por alfombrados pasillos cayéndose de borracha y con inimitable glamour se va desprendiendo de sus prendas negras ante su escolta arrobado, no es ningún personaje idílico que pudiera renunciar valerosamente a su reino subsidiado por ningún amor. Ese cornetista acicalado que deberá su triunfo hollywoodense gracias a su imitación en la pantalla de los gestos criminales de su expatrón, jamás aspirará a ser el temerario impoluto y quijotesco que generosamente se esperaría de él, ni siquiera cuando desarme de una patada al celoso bravucón que desea castigarlo por su acto de despojo en la más codiciada de sus propiedades. Y ese bailarín negro que se saldrá con la suya tras casi hacerse rajar la cabeza como una col en la cocina, nunca se postularía para reivindicador de su multidiscriminada raza.

Similares a los dobles de Chaplin, Swanson y Cagney que los visitan, son sobras de obras, sobras legendarias reteniendo una gloria evanescente, sombras de

apariencias perdidas, destinitos sin grandeza que se conforman con cualquier destello instantáneo. Por eso el *happy ending* deja un sabor de trituración irredenta. El frenético Dutch es liquidado sin piedad una y diez veces, mientras el desatado bailarín negro de la pista nos agasaja en montaje paralelo con sus pasos más complicados en oleada, y los enamorados indecisos Gere-Lane se separan por la noche y se vuelven a unir y se casan y se largan para siempre en un tren que parece alejarse de la pista de baile del Cotton Club. Este brillante final ningún discurso redondea, porque la gloria no es un discurso, y nada ilumina, porque todo ha relampagueado en exceso como rutilaciones y sobresaltos lumínicos, trocando el porvenir por la autosuficiencia formal.

VOLKER SCHLÖNDORFF

(Wiesbaden, R. F. A.; 1939)

El tambor de hojalata o las exigencias de la infancia

Nacido para el milagro y el simulacro, prohijado por tenderos pero empollado en su parentela bajo las cuatro faldas cobijadoras de fugitivos de una abuela campesina, el pequeñuelo maravillosamente precoz Oskarcito Mathzerath (David Bennent) abre con desmesura los ojos al repudio, aspira el asco hacia el mundo amenazado que lo circunda, y se lanza escaleras abajo, en la pieza subterránea de la casa familiar, porque a los tres años ha decidido dejar de crecer. Si como el artificial estado independiente de Danzig en los 20s se hallaba en la duda del origen, bipartido entre un padre alemán (Mario Adorf) y un padre polaco (Daniel Olbrychski), sólo así podrá evitar las confusas contradicciones de la edad adulta y atravesará cual niño las pesadillas del ascenso hitleriano, de la anexión de Danzig y de la Segunda Guerra Mundial.

En las antípodas de la voluntaria opacidad de *La repentina riqueza de los pobres de Kombach* (Schlöndorff 71) y de *Tiro de gracia* (Schlöndorff 76), pero conservando como siempre el insinuante cálculo cruel de *El joven Törless* (Schlöndorff 66), el desbordamiento imaginativo de *El tambor de hojalata* (*Die Blechtrommel*, 1979), décimo tercera película de Volker Schlöndorff, se mueve entre la fábula simbólica y la alegoría fantástica, puliendo la prosa erizada de la célebre novela-panorama de Günter Grass publicada en 1959. Ya no se trata de las delirantes divagaciones autobiográficas de un enano viejo en un asilo de locos, que lanza su aguijoneante mirada satírica sobre la estrechez mental de la ciudad germano-polaca por excelencia, sino de la sensualidad de lo grotesco, vista a través de un niño suprapercetivo, dotado por igual de sabiduría y maldad.

Como única forma de inserción social y de protesta histórico-íntima, Oskarcito bate el tambor de hojalata que le cuelga del cuello y lo acompañará en todas las trágico-guiñolescas peripecias de su larga vida ínfima. El tambor atruena, el tambor golpea los oídos de la conciencia colectiva, el tambor redobla, el tambor asfixia y niega los ridículos afanes de la gente grande, la terca hojalata del tambor resuena entre vilezas y mezquindades ambientales. Elocuente medio de expresión en donde las voces razonables se abogan a gritos, prolongación del ánimo e inextirpable parte esencial de su dueño, defendido con aullidos tan agudos que estrellan los vidrios,

reventado a veces por el incesante golpeteo de los palillos, sustituido por otro idéntico gracias a la afable comprensión de un juguetero judío (Charles Aznavour), el tambor de Oskarín no es un instrumento musical ni un símbolo hueco, sino un arma ofensiva/defensiva: es el detonador que induce a la revuelta anárquica cuando se deja oír en un mitin nazi, es el artefacto de la venganza impotente cuando desde la torre más elevada de la ciudad báltica Oskar espía edípicamente a su triste madre amoral (Angela Winkler) de visita camal a su wajdiano amante polaco, y es la destemplada herramienta del desamparo para tomar viscerales distancias con respecto al proceso de monigotización que está abarcando a todo lo creado y convirtiéndolo en un circo de cobardía.

Entre lo testimonial y lo profético, aunque referido al inmediato pasado alemán, el relato está siempre a punto de caer en una poesía laboriosa de académicos tintes ensoñadores o en el subjetivismo de visionudas visiones fellinescas. Lo evita gracias a una confianza casi devota en la práctica inocente de ese tamborilero de lo insensible que, de manera más bien perversa, se rehúsa a todo compromiso objetivo con el absurdo. Así pues, la madre infeliz puede morir atragantada con anguilas para complacer a la prepotencia masculina, y unas volátiles pelotitas blancas pueden venir rodando desde las altura en el transcurso del bombardeo a la oficina postal del sector polaco; aún entonces el tono cordial y su dulce escepticismo permanecen.

La sátira quiebra desde adentro todo vuelo poético. Las ideas más heteróclitas encarnan en hechos descabelladamente concretos, como el éxito sadomasoquista del *show* de Oskarito estrellando vidrios con sus chillidos en una pista circense. El fresco histórico será extravagante porque su épica de la insignificancia debe servir como contrapunto a la presentida decadencia del nacionalismo. Y se escucharán ecos rabelaisianos cuando el soldado Oskarcito, destacado por la Wehnnacht entre las tropas de ocupación de París y convertido en vitricida mercenario en un cabaret de liliputienses, escupa un pelo del pubis de su primer amor María ya inanimada (Katharina Tahlbach) y entre de lleno a disfrutar de la sexualidad desalmada que hasta entonces había despreciado y forcluido.

La tradicional novela germana del crecimiento (el *bildungsroman*) y su estructura pedagógica acabarán vueltas del revés porque aquí la madurez sólo significa el terror ante las exigencias de la infancia. Resplandece la ternura agresiva de una picaresca española curiosamente transculturada, aspiración que ya se advertía en el *Simplicissimus* de Grimmelhausen en el siglo XVII, y entronca con toda una cohorte de rapaces odiosos e inocentes destructores, mercedores de la ironía de Jean Paul.

Evolucionando en un universo cada vez menos fabulesco y onírico desde su pérdida de la bella enana Roswitha Raguna (Marielle Oliveri) y la muerte del padre teutón en manos de un «liberador» soldado soviético, Oskar empieza de nuevo a crecer a los 21 años, mientras la abuela rústica retorna al campo recién segado y el horizonte de la fábula lírica se desvanece en una extraña mezcla de realismo moribundo y transrealidad despiadada. La saga languidece al fin dentro de un

apocalipsis cegado por el humor de una devastadora tonadilla infantil y por la ingenuidad de un acerbo juego con la puerilidad. El toque del tambor llama a duelo por sí mismo.



VOLKER SCHLÖNDORFF: *El tambor de hojalata* (*Die Blechtrommel*, 1979)



VOLKER SCHLÖNDORFF: *El ocaso de un pueblo* (*Die Fälschung/Le faussaire*, 1981)

El ocaso de un pueblo o el falsiloquio premeditado

Para sobreponerse al éxito internacional de *El tambor de hojalata* (Palma de Oro en Cannes 70 Oscar al filme extranjero 80), Schlöndorff ha acometido/cometido una obra terriblemente incómoda como décimo cuarto largometraje. *El ocaso de un pueblo* (*Die Fälschung/Le faussaire*, 1981) tiene en el centro de sus «efectos de ficción» un gran tema inabarcable: la guerra civil en Líbano, vista como muchas cosas distintas y, a veces, hasta como ella misma. Como decorado inevitablemente trágico, como impactante descripción exterior dentro de la cual «nunca se toma partido», como candente realidad dispuesta para que rindan testimonios sobre ella, como noticia amarillista que se empeña en superar los horrores conocidos, como lucha fratricida que hoy resulta intolerable a la hipercivilizada razón europea, como competencia de iniquidades por ambos bandos (los falangistas cristianos, los guerrilleros palestinos y sirios), como crepúsculo de un sueño oriental que remite a otra forma de la decadencia de Occidente, como magna caja de resonancia para crisis personales, como obstáculo a la reafirmación de los valores perennes, como mundo en desintegración que responde con premura a una desintegración individual, como regusto por las figuraciones apocalípticas de la realidad que son fin de sí mismas.

Aunque sin el oportunismo de Costa-Gavras (*Desaparecido*), Littin (*Alsino y el cóndor*), Bondarchuk (*Campanas rojas I*), Saura (*Antonieta*), Spottiswoode (*Bajo el fuego*) o Weir (*El año que vivimos en peligro*), y con una complejidad expresiva que éstos nunca alcanzarán en una empresa de tal naturaleza, he aquí al irritante y autopatético alarmismo francoalemán metiendo las narices en las luchas de liberación del Tercer Mundo. Poco de nuevo sabremos sobre los conflictos que desangran al Oriente Medio al terminar *El ocaso de un pueblo*. No contribuirá a la muy respetable causa de ningún Comité de Solidaridad con el Pueblo Palestino, *hélas*. Tampoco hubiese podido ser adecuado para ilustrar ningún henchido discurso que canalizaba los remordimientos del expresidente Luis Echeverría en el CEESTEM, *leider nicht*.

Un deliberado «paso en falso» cinematográfico rastrea y atestigua sobre el paso en falso de Georg Laschen (Bruno Ganz), un reportero berlinés a punto de ser atrapado en un Beirut dividido y semidestruido entre ofensivas sin tregua. Aquí no hay un cineasta distante ni personajes positivos; sólo ambigüedad, desazón, arenas movedizas del sentido. Los propios títulos originales del filme, en alemán elevado y en francés, lo ostentan: la falsía (*die Fälschung*), el falsario (*le faussaire*). Éste es un falsiloquio premeditado; el que avisa no engaña.

Con el firme y legitimable propósito de «robar a lo real los elementos constitutivos de una ficción» (Gaston Haustrate), Schlöndorff hace que la realidad apremiante y sin artificios «reconstruya» a una realidad diegética muy semejante, al interior de una contienda histórica que parece no tener fin. Las consecuencias de los bombardeos en Beirut en 1976 son interpretadas por (se identifican con) los auténticos bombardeos de 1981, ocurridos durante el rodaje y contiguos a él. La realidad es eco de sí misma, en un circuito jamás autosuficiente y abierto a mil

referencias más. No se busca el impacto ni el sensacionalismo, sino amplificar las dificultades para narrar los hechos vivos en el momento de producirse, llegar a una cierta lucidez por el camino de lo *falso* que se reconoce como tal. La verdad aparente que se desprende del falsiloquio, se pone en crisis constante y en tela de juicio. Gira en redondo la impresión de realidad hasta quedar exhausta. El juego de reflejos en el espejo se hace añicos para dar paso a la reflexión sobre su propio fenómeno y la génesis de él.

Mientras el relato cuestiona al método de aproximación a la realidad del relato mismo, otros discursos colaterales se van articulando. Entre ellos, el de los periodistas como mercaderes del horror subdesarrollado. ¿Qué es lo sustancial del oficio periodístico en tiempos de guerra? La carroña, la carroña desde la cloaca misma, la carroña transmitible por cable, la carroña como material voyeurizable, el comercio competitivo con la carroña, la lucha por la carroña exclusiva, el espectáculo de la carroña en vivo y en directo que hace las veces de información premasticada para securizar las opciones domesticadas de los lectores de Hamburgo o de Estocolmo. Una carroña muy codiciada y premiada por todo liberalismo de izquierda.

Durante la peor matanza de comunistas que registra la Historia (un millón de muertos en la Indonesia de Sukarno cuando el falso golpe militar izquierdista de 1965), el bello reportero anglosajón Mel Gibson de *El año que vivimos en peligro* terminaba tuerto pero en el último minuto lograba abandonar, ya románticamente redimido, esa cloaca convulsa en donde, por razón natural, debían celebrarse masivas ejecuciones sumarias para amontonar carroña en las calles, mientras su improvisado fotógrafo de prensa (la enana transvestida Linda Hunt) encarnaba cabalmente la conciencia nacionalista de Jakarta al hacerse acribillar ondeando una bandera en la ventana de un hotel lujoso como protesta estúpida. Y los periodistas norteamericanos de *Bajo el fuego* se jugaban valerosamente la vida y el destino como cloaca de Nicaraguácala al esforzarse por contactar contra viento y marea al líder guerrillero Antonio, a quien bastaba con fotografiar como vivo después de muerto para que el trucaje de la carroña informativa ganara la guerra del pueblo.

Dentro de la misma serie sobre corresponsales-de-países-civilizados-padeciendo-exudados-políticos-de-monitos-del-Tercer-Inmundo (que sin querer inauguró Antonioni con *El pasajero* en 1974), pero con una inusitada capacidad de autocrítica, *El ocaso de un pueblo* bien podría subtitularse, parafraseando las primeras líneas del más famoso poema sobre la Resistencia Francesa (*La rosa y el rosal* de Louis Aragon): *Aquél que creía en la carroña y aquél que no creía en ella*.

Por un lado está el realizador polaco Jerzy Skolomowski en persona, gozando con un papel de «bestia rubia»: Hoffmann, fotógrafo de prensa que sólo «cree en lo que ve», siempre dispuesto a abrirse la bragueta para demostrar con penosa contundencia que no es judío. Técnico sin imaginación ni ideas, coloca muy estéticamente una metralleta sobre el piano para que destaque mejor la personalidad del falangista

enmascarado tocando el instrumento. Falócrata generoso, presume al descubierto las tetas de la chica libanesa del telex con la cual pasó la noche. Profesional ante todo, gestiona y agradece que le asesinen ex profeso a un transeúnte enemigo para obtener una buena foto («oportuna», con el modelo casi posando), y se arriesga bajo cubierta para sacar placas originales de una fusilata nocturna o sobre la masacre de un campamento de refugiados palestinos, que le son indiferentes.

Por el otro lado está el dolorido Georg de Bruno Ganz, nacido para dudar, lleno de escrúpulos y de culpas miserables como buen alemán medio, un liberal escéptico que siente irreprimibles arrebatos de pacifismo instantáneo cuando los «débiles» palestinos, con quienes simpatiza en secreto, ejecutan sin juicio sumario a dos francotiradores y luego hacen arder cadáveres de cristianos en la vía pública.

Ambos periodistas han sido enviados como corresponsales a la misma guerra y al mismo incendiario hotel Holiday Inn de Beirut. Aunque con opuestas mentalidades, trabajan codo con codo y riñen hawksianamente entre ellos a puñetazos alcohólicos, entre bailarinas de vientre que hacen el signo del infinito con el ombligo y colegas ya curtidos en el ejercicio periodístico que frecuentan el hotel internacional como huéspedes huidizos en vacaciones folclóricamente opulentas. Entrevistan juntos al mismo millonario cristiano que sublima sus trampas belicistas («Mire los cedros y leerá en nuestros corazones») y serán tentados en su lealtad noticiosa por el mismo traficante de armas cuándo éste subaste en el burdel sus exclusivas fotos de sufrimientos, de visiones dantescas y de violaciones bárbaras. Pero, hacia el final, Hoffmann terminará escapando de Beirut antes del holocausto, orgulloso de sus privilegios como ciudadano extranjero, en tanto que Georg se quedará en la ciudad revuelta, para renunciar alegremente al periodismo y enfrentarse a su destino como observador participante. Aquél que creía en la huida y aquél que no creía en ella. Y el relato, imparcial como un dios vencido.

Para el ex-periodista ético, ahora simple ciudadano alemán Georg Laschen, enfrentarse a su destino nunca quiere decir «cobrar conciencia», «tomar partido» o «intervenir en la contienda en la medida de sus (escasas) posibilidades». Inmerso en el difícil trance de la separación amorosa, vive sus propias mentiras como una especie de metabolismo degenerativo que él mismo ignora, confunde su realidad íntima con el desplome de la realidad exterior, identifica el apocalipsis político del entorno circunstancial con el ínfimo apocalipsis interno que lo socava. Es como si este lamentable/entrañable corresponsal de guerra experimentara a la vez el hundimiento hipercriticante del comentarista suicida Zbigniew Zapasiewicz de *Sin anestesia* (Wajda 77) y los asaltos alucinatorios del héroe de *Posesión* (Zulawski 80), sus congéneres en desgracia.

Desde esas llamaradas de la conciencia en frío que llamamos ironía del nuevo cine alemán, el relato de Schlöndorff es implacable con su personaje. Como en el viejo expresionismo, pero con una densidad hirientemente documental, la realidad se le disgrega, arde en torno suyo, se vuelve objetivación de sus terrores y fantasmas

anímicos, se convierte en una pesadilla que lo traga con sus fauces históricas y en el centro de una metafísica brutal de la que no hay escapatoria. Sus sentimientos lo inundan como una ola sangrienta. Inclusive, en forma de remedo simbólico, vuelve a vivir la innumerable ruptura de la escena inicial con su esposa Greta (Gila von Weitershausen) al lado de Ariane (Hanna Schygulla), una paisana que ha logrado arraigarse en Líbano y lo deja por un militante clandestino árabe al optar por «relaciones estables».

Imposible atenuar los estragos de sus amores tumultuosos, imposible volver a acompañar como simple testigo periodístico a otro comando palestino en alguna expedición punitiva. Al pobre tipo no le queda más recurso que llevar a la práctica sus fantasías destructoras, hacer cimbrarse aún más la realidad con su furia descompuesta. Sólo se sentirá satisfecho cuando participe en la «muerte del otro», acuchillando a un indefenso viejo libanes que le había caído encima en un improvisado refugio antiaéreo y se le aferraba al cuerpo presa de pánico durante el bombardeo. En medio del asesinato colectivo, el crimen individual pasará inadvertido, minimizado: Acto gratuito, desahogo, exorcismo, fusión con los supuestos deseos de la masa, plenitud mórbida, expresión falsamente liberadora de cierta recóndita agresión «civilizada», transferencia uxoricida, impotencia culminante, exorbitante carencia de huevos históricos, expiación.

Pero el apaciguamiento buscado no llega.

En el filme de Schlöndorff todo daba y da vueltas sobre sí mismo. El estilo visual del principio era suave y elíptico, con esa magistral entrada a campo de la hijita por la parte inferior del cuadro para observar a sus padres que reñían pero querían despistar encuerándose y empezando a copular delante de la pequeña; es el mismo estilo que, una vez que el limbo del reportaje foráneo se haya tornado mefítico y el hombre esté a punto de retornar a Alemania, será retomado en las últimas imágenes, desde esos falsos *raccords* entre la pregunta del empleado del hotel en la ventanilla de las llaves y la respuesta de nuestro asesino ocasional ante el espejo que lo duplica. Así se subraya la ironía de los procesos circulares. Por eso la viuda alemana Ariane, que deseaba un hijo sobre todas las cosas, conseguirá adoptar a un desnutrido niño árabe con posible daño cerebral y luego se entregará a un combatiente, haciendo resplandecer los valores esenciales del nacimiento y de la vida en lucha contra la adversidad, a media catástrofe.

Es el mismo proceso mediante el cual la ficción se diluye en el falso documental y luego renace con mayor fuerza desencantada. También la parálisis de la voluntad de Georg será idéntica al comienzo y en la conclusión del filme en puntos suspensivos. Las imágenes extremas son iguales. Cerrando la trama en anillo, como si el viaje del periodista funesto jamás hubiese ocurrido, sin avance ni salida, su figura de varón derrotado dentro del automóvil va semiborrándose bajo la lluvia que se adhiere al parabrisas. Mira el hombre hacia un espacio fuera de campo, quizá mirando hacia los ojos acaso desafiantes de la esposa infiel, su amada, su enemiga, prueba irreductible

de su fracaso, persistencia sardónica de su girar sin sentido. Lleva en el bolsillo una carta de ruptura que había sido imposible enviar desde un Beirut humeante, alevosa desembocadura de su inmenso proceso circular.

RIDLEY SCOTT (South, Shields, Inglaterra; 1939)

Blade Runner o el laberinto de la asfixia

Dicta su agobio la ciudad mutante. Aun antes de que se defina cualquier acción dramática en *Blade Runner* (*Blade Runner*, 1982), tercer largometraje de Ridley Scotty derivativo *cult movie* prefabricado e instantáneo, el influjo de la ciudad futura ya se está dejando sentir hasta la asfixia. Ya asalta su deformidad opresiva, su atestado pavor, su nauseabundo letargo, la fiereza de sus luces putrefactas. Suma, muerte y transfiguración de los temores urbanos del presente, megalópolis infame y sobrepoblada, Los Ángeles en el cercano 2019 no necesita puentes voladores ni cuartos de máquinas expresionistas bajo tierra para decretar el malestar concentracionario de *Metrópolis* (Lang 26), ni requiere de hambrientos pernoctando en las calles ni de amarillentas supercontaminaciones atmosféricas para imponer la zozobra hedionda de *Cuando el destino nos alcance* (Fleischer 73), ni precisa de una gigantesca muralla ni de basureros omnipresentes para dar la desesperada impresión de esa gran urbe del pasado vuelta isla-prisión de *Escape de Nueva York* (Carpenter 81).

Con demolida autosuficiencia, el maléfico abigarramiento de las barrocas fantasías erótico-policiales de Von Sternberg ha renacido en un mundo posttecnológico donde *La ley del hampa* (Von Sternberg 27) ya regula todas las transacciones alimentarias y una sola Corporación ejerce férreo control orwelliano sobre la población oriental-germano-hispana y sus esclavos proletarios de fabricación artificial. Los fuegos y las fumarolas de las chimeneas gangrenan el cielo ennegrecido, los ascensores externos surcan las paredes cual escarabajos luminosos sobre pistas fatigadas de antemano, los edificios semejan pirámides arbitrariamente truncadas como el de la todopoderosa Corporación Tyrell de infausta garra, la procesión de paraguas con bastón de rayo láser parece interminable como la lluvia infinita, los anuncios de neón sobre coca-cola o sospechosas pastillas japonesas excitan un sopor malsano, los reclamos auditivos que ofrecen tierras de aventura y oportunidad en las colonias espaciales peroran dulcemente su seducción engañosa, los reflectores cual falos de luz jugando espadaos hurgan por el parduzco firmamento y por los laberínticos barrios chinos con obsedente obstinación, los decorados opulentos de los poderosos se atavían con iluminación de velas

masificadas, los encuentros subrepticios ocurren frente a las marquesinas de un Million Dollars en proposición perpetua de Los Mimolocos con Mazacote y Orquesta, ruedas con aspas aguardan en las azoteas y las persecuciones culminan suspendiéndose en vilo sobre descabelladas arquitecturas de un infraexpresionismo descompuesto que amenazan tragarse al significativo anecdótico con voracidad inusitada.

Cine de la textura granular y colorística, como en la conradiana reconstrucción de la Europa napoleónica de *Los duelistas* (Scott 77) o la invención terrorífico-futurista de una cápsula de remolque sideral infestada por el monstruo informe del planeta ignoto de *Alien, el octavo pasajero* (Scott 79), *Blade Runner* es ante todo la indagación de un espacio abrumador y artificioso, un malvado escenario asaeteado por rayos que no cesan. Ese siniestro Los Angeles donde operarán los Cazadores del Androide Perdido es un híbrido espacio ciencia-ficcional. Ciudad sin sol y sumergida en una llovizna pertinaz, ciudad martirizada y reducida, ciudad inexistente y realista, ciudad cerrada y familiar. Una ciudad del porvenir cuya mutación se ha pasmado, sólo se ha efectuado a medias. Un cimiento arteralmente plantado en el hoy y otro en la frenética pesadilla del mañana. La abracadabrante trivialidad subhumana de los *snackbars* de todos los días, sin ocultar sarcásticamente a su modelo original como el *Alphaville* de Godard (64), se proyecta sobre la piel de un futuro deglutido.

Autor de la novela *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* en que se basó Scott para lanzar a corretear a su *Blade Runner*, el prolífico escritor de ciencia-ficción Philip K. Dick (1928-1982) murió de excesos alcohólico-alucinógenos poco antes de conocer el éxito mundial fuera del ámbito de los especialistas en literatura fantástica; no era un prosista corriente. Desbordantes de imaginación y ligereza elíptica, sus novelas configuran un verdadero repertorio temático de la ciencia-ficción adulta: sociedades donde el crimen deviene un hobby (*Lotería solar*), multiplicación de universos que son proyecciones de sujetos trastornados (*Ojo en el cielo*), mundos paralelos (*La penúltima verdad*), juegos infantiles que hacen peligrar al planeta (*El movimiento Littel*), tiempos reversibles (*Mundo a contra reloj*), superhombres que ignoran sus potencialidades (*El martillo de Vulcano*), guerras de robots en la superficie para decidir el destino de hombres que moran bajo tierra (*Los defensores*) y la hipótesis desquiciante de otro Dios secreto (*Ubik*). No obstante la dispersión aparente, hay un denominador común en este corpus literario: sus héroes siempre se hallan en estado de irresoluble conflicto porque se encuentran desbordados por los datos externos, carecen de los conocimientos esenciales y están despojados de toda certeza sobre sí mismos y los demás. O los robots de la vida superior están enviando informes falseados acerca de sus combates, o los relatos se vuelven laberínticos al asomarse a insondeables espacios creados.

Así pues, en un exceso de celo, todos los héroes de *Blade Runner*, humanos o no humanos, padecerían la misma flagrante desposesión de seguridades inmediatas. Rehabilitado como «destructor» por sus antiguos patrones ligados a la Corporación

Tyrell, el supereficiente detective retirado Rick Deckard (Harrison Ford) debe dar cacería urbana a cinco androides, llamados «replicantes», que lograron huir de una colonia de trabajos forzados en otra galaxia. Sin embargo, aunque el destructor es un humano de limitaciones conocidas y los replicantes (masculinos y femeninos) son copias depuradas de seres humanos, sin pasado ni sentimientos y con duración máxima de cuatro años, tanto el perseguidor como los perseguidos carecen de las certidumbres existenciales más indispensables. Ese atormentado exterminador de androides perfectos nunca está seguro de disparar sobre auténticos replicantes ni de haberse enamorado de uno de ellos, la bella Rachel (Sean Young) a la que ha conseguido implantarle recuerdos. Esos admirables robots «portapieles» nada saben sobre su origen ni sobre su longevidad esperada. Nadie sabrá tampoco a ciencia cierta si esos androides significan un avance sobre los entes que los crearon ni si una ética humanista debe incluirlos y protegerlos.

En cierta manera, el tono de esta obra maestra de la ultrasofisticación y la autosuficiencia tecnológica ya estaba prefigurado en los delirios provocadores del *comic underground* (de donde también había salido *Alien*) y en el primer aceptable episodio de la película de dibujos animados que se inspiró en *Heavy Metal* (Potterton 81). Se narraban allí las cínicas aventuras de Harry, un taxista neoyorquino del año 2031, que acababa asesinando a una joven amante ocasional que había querido transarlo con el dinero obtenido en la venta de un verdoso Lac-Nar caído del cielo; relato estructurado como un despectivo monólogo arrasante, en homenaje a la propia capacidad de traición y a la de los demás, que sólo podía concluir en un gag funesto y misantrópico. Parte hipercodificación de la novela negra de los treinta, parte erotomanía transgénica a lo Boris Vian, parte lobreguez misteriosa de H. P. Lovecraft y parte sublimado trasplante hacia el futuro. Esa misma fusión es acometida por *Blade Runner*, sin mayor vocación ortodoxa, antes bien enarbolando su congestionada índole derivativa.

Pero la plástica de gadgets, los efectos especiales y las imágenes enrarecidas desearían arrasar con toda credibilidad de los conflictos y los afectos en primera instancia. *Blade Runner* afirma su hibridez genérica como una fantasía tecnológica que descrea de su propia fuerza y se torna a cada momento más envolvente, como si estuviese experimentando en cada composición visual una nueva técnica de impacto publicitario. Extraviado en una premiosa atmósfera sobrenatural, extraviado en una amalgama narrativa carente por completo de humor, más gélida e inclemente que una sonrisa inanimada, el destructor Deckard lucha contra la inhumanidad dominante, lucha por darles credibilidad y respeto a sus conflictos interiores de cazador de androides enamorado que recita en voz *off*, lucha infatigable para conquistar un sentido a primera vista imposible. Lucha por escapar al influjo de esa sórdida aparición de negro relamido que lo manipula mientras disemina sin utilidad unas pajaritas de papel con aspecto humano, símbolo de la omnipotencia del asedio desleal que vuelve pelele espectacular incluso a nuestro héroe. En este magma declinante, lo

que sobrevivirá a la conjunción de las negatividades de la novela negra, de la erotomanía genérica, de la lobreguez misteriosa y de la ciencia-ficción serán un factotum mordaz de regreso de un mundo descompuesto, el predominio de una automitificación vagamente masoquista, la atmósfera de irrealidad que se crea a fuerza de golpes y gritos visuales, y una especie de metafísica de la crueldad.

La crueldad llegará al virtuosismo. Estamos en las antípodas del *E. T.* (Spielberg 82) y su enternecida mirada de concordia hacia los seres diferentes. Aquí reina en cambio un odio temeroso, que se hace mutuo entre el desalmado policía que vive para acribillar androides y estos infelices acribillables. Poco importa que los dos androides macho y los dos androides hembra a los que persigue hayan sido el afortunado producto de una búsqueda de algo «más que humano» (cf. Friedrich Nietzsche y Theodore Sturgeon), poco importa que los replicantes posean una inteligencia prodigiosa por igual y puedan ser tan atractivos físicamente como ese androide germánico (Rutger Hauer) que parece un Brando juvenil o esa androide *stripper* (Daryl Hanna) que despliega una carnalidad contundente en su show erótico con una serpiente al cuello, y poco importa que esos humanos «mejorados» sólo requieran de un implante para cobrar memoria y desde entonces amar y llorar y sangrar. Los cuatro primeros humanoides merecerán persecuciones y muertes apoteósicas, sin interrogatorio previo y detectados mecánicamente: uno se estrellará interminablemente sobre los aparadores de un barrio pornográfico, otra reventará de un plomazo al querer escapar haciendo acrobacias ultraespectaculares, y el último se dejará morir en un raptó de melancolía, tras haber humillado al exterminador en un acoso tan diabólico como el que le imponía el hipnotizador Max von Sydow a su rival científico en *El rostro* de Bergman (58).

Sólo la vesania le basta al cine negro del futuro. Una componente de violencia inmoral lo exacerba para volver aún más monstruosos sus agentes de la destrucción.

Pero un falso crepúsculo impera en las tinieblas de las oficinas de la archifascista Corporación Tyrell cuando el héroe interroga al gesto de la androide Rachel, más impenetrable que el de la Garbo, y su condición artificial se pone de manifiesto en medio de una turbia sorpresa. También en las escenas de reposo reflexivo se había ejercido el regusto virtuosístico por la crueldad y, sin embargo, el heroísmo bajo pedido se debilita. Todo se confabulaba para que el vigor desquiciado de los hallazgos ópticos contrastaran con el desmayado proceso mental del cazador de androides, pero triunfa el ritual erótico para despertar robots de la sensualidad como Deckard. Atrapado entre la extorsión a que lo someten sus superiores y sus propias dudas, ese perseguidor que generosamente había sido perdonado por un perseguido que estaba a punto de estrangularlo, no morirá con los ojos reventados por los pulgares como el diseñador frankensteiniano de los androides. Su destino es una respuesta paródica de la antiutopía radical de la ciencia-ficción clásica. Obsolescente y taciturno, el destructor Deckard deserta con la apostura límite de un Jean Gabin en *El muelle de las brumas* (Carné 38), sale del laberinto del terror, deja viva a su

androide amada y huye con ella hacia el Norte. Así asume valores reales dentro de la fantasmagoría esencial de su existencia, así hace suya la sabiduría de la bella prefabricada («Yo soy tu oficio», le había espetado ella), así se sobrepone por fin a la asfixia titánica de la supervivencia.

BRUCE BERESFORD (Sydney, Australia; 1940)

Al diablo con la virginidad o la lucha contra la humillación

Fue un género efímero de los 60s con mentalidad de los 50s. Quizá ya nadie recuerde su fórmula. Eran fáciles divertimentos para las multitudes de *teenagers* a la norteamericana nacidos en todas partes del mundo. Sus ingredientes se repetían sin variación. Había lindas chicas revientacamisetas o en bikini perpetuo, surfing sobre las olas y más surfing, baladas *ad nauseam*, presentación de ritmos ultramodernos como el twist y el surf, un argumento incidental y baboso hasta el delirio, chicos saludables con el cerebro en los músculos, bailes resonantes en las soleadas costas de California, algún lancharo incipiente, el supersoso Frankie Avalon jugando caballazos sobre la arena con la supercuera Annette Funicello, fiestas en pijama a la luz de la luna, fiestas con virajes monocromáticos en los departamentos para apantallar a las muchachas que fingían indiferencia, grupos pioneros de blues-rock fresota tipo The Beach Boys o The Supremes irrumpiendo en mitad de la velada, el despistado profe Bob Cummings espiando las curiosas costumbres de sus alumnos, fallidos rasgos de sátira disparatada, momentos inefables de humor involuntario, diálogos *soft-soft-porno* («¿Crees que besar es poco sano?», «No lo sé, nunca me ha enfermado»), y hasta algún monstruo escamoso saliendo del mar para perseguir a las púdicas despelotadas.

Eran los filmes de adolescentes playeros, los «bikinazos», el asustado pubertinaje de la momiza, una serie iniciada por la ínfima compañía AIP con *Sucedió en la playa* (Asher 63) y continuada de inmediato con *La fiesta de los bikinis* (Asher 64), *Playa de locuelos* (Asher 64), *Al ritmo del surf* (Weinrib 65), etcétera. Era el reino de la falocracia sonrosada en trusa de baño y el paraíso del sometimiento femenino al compás de frenéticas melodías. Estábamos ya en la Década Prodigiosa, pero aún no se divisaban las luces de la Contracultura, y el género pronto fue desplazado por las menos ingenuotas películas de retumbantes motociclistas de cuero negro como *Ángeles del infierno* (Corman 66) o *Nacidos para perder* (Frank 67) y por las de zumbantes corredores automovilísticos como *Bólide de fuego 500* (Asher 66), incluso dentro de la misma compañía productora.

A semejanza de la moda del *Breakdance* (Silberg 84), fue una veta de existencia tan poco duradera que uno se preguntaría si algún día existió realmente, de no ser

porque su regocijante subproducto *Horror en la playa Bikini* (Tenney 64) mereció figurar entre *The Fifty Worst Films of All Time* elegidos por Medved-Dreyfuss (78), o porque el coronel Robert Duvall organizaba en *Apocalipsis* (Coppola 79) su matanza privada de My Lay para poder practicar surfing junto a una arrasada aldea vietnamita. Por tontas que resultaran, las cintas de bikini y surf correspondían a una mentalidad tenida como normal apoyaban aficiones, reforzaban modelos de vida social, reflejaban valores ambientales. Y nadie podría haberse imaginado que el cine australiano, uno de los fenómenos más vitales de fines de los 70s, emprendería con gran serenidad una relectura/deslectura de ese subgénero, y que bajo los estúpidos títulos de *Al diablo con la virginidad* o *Puberty Blues* (1981), correspondientes al noveno largometraje de Bruce Beresford, se ocultaría una de las películas de tema feminista más sensibles y sutiles, en las antípodas de las complacientes añoranzas canadienses *Albóndigas* (Reitman 79) y *Porky's* (Clark 82).

A juzgar por el filme de Beresford, basado en una reminiscente novela *bestseller* que pergueñaron las autoras Kathy Lette y Gabrielle Carey, las monerías/mamonerías adolescentes del género surf-bikini llegaron a imponerse como estilo de vida en las playas de la próspera ciudad portuaria de Sidney, sin recurso de apelación y abriendo paso a todos los machismos blandengues del israelita *Barquillo de limón* (Davidson 77) o de su calca norteamericana *La última virgen americana* (Davidson 84). Bajo los lineamientos que dictaban el terror y la admiración virilistas, se desarrollaron costumbres inflexibles, severos códigos de prestigio y hasta jerarquías geográficas según la posibilidad de lucirse surfeando en las olas: la playa Cronulla Sur para familias, la playa Montes Verdes para chavos gruexos.

Con su «yo» femenino vedado, vetado, imperceptiblemente vejado y excluido, enajenado a la personalidad del grupo donde suponía reencontrarlo, la llenita y sabrosa chava fresa Deborah-Debra-Debbie (Nell Schofield) habla en impersonal; al evocar los hábitos aceptados y comentar los hechos que marcaron su adolescencia, nunca monologa *off-screen* en primera persona («Se veía muy mal que las chicas comieran delante de los hombres»). Del mismo modo hace confidencias cómplices («Si no tenías novio, sólo podías ser dos cosas: o muy poderosa o muy puta»). En ocasiones se vuelve portavoz grupal («Queríamos que los romances fueran como los de la tele») o se autoescarnece en tercera persona («Al menos así salía los sábados por la noche»). Su condición de mujer es un imborrable recuerdo ominoso, inserto en una humanizada reflexión sociológica. El pasado cercano será un *puberty blues* que se entona desde ninguna parte. Al enunciar su honda tristeza recién vivida en playas de recreo y guateques más o menos castos, está enunciando la tristeza de la especie, está hablando a título de la específica variedad femenina a la que perteneció. Se erigirá, pues, en la conciencia adusta, jamás nostálgica ni rencorosa, de un bestiario hembra en *shorts* o bikini; una conciencia que, distanciada de sí misma, como exigía el viejo Brecht, señalará el abuso dentro de la regla imperante.

Acompañada de su inseparable amiga la rubita Sue (Jad Capelja), la lozana Debra

hace su entrada falsa en la vida, subordinándose a los valores viriles, con entusiasmo pronto desencantado, pero como si estuviera viviendo una gran aventura. En el contundente guión redactado por Margaret Kelly, las peripecias novelísticas han dejado de ser gracejadas amables, para volverse humillantes y enumerativamente feroces. Al interior de un flujo en tono menor de noveleta rosa, fingidamente gentil y auténticamente radical, no hay romances maravillosos ni proezas babeantes que ir siguiendo como espectadores falderos; ni siquiera hay una trama fortificada por laboriosas urdimbres que perseguir. La intriga del filme semeja una escrupulosa serie de sugerencias sobre el mismo tema, una bola de arena que va creciendo como alud en contra de toda lógica del *entertainment* como si quisiera arrasar con playa y locuelos por igual, una increpadora acta de acusación en contra de la adolescencia considerada como normal, una cadena de humillaciones sin agotamiento.

La lucha contra la humillación parece consustancial a los héroes de Beresford como el oficial juzgado con sus compañeros por un tribunal parcial y colonialista en *Breaker Morant* (80); pero esa lucha es extensiva al destino de sus heroínas jóvenes. En su fina cinta de época *La obtención de la sabiduría* (77), ubicada en un snobísimo colegio presbiteriano para señoritas de alcurnia en el Melbourne de 1890, una provinciana zafia (Susannah Fowle) sufría todo tipo de discriminaciones y en especial era humillada por el rutilante vestido rojo que le había cosido su madre rural, hasta que la tenaz muchacha se granjeaba la admiración y el respeto ajenos al convertirse a pulso en la gloria pianística de la institución y en una supersnob llena de arrogancia hacia el universo.

El calvario de humillaciones y el desquite de la chica playera Debra serán menos restallantes pero más esenciales. Conocerá la humillación de haberles dado coba a los muchachos surfistas para ganarse el privilegio de ser invitada y usada por el mejor de ellos, la humillación de quedarse tirada como auditorio plasta sobre la arena cumpliendo con el deber de aplaudir a su galán surfeando en las olas más altas, la humillación de estar siempre dispuesta a traerles hamburguesas y refrescos a los varones como mandadera gratis, la humillación de hacerse iniciar sexualmente en el nada idílico asiento trasero de una camioneta de autocinema para congraciarse con el egoísta Garry (Goeff Rhoe), la humillación de quedarse en la mano con la listita de telefónicas ternezas imposibles de ser leídas al galancete embebido por el deporte televisivo y avasallada por los gritos paternos, la humillación de verse desechada como trapo viejo por ese novio tan querido como desatento con los placeres femeninos, la humillación de haberse quedado con un condón dentro de la vagina en una apresurada noche de sexo clandestino en una cabaña vacía, la humillación de sentirse embarazada por el mismo Garry vuelto un grifo indolente que la repele cuando aterrada por la responsabilidad lo visitaba en su casa.

Pero la humillación no será exclusiva del trato supuestamente amoroso. Debra afronta asimismo la humillación de tener que reñir a patadas y rasguños en el suelo del autobús escolar con una compañera envidiosa de sus sumisos logros, la

humillación de tragarse el cigarrillo a punto de ser descubierta fumando en los mingitorios de la secundaria, y el colmo: la humillación de tener que humillar a una horrenda compañera emputecida que prefería hacerse violar por tres muchachos a la vez con tal de que cesaran los puñetazos fingidos en la más cruel y desgarradora escena del filme.

A medio camino entre las efusiones sentimentales de *Lo que el cielo nos da* (Sirk 55) y la arrobada indulgencia de *Las colegialas se confiesan* (Kurys 77), el estilo de Beresford domina el relato elíptico, la progresión secuencial sin rebabas ni regodeos, el desenvolvimiento tajante que suprime lo accesorio en beneficio de la altiva dialéctica del discurso. El tiempo narrativo pasa rápido y discontinuo, lleno de agujeros e impiadosas supresiones. El corte de cada escena cae como guillotina. Las observaciones realistas sobre el destino de las protagonistas son incisivas y basta. Su camino hacia la decisión libre nada tiene de egregio o sublime en principio; apenas parecería aspirar a la conciencia de banalidades, tropiezos, inconsciencias e impulsos estallados.

Pero la dialéctica del discurso culmina en la rebeldía. Aunque bien podría fallar el proceso, una nobleza indoblegable y en estado virulento conduce a Debbie, como soliviantadora de su especie, a la obtención de la sabiduría. Todo sucederá al final de las humillaciones acumuladas y como suspensión de ellas, jamás antes. La novela del crecimiento femenino se Consumará como delirio abortado, dolor inconcluso, impalpable rabia.

Muerto de un pasón, el cuerpo deseado del último macho surfeador ha sido retirado por una ambulancia. Con toda la intensidad del cine australiano, como si se tratara de *La última ola* (Weir 77) inundando el continente entero o del joven corredor muriendo en *Gallípoli* (Weir 81), las muchachas contemplan desde una hoguera sacrificial a los chicos enterrando en el mar la tabla de surfing del difunto. Es la gota que derrama la paciencia, la chispa de la ira, un signo del derrumbe de la dominación masculina. Se están enterrando simbólicamente a la prepotencia y a la exclusividad de los valores viriles.

Cargando como en una íntima apoteosis su nueva tabla con un tigre pintado, Debra se lanza a surfear con destreza, invadiendo y humillando a la vez un territorio vedado. Su «yo» esplende mientras se mantiene de pie por encima del oleaje, y luego en tierra, se aleja exultante, a la conquista de valores propios, abrazadota con su perpleja amiga Sue, reacias a seguir coleccionando los anillos de la sujeción sexual y saludando solidarias hasta a la compañera degradada. Su aislamiento no ensombrece el fulgor de la playa, sólo se apodera de él.

El precio de la felicidad o las tormentas interiores.

¿Quién no se estremeció al leer las últimas frases de *Crimen y castigo*? Parecían

reducir todo lo narrado a la categoría de un desventurado prólogo («Raskolnikov ignoraba que la nueva existencia no le sería entregada en balde y que tendría que conquistarla al precio de lentos y penosos esfuerzos; pero aquí empieza una segunda historia: la de la lenta renovación de un hombre, de su regeneración progresiva, de su paso gradual de una existencia a otra...») y parecían conducir a otro relato, más angustioso aún que el anterior, en tanto que imposible de ser escrito por Dostoievski.

Pues bien, estoica y crispada bajo su engañosa lentitud impasible, esa Segunda Historia de la penosa renovación de un hombre es el tema de *El precio de la felicidad* (*Tender Mercies*, 1983), exitoso primer largometraje norteamericano de Bruce Beresford y décimo en su carrera, sin duda más consistente que los debuts hollywoodenses de sus paisanos Phillippe Mora (*Sangre de bestia* 82) y Richard Franklin (*Psicosis II* 83). La vigorosa Última Ola de Sidney irriga la sequedad del campo texano con un ensayo de cine intenso con cierto tema íntimo reputado como inabordable, ejercicio en la cuerda floja sobre el abismo de un melodrama neoedificante. Después de un Puberty Blues, he aquí un Maturity Blues, al ritmo de las ingenuas coplas populares de una desgarrada música country («De alguna manera aprenderé a amar otra vez/y hasta volveré a ser tonto otra vez»).

Ya el colega Andrés de Luna se ha referido a los «pastizales australianos» reapareciendo en esas «soledades sombrías que crecen en los alrededores de Austin»; pero sus reflejos también otorgan una inhabitual consistencia al héroe de *El precio de la felicidad* y a su «duro deseo de durar». (P. Eluard). Al tiempo que un inflexible estigma de luchas recónditas y dolientes desgarraduras dostoiévskianas, medra en el nunca vencido rostro del ex-cantante country MacSledge (Robert Duvall) una reciedumbre duplicada de ternura viril que parecía haberse extinguido con el noble western de los 50s. Tal parece que en su gesto la desesperada búsqueda de una estrella-guía por parte del Kirk Douglas de *Hombre sin rumbo* (Vidor 55) al fin hubiera desembocado en la tranquila energía del Henry Fonda de *Venganza mortal* (Mann 57) al asentarse en un villorrio perdido después de una vida turbulenta.

Tras haber llegado al último grado de la indignidad y haber sido botado por sus propios amigos en el motel Maryposa, propiedad de la joven viuda de guerra Rose Lee (Tess Harper), el hombre se retirará acaso para siempre del alcoholismo. Durante los diez primeros minutos del muy elíptico relato será regenerado por la severidad y el amor que le prodigan la eventual compañera viuda y su pequeño hijo Harry (Wilford Brinley). Luego ya no habrá redención que presumir. Las tormentas que se desaten en el interior de MacSledge serán las provocadas por las condiciones de su nueva vida, la readaptación pungente, la aceptación de los valores de la Buena Tierra en el sentido bíblico-fordiano de la expresión.

Pero MacSledge es también el vórtice de otras tormentas ambientales. Sobre un escueto y hábilmente folclórico guión de Horton Foote, otrora libretista de *Matar a un ruiseñor* (Mulligan 62) y *La jauría humana* (Penn 66), el discurso ético-estético de Beresford no surge en el ámbito de la cultura norteamericana por generación

espontánea. Por sencillo e inmediatista o púdicamente sentimental que simule ser, se sitúa dentro de una trayectoria de disidencia y elogio marginalista. Es el espíritu de las piedras dejadas en el camino, *Milestones* (Kramer-Douglas 75) sin consciencia militante y ocho años de deterioro después. Implica un vuelco en los valores de la sangrienta civilización norteamericana: al violento repudio de los 60s y al radicalismo que culminó en el azote en el vacío de los 70s, sigue una especie de búsqueda de reencuentro esencial en los 80s.

Son valores básicos, ancestrales, de un nuevo principio de la cultura en el País Más Viejo del Mundo; valores que deben imponerse levantando una densa costra de cotidianidad estragada, pues estamos lejos del retorno a cualquier ilusorio paraíso natural. Valores básicos en pugna: la calidez cotidiana del hombre-en-vías-de-renovación, al lado de una esposa *distinta* en la que el silencio es una forma de la inteligencia y al lado de la inquiriente agudeza de su precoz hijastro, se verá amenazada, trastornada, puesta a prueba de fuego con la reaparición de los fantasmas familiares que cantan en un pueblo vecino: su energúmica ex-mujer Dixie (Betty Buckley), culpable emblemática de su decadencia viril, y Sue Ann (Ellen Barkin), la funesta hija dieciochoañera que llegaron a procrear entre los dos. Con ellas no sólo vuelve un sustrato olvidado de la propia persona, que remueve viejas heridas y rencores inmitigables, sino también regresa a esa existencia voluntariamente oscurecida la tentación del éxito y sus adláteres: la tentación desorbitante del alcohol («Compré una botella y la fui derramando por el camino»), la tentación desfogadora de la violencia (a punto de un accidente suicida en la carretera) y la tentación del remordimiento. Carrera cancelada, condición de *oldie* ejemplarmente redimido, sobrevivencia a la propia fama, posibilidad de un merecido *revival*, recuperación de la familia deshecha al cabo del tiempo, todo puede gestionar la frustración remordida, a sabiendas de que en ese régimen capitalista la integridad (o la reintegración) personal puede ser negociada como un valor de cambio que vende bien.

Dentro de este marco, como si se tratara de retomar ciertos postulados situacionistas de los 60s sobre la crítica a la vida cotidiana, la actitud de las mujeres hacia el Espectáculo funciona como un índice revelador y una metáfora. Dentro del club nocturno para *Urban Cowboys* a la Travolta (Bridges 80), la exasperada voz cantante de Dixie es el envidiado rugido del Gran Exito que arrasa con todo, vida privada e integridad, en los altares del Espectáculo. Por el contrario, dentro del humilde coro del templo bautista, la plácida voz cantante de Rose Lee es la ecuánime renuncia al éxito que va al rescate de la vida privada y la integridad, de espaldas al espectáculo.

En la orientación de las dotes artísticas está la subversión invisible. El precio de la felicidad es ávido y maniqueo. La ambiciosa Dixie, absorta y deglutida por el espectáculo, ha provocado la ruina de Mac y pronto incluso la de su incomprendida hija Sue Ann; terminará yaciendo en un suntuoso lecho en inconsolable crisis, apenas atisbada por MacSledge, rodeada de enfermeras mercenarias y agentes cobradores de

porcentaje, ajena a cualesquiera bienes afectivos. La prudente Rose Lee, desconociendo los agujones del espectáculo, prefiere abonar el bienestar emocional de su nuevo marido y la lucidez de su hijo; terminará entreviendo satisfecha desde detrás del enrejado de la contrapuerta el goce restituido de los juegos padre-hijo. Así, la crítica a los criterios de éxito predominantes en la sociedad reaganiana es silvestre y a fondo; pasa por un cuestionamiento a la política de la familia y por un desarmante sentido de la felicidad.

La obtención de la sabiduría, tema central del cine de Beresford, no se consigue aquí por desafíos como en *The Getting of Wisdom* o *Breaker Morant*, ni por rupturas con la humillación como en *Al diablo con la virginidad*, sino por un proceso interno de dramatismo menos palpable. En *El precio de la felicidad* cobra importancia el trazo nítido de los sentimientos, pero jamás cederán al Espectáculo, nunca veremos su efusión convencional. Los afectos no estallan, apenas llegan a esbozarse en esos interiores fotografiados con luz natural con filtro anaranjado y esos exteriores fotografiados con gran sequedad aunque con foco suave.

En su avance, el relato va diseminando un sinnúmero de falsas pistas melodramáticas, incluso (o sobre todo) en los momentos clave. Elude cualquier arrumaco y hasta el simple contacto físico de la pareja amorosa. En la escena de la propuesta matrimonial, los enamorados jamás suspenden sus faenas agrícolas, frustrando las expectativas romanticonas del espectador; lo mismo ocurre durante el largo diálogo del ex-cantante con su hija adolescente al cabo de ocho años de que la ley le impidiera toda visita a ella. Lo tierno, si lacónico, doblemente conmovedor.

En otros instantes, cuando se corre el riesgo de caer en el sentimentalismo, Beresford simplemente abre el cuadro en vez de cerrarlo, lo abre mucho más de lo permitido por el lenguaje clásico, alejándose de improviso de sus creaturas, impávidas pese a sus evidentes ímpetus emocionales. Por otra parte, la primera visita de los miembros del conjuntito local de música country a la gasolinera de la celebridad de antier está ritmada y enunciada como si se tratara de un acoso criminal tipo *thriller* de Clint Eastwood, hasta descubrirse que estamos ante un grupo de buenos muchachos, inofensivos y cariñosos, con un sigilo dictado por el respeto hacia su ídolo. Y en la escena de la depresión de Dixie después del suicidio de su hija, los brazos que la están estrechando no son los de su ex-marido, como temíamos en la toma cerrada, sino tal como lo estipula la toma abierta que le sigue, los del empresario Harry (Alan Hubbard), pues Mac continúa inmóvil a los pies de la cama, ajeno a cualquier perdón folletinesco e incluso a toda compasión. Éste es un nuevo tipo de melodrama edificante: el melodrama de la contención absoluta, distanciada, de gravedad atemperada, de arrebatos apaciguados, inexorablemente reflexivo, como esas cintas de misterio sagrado a la australiana en la línea de *Picnic en Hanging Rock* de Weir (75) que ni siquiera al final sueltan prenda.

En una escena lúdica, pero de excepcional sobriedad como todas, el redimido/redivivo Mac Sledge será bautizado en el templo como si lo fuera en un

escaparate, poco después de que también lo ha sido su hijastro, para dejar de ser Criatura de Dios y empezar a ser Hijo de Dios. Es el inverso del Espectáculo, el espectáculo vuelto ceremonia mínima, el único que puede reestablecer nexos con el hombre aislado, aunque paradójicamente conocido de costa a costa, y concederle el privilegio de permitirle pertenecer a la pequeña comunidad, de acceder por fin a los valores autoimpuestos y libremente elegidos, a los valores auténticos, a los valores de la comunidad.

Sin que le importara ya el escarnio que le hacían los niños de familia normal, ni su estado de orfandad paterna, ni su reciente adquisición de un padrastro apenas tratado por él, el hijastro Sonny se había identificado consigo mismo y hasta se había sentido superior a ese niño cuya madre bailoteaba en la pista con un patán, en una escena de amargo reconocimiento. Y el antiguo cantante famoso MacSledge se había lanzado de nuevo a componer y a entonar baladas con los incipientes miembros de un espontáneo conjunto regional y hasta había grabado un disco al lado de ellos en una chafona disquera de nombre Aztec Records, sospechosa y discriminable desde su apelativo mismo. Abarcables y controlables por el individuo rehabilitado, mas no readaptado, los valores de la comunidad tienen un extraño eco de significación radical; son bálsamo y escudo contra la superenajenación de la vida pasada cuya estéril piel se ha desechado. Advienen las Tiernas Mercedes en crudo.

El rey David o la bíblica antihollywood

Todos los caminos parecen conducir a Hollywood. Dentro de la imparable generación de imágenes para el *entertainment* mundial, todas las cinematografías nacionales parecen apuntar hacia el mismo blanco, todos los géneros particulares parecen recurrir al mismo código (arcaico, clásico, extinto, siempre reciclado), todas las heterodoxias de enfoque parecen resolverse al final mediante la misma clave, todo aventurerismo personal acaba apelando a los mismos mecanismos. Hollywood nunca pierde y cuando pierde, arrebatata.

El producto standarizado e intemacionalista de Hollywood se halla eternamente dispuesto al vampirismo, a nutrirse de lo nuevo y lo diferente, convirtiéndolos en simples «variantes a la moda» del mismo modelo. ¿A quién podría sorprender esto? Así se erigió el estilo hollywoodense en sí, a través de la participación de inmigrantes, a veces tan extravagantes como Chaplin, Von Stroheim y Von Sternberg; así fueron asimilados en el pasado los estilos de los suecos Sjöström y Stiller, de los húngaros Fejos y Korda, del inglés Hitchcock, de los alemanes Siodmak y Lang, de los austriacos Wilder y Preminger, del danés Sirk, del yidish Ulmer, de los exjóvenes iracundos británicos Richardson y Schlesinger, del *enfant terrible* polaco Polanski, de los checos de la Primavera de Praga Forman y Passer, del sueco contemporáneo Troell y muchísimos cineastas más, incluyendo hasta los exiliados

franceses Duvivier y Renoir.

La seducción es individual y el mismo método procede cuando se trata de una industria nacional en su conjunto. Para aniquilar como competidor al «nuevo cine australiano», que fue la industria de diversión más vigorosa y original de los 70s, a Hollywood le bastó con absorber a sus mejores exponentes (Weir, Beresford, Miller, Wincer, Mora, Franklin) y encomendarles cintas con leves acentos exóticos (*Testigo en peligro*, *El precio de la felicidad*, *Mad Max 3*, *D. A. R. Y. L.*). Nada daña la hegemonía del impersonalizador y uniformizador estilo hollywoodense; por el contrario, el toque peculiar de cada cineasta foráneo debe reforzarlo, diversificarlo, actualizarlo y perpetuarlo.

Pero cabe el desafío. ¿Qué pasa cuando un director como Beresford decide invertir los términos y hacer de *El rey David* (*King David*, 1985), su décimo primer largometraje y segundo en los EE UU, una obra original e irreductible? ¿Es posible hoy una obra alevosamente antihollywood dentro del marco hollywoodense? ¿Puede haber éxito e impunidad en ese acto? ¿Hasta qué punto un realizador tan talentoso como Beresford que se quiera pasar de listo logrará imponer sus planteamientos dramáticos antihollywood dentro de las férreas reglas de juego de los *Bible-epic* de Hollywood, un género tan antiguo como el cine monumental italiano de los 10s y con figuras tan legendarias como Cecil B. de Mille (*Rey de reyes 27*, *Sansón y Dalila 49*)? En otras palabras, ¿triumfará Beresford en un intento de heterodoxia «inasimilable», allí donde se estrellaron estilistas tan conspicuos como Delmer Daves (*Demetrio, el gladiador 54*) y prácticamente le costó su carrera a un genio como Nicholas Ray (*Rey de reyes 61*)?

Acometamos primero una aproximación al tema desde el enfoque opuesto. A fuerza de enfatizar el conflicto moral que se plantean las tenaces afirmaciones morales, ya sea contra los abusos de la Razón Histórica (el oficial colonialista *Breaker Morant* siendo juzgado por exceso de celo imperial), sea por encima de los Valores Ambientales (la colegiala de *Al diablo con las mujeres* transgrediendo el falocratismo dominante) o en el seno de una armónica Comunidad Esencial (el alcohólico Robert Duvall recuperando dentro de un núcleo evangelista *El precio de la felicidad*), el duro y porfiado australiano Beresford ha desembocado de lleno en las historias primitivas de la Biblia, más allá de sus mitologías y leyendas: historias basadas en los abusos de la Razón Histórica (la amenaza constante de un ejemplar castigo sagrado a los reyes de Judea), en la fuerza de los Valores Ambientales (el respeto a la palabra de los profetas, el rigor impuesto a la vida amorosa) y en la armonía de una Comunidad Esencial (el pueblo elegido *in vitro*). Así pues, con base en una escueta línea argumental a grandes saltos de Andrew Birkin y James Costigan que abarca la vida entera del héroe desde la infancia hasta su muerte (como *Sansón y Dalila* de De Mille, valga la ironía), la historia se sitúa con precisión a partir del año 1030 antes de nuestra Era y se inspira en las relaciones de hechos que se consignan en los Libros de Samuel y las Crónicas. Absolutamente desmitificado y

desidealizado, el Rey David de Beresford es algo más que un hombre santo *malgré tout* y un ser tocado por la mano divina. Salmista ungido y contradictorio, el Rey David (Richard Gere) es un héroe predestinado cuyo destino tarda demasiado en cumplirse, un antihéroe vulnerado, casi un prócer a pesar suyo. Su tenaz afirmación individual, al igual que la de otras notables creaturas beresfordianas, tendrá que sobreponerse a incontables desgarramientos, pruebas, huidas, deflaciones, errores y penurias.

Por no decapitar de inmediato al líder prisionero de una tribu enemiga, el rey Saúl (Edward Woodward) ha violado la Ley del Pueblo Elegido y se ha hecho merecedor al castigo. En consecuencia, el profeta Samuel (Denis Quilley) vaga por las aldeas hebreas en busca de un sustituto y se apresura a ungir como futuro rey de Israel al joven pastorcillo David (Ian Sears), aún en vida de su predecesor. El rústico adolescente está llamado a convertirse en el gran unificador de las tribus de Judea y deberá expulsar a los infieles de la Tierra Prometida, aunque él mismo no alcance a concebir ni la urgencia ni la magnitud de su tarea, ni mucho menos la desee. Será arrancado brutalmente de su idílica existencia infantil, cual Charlie Foster Kane de su trineo.

Para conjurar la amenaza viviente que le representa a su testa coronada, el supersticioso rey Saúl adoptará al pequeño David como hijo putativo, salmista de cabecera y aprendiz de artes marciales. El joven destacará en todo e incluso llegará a derrotar con su astucia, más la ayuda de una honda oportuna, al gigante Goliath, el campeón enemigo que humillaba a los ejércitos hebreos antes de una batalla. Pronto perseguido por los celos de poder de Saúl, pero auxiliado por un generoso hijo de éste llamado Jonathan (Jack Klaff), David se verá obligado a permanecer durante seis años en el desierto y a residir por una temporada de 16 meses entre los filisteos, sus futuros enemigos acérrimos, hasta que, al terminar funestamente la Batalla de Gilboe, el derrotado rey Saúl termine quitándose la vida con su propia espada.

El camino ha quedado expedito al rey David (Richard Gere), quien no tardará en ser aclamado por el pueblo, y muy querido, a pesar de la ambición evidente y el exhibicionismo inveterado de que da pruebas el nuevo monarca. Dominado por un obsesivo sueño juvenil de edificar el mayor templo jamás visto en Jerusalén, para guardar allí el Arca de la Alianza concertada entre las tribus palestinas, el padre de la nación israelita deberá enfrentarse al poder religioso-político de los profetas en una guerra de intrigas sordas y atrabiliarias. Desposado con la bella ilegítima Betsabé (Alice Krige), viuda prematura de un capitán enviado a morir en combate por mandato real, David jamás hallará la paz a lo largo de su existencia, librando mil enconadas batallas físicas y morales, cada una más desgastante que la anterior. Después de haber puesto todas sus complacencias en su hijo traidor Absalón (Jean-Marc Barr), por el que ha conocido temporalmente el exilio y ha perdido definitivamente el gusto por gobernar una vez reinstalado en palacio, un amargado rey David que es triste sombra de lo que llegó a ser abdicará en beneficio de su hijo

Salomón, habido de su relación con Betsabé, ya en su lecho de muerte, tras cuarenta años de cargar a cuestas con su maldición heroica.

Años de revelación inicua en planos de tono suntuoso, años de aprendizaje en planos de ritmo acelerado, años de peregrinaje en planos secuencia de vastedad y equilibrio majestuoso, años de reinado heroico en planos de ampulosa modulación, años de exilio interior en planos de abigarrada asfixia, años de inconsolable decepción en planos de untuosa lentitud mortecina. Cero glamour. La sequedad de una belleza plástica sin seducción espectacular domina en el estilo suicida de Beresford. Con amplias elipsis que efectúa un indiferente narrador en *off*, el relato se niega tanto a los devaneos románticos de cualquier *Hollywood extravaganza* (tipo *David y Betsabé* de King 50) como a cualquier misticismo bíblico-erótico de pacotilla (en la línea de *Los diez mandamientos* de De Mille 23 y 56). Rechaza tanto la puerilidad acartonada (tipo *David y Goliath* de Potter-Baldi 59) como los desorbitamientos histriónicos de algún monstruo sagrado tipo Orson Welles (en el papel de Saúl) y a todo lirismo descriptivo en primera instancia. Diríase que, para Beresford, la historia de David sólo pudiera estar compuesta por una alternación de momentos de arrebatos con intermedios de tenso reposo errabundo o meditando la derrota recóndita.

Al mismo tiempo que el culto intimista, la espectacularidad monumental-épica ha sido rota por la mitad. El canto que del Salmo 23 («El Señor me apacienta») hace el pequeño salmista con su arpita en los aposentos reales, se interrumpe de manera inopinada y vuelve a surgir en la banda sonora, dentro de un contrapunto irrealista y paradigmático, el ruido de los pasos de David cuando bajaba la montaña para enfrentarse, todo fragilidad decidida, al rugiente e intimidador Goliath, en la planicie desolada. Se insertan, para socavar la espectacularidad, detalles tan imaginativos como los juegos de azar ya «desaparecidos» a los que se entregan los soldados hebreos en la víspera de la batalla. Hay también intensidades emotivas que, a contracorriente con la espectacularidad de las ambientaciones en interiores palaciegos, surgen sin previo aviso, como los odios inmotivados que reclama a David su primera explosiva esposa repudiada, y hay hasta un puntual vuelo erótico, cuando al cabo de su baño nocturno, al untarse aceites aromáticos, Betsabé es espiada por un Rey David remordido por el deseo insatisfecho y el desengaño.

Figura más bien vulnerada y patética, ex-escudero real y tañedor de arpa, ensanchador de las fronteras de su reino, organizador de los servicios religiosos y fomentador de la sinceridad de su pueblo desde una imposible insinceridad personal, vencedor de los filisteos, amonitas, moabitas y edomitas, el Rey David de Beresford se abandona a sus raptos histéricos a la menor provocación, sufre, se debate, alega a grito pelado con los sacerdotes prepotentes sobre su proyecto eclesiástico, demuele a puñetazos la maqueta de sus sueños irrealizables cual niño haciendo pataleta por falta de tolerancia a la frustración, y al ser proclamado rey de las casi primitivas tribus seminómadas de Israel, entra a la ciudad eterna sagrada retorciéndose en una danza

que tiene tanto de contoneo de discoteque como de marcha triunfal y danza pagano-nudista. El atentado de Beresford contra Hollywood llega al grado de utilizar a su más granado símbolo sexual masculino de los 80s, Richard Gere, como un antimito, restándole toda densidad seductora, orillándolo al ridículo y la nota falsa. ¿Se convertirá el irresistible *Gigoló americano* (Schrader 80) en el ungido Gigoló Hebreo más expuesto e intemporal que la bíblica hollywoodense ha conocido? En verdad, como le decía el profeta Samuel a su protegido, la simplicidad y la humildad son las virtudes que has olvidado. Fuera de toda posibilidad de predeterminación, el Rey David quiebra moldes y llega, por la vía del abandono y la exasperación, a la más extraña de las inmoluciones trágicas. Se sume en un incesto espiritual con su propio hijo Absalon, más bello y sublime que él, a punto de sublevarse contra el reino, y al final de su vida vuelta salmo, más penitencial que de alabanza, David se anula a sí mismo. Película y héroe antihollywood, entre la violencia de un inflamado esteticismo guerrero en despoblado (a lo *Trono de sangre* de Kurosawa 75) y una relectura materialista de la historia bíblica (poder religioso, luchas intestinas en la clase dominante), *El rey David* es a fin de cuentas un irrisorio golpe de fe desencarnada contra la crueldad invisible y temerosa.

HELMA SANDERS-BRAHMS (Emden, R. F. A.; 1940)

Las travesías de la pasión

Aunque carece del esplendor imaginativo de *Palermo o Wolfsburg* (Schroeter 79/80) y sólo se trata de una crónica cotidiana totalmente lisa que se le adelantaba en tres años, *La boda de Shirin* (*Shirins Hochzeit*, 1976) es todavía hoy la obra maestra del nuevo cine alemán sobre mujeres inmigrantes del Tercer Mundo en países desarrollados europeos. Aunque desdramatizada por completo y en apariencia intentando sólo evocar algunos fragmentos de la desdichada vida de Heinrich von Kleist (1777-1811), en el segundo centenario de su natalicio, y su trágico fin, a partir de documentos, apuntes personales y cartas, *Heinrich* (*Heinrich*, 1977) es una obra maestra del cine biográfico, del desciframiento biográfico, directo o indirecto. Opuesta a las cintas de guerra que tradicionalmente enfocan las experiencias de los hombres en combate y la manera en que la guerra modifica sus vidas, *Alemania, madre lívida* (*Deutschland, bleiche Mutter*, 1980) es una obra maestra de la relectura fílmica del hitlerismo y la inmediata posguerra, a través del testimonio vivido, desoladoramente íntimo, de una mujer. Huyendo de todos los tópicos, patetismo, tremebundismos, bunalizaciones, revisiones antisiquiátricas y consolaciones paternalistas sobre la enfermedad mental, *La ofrecida* (*Die Berührte*, 1981) es una obra maestra acerca la personalidad irreductible de una mujer esquizofrénica (que le ofreció a la realizadora su diario para que lo filmara) y el significado antisocial de la esquizofrenia en sí.

Aparte de constituir verdaderas obras maestras, cada una insuperable en su género, las cuatro primeras películas maduras de Helma Sanders-Brahms presentan una admirable continuidad de impulso y numerosos puntos de contacto entre ellas. El tema de la travesía se encuentra como eje dramático de todas.

Travesías dolientes, travesías dolorosas, travesías adoloridas, travesías que ponen a prueba al más terco estoicismo, atribuladas travesías físicas y morales, lentas travesías sobre horizontes perdidos. En *La boda de Shirin*, la joven turca Shirin (Ayten Erten) atravesará en su originaria Anatolia por una ancestral condición de objeto negociable, y ya en Köln, por la desesperada condición de esposa de inmigrante en busca de su Mahmud (Aras Oren), por la condición de obrera fabril doblemente explotada (como extranjera, como mujer), por la condición de sirvienta

violable a voluntad y por la condición de vil prostituta manipulada por el padrote, hasta morir acuchillada en forma casi gratuita al final de la travesía, de esa cruenta agonía social que no se ve. En *Heinrich*, el joven poeta romántico (Heinrich Giskes) atravesará por las autohumilladas cartas de petición de ayuda económica al poderoso que serán ceremoniosamente archivadas por una cadena de lacayos, por la sublevante pasividad prusiana ante la expansión imperialista de la barbarie napoleónica, por los campos de batalla sembrados de muertos, por la severidad de la disciplina militar que apenas se atempera con música de cámara, por la vida errabunda con destinación a un París encanallado, por el mortificante incesto con su viriloide hermana Ulrike (Grischa Huber), por la revelación solar de una homosexualidad pasajera con su amigo Pfuel (Heinz Höning), por la propia inutilidad para desempeñar cualquier oficio campesino o artesano, por la decepción del racionalismo kantiano, por el mediocre destino matrimonial de su frágil ex-novia Wilhelmina (Sabine Ihmels) y por la incomprensión pública hacia sus piezas teatrales tan contrarias al clasicismo goethiano en boga, hasta hallar a la abismal Henriette Vogel (Hannelore Hoger) que acepta suicidarse a su lado como eternos amantes románticos pero «la verdad es que nada sobre la tierra podía ayudarme».

En *Alemania, madre lívida*, la pálida germana Lene (Eva Mattes) atravesará por el ascenso de la prepotencia nazi que con un mastín le desgarró la falda sin que ella quiera inmutarse antes de sollozar a solas, por la luna de miel interrumpida cuando su cariñoso marido Hans (Ernst Jacobi) sea llamado al frente polaco, por la vejatoria hambre sexual del esposo en permiso que le desgarró una blusa delicadamente bordada, por el parto solitario de una inoportuna bebida, por la crianza de la hija a contracorriente del caos de la guerra, por el interminable arrastrar entre bombardeos un cochecito infantil a través de caminos y aldeas en ruinas, por la violación a que la someten los soldados norteamericanos delante de la niña, por el tifo fingido con tizne sobre la piel para ahuyentar a los «liberadores» soviéticos, por el regreso de la sombra viviente de un marido vencido, por la imposibilidad de dejar de comportarse como mujer endurecida e independiente para hacer sobrevivir cual hembra pasiva un matrimonio convencional, por el ultrajante aquí-no-ha-pasado-nada de la posguerra oportunista y por el perenne rictus de una parálisis facial porque ahora la guerra se ha vuelto interior, hasta que sea salvada del suicidio con gas doméstico por la pequeña hija que llama con desesperación a la puerta. En *La ofrecida*, la esquizofrénica ninfómana Veronika Christoph (Elizabeth Stepanek) atravesará por todos los pliegues inhumanos del desamor en la sociedad opulenta, por la nieve de la base norteamericana bajo su cuerpo desnudo en comunión con la cruz del planeta, por los tugurios de los inmigrantes árabes, por la experiencia forzada del aborto, por la cópula generosa antes de cuarenta días con un negro que la dejará bañada en sangre, por la repulsa familiar, por la obsesión de encontrar a Cristo, por la recaída constante en clínicas psiquiátricas, por el paso sucesivo del sexo de un viejo sátiro topado en el metro al de un mago al de un paralítico al de un iluminado al de un pretendiente

africano, por la extrema soledad y por sus visionarios sueños de amor, hasta aceptar las torturas del manicomio como un sacrificio místico y propiciatorio.

Héroes y heroínas de Sanders-Brahms cruzan por un dédalo membranoso de tinieblas sin ver jamás la luz. Largas, interminables, rumbo a una autodestrucción siempre deseada pero jamás consentida, estas travesías femeninas nada tienen de ejemplar, ni de evolución hacia una toma de conciencia, ni de viacrucis catártico. Son destinos cerrados, fatalidades actuantes, periplos en sordina y sin clave, cumplimientos acaso prefijados pero que no admiten respiro ni enseñanza victimológica. Hay un «saber trágico» (cf. Jaspers) que guía a esas creaturas hacia su inexorable deterioro y su aniquilamiento poderosamente visuales.

Sin embargo, la inerme turca Shirin quería horadar la «montaña de hierro» de la sociedad industrial cuyas leyes se le escapaban y acabarán aplastándola, el poeta desairado por Goethe quería sustraerse a un período de humillación nacional que acabaría convirtiéndolo en un pelele obseso, asfixiándolo y orillándolo a la placidez de una muerte celosamente artesonada; la «madre lívida» del poema de Brecht quería conjurar los espectros autobiográficos de la propia realizadora, que nace y crece simbólicamente en la película, y cuyo papel cuando niña sería reservado a su propia hija, para apretar más el nudo de la historia personal con la Historia colectiva; y la «ofrecida» quería ser un homenaje afectuoso a aquella esquizofrénica que le había regalado su propia vida a la cineasta, pero se volvió sobre la marcha una vivisección atónita.

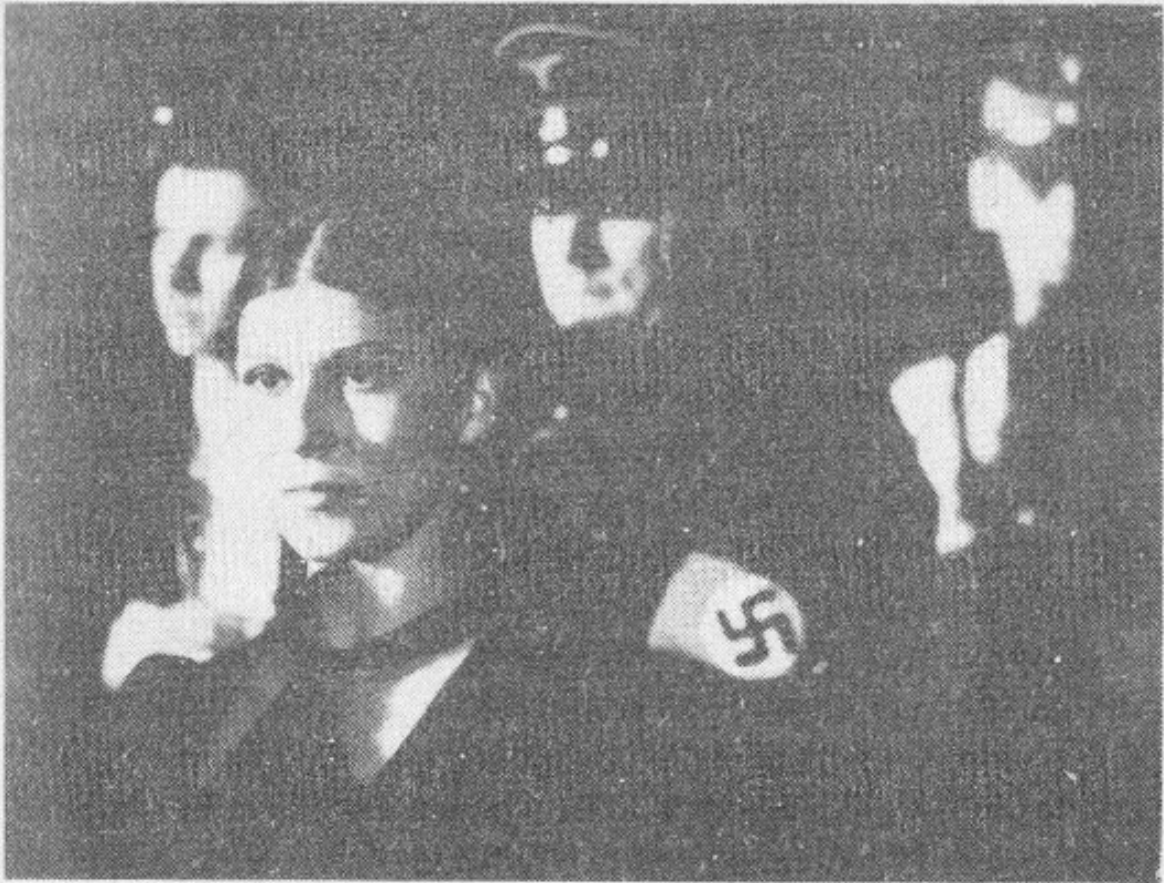
El saber trágico precede y sucede a las creaturas, pero no las determina. La parte colectiva y las fracturadas partes singulares de sus destinos entran en conflicto al interior de la vida cotidiana vuelto campo de batalla: dulces colisiones aciagas, crueles colisiones insalvables.

Exactas, férreamente trazadas, después de haber excluido al Azar en provecho de mil aleatoriedades diminutas e imperceptibles, las travesías ficcionales de Sanders-Brahms varían de régimen de lenguaje, cambian de naturaleza de filme en filme. El relato de *La boda de Shirin* se afinca en morosos planos-secuencia que dejan fluir libremente el tiempo real y conceden al desventurado destino de la muchacha turca el tono inmediato y a la ventura de una película documental. *Heinrich* es un responso biográfico que va armando su letanía a medida que llegan a su clausura mortuoria los retornos al pasado, como una espiral cada vez más cerrada, cuyos anillos deben forzosamente pasar por las mismas coordenadas, dando sentidos siempre más intensos y secretos a los esbozos literarios y los documentos inconclusos del obsesivo autor de *El príncipe de Hamburgo* y *Penthasilea*, quemando etapas narrativas sobre una misma blancura de la sábana-mortaja o la nieve-mortaja, para cubrir y eliminar todos los restos de ese abominable anecdótico que caracteriza al tradicional cine biográfico. *Alemania, madre lívida* cobra valor de alegoría nacional sin recurrir a las apoyaduras socioeconómicas de *El matrimonio de Maria Broun* de Fassbinder (78); antes bien, su estilo es terso y fuerte como el de una crónica matizada que otorga

idéntica importancia al insecto posado sobre un festivo pendón nazi y a la sádica fábula feérica que recita sin parar la madre a su hija mientras cruzan por el bosque infestado de enemigos que la violarán, la misma importancia a la bofetada que le propina el padre a su hija por haberlo llamado «blandengue» entre los cascajos urbanos en reconstrucción y al discurso sensual del erotismo de Lene (un discurso erótico anti-Bataille y anti-Pasolini, un discurso erótico no transgresivo y no lúdico y no agresivo, un discurso erótico que se basa en la caricia y la suavidad). *La ofrecida* sería una extraña síntesis entre un estilo semirrealista que describe la existencia de los marginales berlineses y un estilo enardecidamente subjetivista para plasmar las visiones parareligiosas (no mitológicas, no oníricas, no mentalistas) que asaltan a la protagonista amarrada a su lecho («Quería hacer un filme sobre Dios y el Diablo como el de Gláuber Rocha», declaraba la realizadora).

Dura y despiadada, más allá de la fiebre imaginativa, la pasión de Sanders-Brahms no teme tocar límites intolerables. *La boda de Shirin* semeja en ocasiones un desarticulado melodrama truculento a la Juan Orol, pero calando en la autenticidad sociológica hasta el grado de provocar movilizaciones de «trabajadores invitados» turcos en Alemania. *Heinrich* tiene como puntos culminantes el momento en que los amigos se bañan gozosamente desnudos en un río flanqueado por cadáveres reventados del sueño imperialista francés y la escena serenísima en que el Requiem de Mozart acompaña a la hora del desayuno el último paseo de los suicidas por lo que parece un jardín encantado. El espectador termina eludiendo ver de frente el rostro de la Madre Pálida, desfigurado a medias por los tics o por la parálisis de los músculos y por los dientes extraídos en una brutal escena, como si se tratara de una lesión ética que amenazara con un contagio a perpetuidad. *La ofrecida* nos sumerge en el más atroz y ontológico de los desamores, más allá de la «derelección teológica» que alcanzaba en la soledad absoluta la Ingrid Bergman de Rossellini (*Stromboli* 49, *Su gran amor* 52, *Angustia* 54); nos obliga a sentir la herida anárquica que es ser mujer y asumir, como única referencia desmembrante, las fantasías inapagables de una esquizofrénica que no puede dejar de abrirle las piernas a ningún hombre que lo solicite, por objetivamente despreciable que éste sea, en quimérica búsqueda de una restituible virginidad sagrada.

Historia de diacronismos que encubren la injusticia y el abuso racial (*La boda de Shirin*). Historia fragmentaria e insondable de las relaciones entre el arte y la vida (*Heinrich*). Historia de un pasado reciente vuelto llaga inmitigable (*Alemania, madre lívida*). Historia de un presente de mutua explotación sexual aún no feneciente (*La ofrecida*). El himno roto a la pasión que es el cine de Sanders-Brahms entrevé sobre las ruinas de la Historia una especie de fraternidad desgraciada al cabo de las muecas de la culpa reconcentrada y del sufrimiento intransferible.



HELMA SANDERS-BRAHMS: *Alemania, madre lívida (Deutschland, bleich Mütter, 1980)*



ANDRZEJ ZULAWSKI: *Posesión (Possession, 1980)*

ANDRZEJ ZULAWSKI

(Lvov, Ucrania, URSS; 1940)

Posesión o lo carnal es sobrenatural

Con sólo dos obsedentes películas aplaudidas en Occidente (*La tercera parte de la noche* 71, *La importancia es amar* 74) y dos más secuestradas/inconclusas en su nativa Polonia (*El diablo* 72, *El globo de plata* 76), la imaginación del escritor de relatos fantásticos Andrzej Zuiawski ha logrado imponerse como una pieza extrema en el rompecabezas expresivo del cine actual, tan afecto a abatir límites. En *Posesión* (*Possession*, 1980), su quinto largometraje y segunda coproducción francoalemana, el acezante movimiento de cámara persigue seres remordidos de pasión, los acosa, los enfrenta en triángulos amorosos tan vulgares como irresolubles por insólitos, los tritura, los monigotiza, los escarba hasta la médula trastornada, los deshace en agonías paroxísticas. Con rabia decadentista, un gran angular a la Welles todo lo transfigura, subjetiviza y somete a un punto de vista insostenible, que transmuta en bestiario malsano a esos gestos distorsionados y a esos escenarios que son muecas vacías y a esas iluminaciones posexpresionistas cuyo eastmancolor custodia celosamente recónditas viscosidades. Reina la dramaturgia del exceso, la dramaturgia sin salidas ni sentido único y estable, la dramaturgia cambiante que arborea en un haz de ramificaciones e inaugura, sin cesar reinventado, el vértigo demoniaco.

Algo de esto se anunciaba ya en *La tercera parte de la noche* y su visión antiheroica de la Varsovia ocupada por los nazis. Era una Varsovia asolada por la Muerte, la Sangre, la Exasperación y los Piojos: cuatro jinetes del Apocalipsis que se habían reunido para devastar el hogar de un desdichado joven polaco (Leszek Taleszynski) cuyo último recurso para sentirse seguro como pelele era ingresar a la Resistencia y exponerse a una aprehensión inesperada o a una ejecución sumaria. Pero no era él, sino su doble, quien sería capturado. Deshecho, en un estado delirante que contagiaba a la película entera, el infeliz vagaba entre el recuerdo de una esposa a la que jamás pudo satisfacer (Malgorzata Braunek) y el duplicado conyugal (también Malgorzata Braunek) que hallaba en la viuda del doble capturado para alojarla en la buhardilla; desmembrado entre el asedio de sus familiares (una hermana monja, el padre violinista) dispuestos a una inmólación consentida y el oficio infecto, simbólico por excelencia de su autodestrucción, que él mismo ejerce: alimentar piojos con su sangre en cotidianas jomadas laborales, para producir vacunas destinadas a proteger a

los soldados invasores. Sólo cuando el hombre descubría su propio cadáver y el de su bebé en una morgue, se percataría de que su itinerario demencial había terminado; el último sello del Apocalipsis había sido desgarrado. Relato obsesional que se cerraba en anillo, virtuosístico ejercicio de estilo de un ultrabarroco director debutante, alegoría desquiciada que entregaba el sacrificio colectivo a la gloria de un surrealismo de dimensiones religiosas, periplo a través del horror y la inutilidad vital, estábamos ante una negación del martirio polaco que envenenaba todo triunfo sobre el genocidio. La realidad quedaba gangrenada, la expresión fílmica devenía en divagación irracionalista, y el ser humano se volvía un ente consustancial a los piojos acuartelados en cajitas que amarraba a sus piernas desangradas para rascarse el tifo a todas horas.

En *Posesión*, el impulso surrealista de *La tercera parte de la noche* se disuelve al interior de una historia cruel y circular, de una histeria calculada y enrarecida, de un desfile luctuoso y sublevante, pues todas las creaturas de esta extraña ficción parecen abocadas a una experiencia extrema, inextinguible aun en la muerte, habitadas por obsesiones insondables, dentro de las tinieblas de un infinito embotado.

Sin embargo, una primera lectura, enmarcada y determinada por el cine de géneros, recogería apenas las figuraciones de un connato de *thriller* pseudodetectivesco y atrocidades dignas de ese subcine de horror llamado *gore film*, para ponerlas al servicio de una confusa trama de ciencia ficción que nunca termina de emerger a la superficie.

Turbio que te quiero turbio, el *thriller* de *Posesión* narra el destino fatal de un turbio sujeto llamado Marc (Sam Neill) que, de regreso de una turbia misión probablemente en Berlín Oriente, renuncia al tecnificado trabajo turbio que realiza para una turbia organización secreta; como sabueso tenía por tarea perseguir a cierto individuo de medias rosadas (Maximilian Ruethlein), el mismo que ahora recurre a dos detectives privados *gays* que perderán la vida en manos de Anna (Isabelle Adjani), la ex-mujer de Marc a la que debían vigilar, dentro de un paradójico juego de el gato y el ratón que sólo terminará cuando Marc sea muerto a tiros por sus propios colegas, ahora guiados por el hombre de las medias rosadas.

Superglutinoso y terrorífico, a medio camino entre *El hereje* de Boorman (77) y *Alarido* de Argento (77), el *gore film* de *Posesión* encadena una serie mixta de crímenes escalofriantes: los crímenes cometidos a sangre fría por una desequilibrada (Isabelle Adjani) que clava cascos de botella a sus perseguidores o los acuchilla para luego hacerlos cachitos antes de guardarlos en el refrigerador, y los crímenes ejecutados por el celómano ex-marido de ella (Sam Neill) que ahogará en vómito y mierda a su apabullante rival karateca zen (Heinz Bennent) dentro de un mingitorio de bar.

Trunca y fantasiosa hasta lo aberrante, en la línea de *Los usurpadores de cuerpos* (versión de Kaufman 78) y precursora de *El ente* (Furie 82), la ciencia-ficción de *Posesión* muestra el delirio de una bella mujer (Isabelle Adjani) que, poseída

físicamente por un monstruo amorfo pero repelente, engendra a una criatura que será idéntica al marido desechado (Sam Neill) y tomará su lugar, dentro de una especie de inicio de invasión extraterrestre, innominada y nauseabunda, con acopio discreto de efectos especiales y monstruos gelatinosamente tentaculares que diseñó Carlos Rimbaldi (el progenitor del segundo King Kong y del robacorazones E. T.).

Una segunda lectura, ya no genérica, vería a *Posesión* como una sarta de variaciones sobre la Metafísica del Doble. Retomaría así un aspecto fundamental de *La tercera parte de la noche*, pues como lo sabemos desde Allan Poe hasta Murnau, todo ser vivo tiene su Doble, satánico o angélico, que a veces amenaza con ocupar nuestro sitio en la realidad tangible, porque en él lo real se polariza y se vuelve dual: el bien y el mal, la luz y las tinieblas, el día y la noche. O bien, el negro y el blanco en los vestidos que portan (maniquea, emblemáticamente) la esposa abandonadora Anna (Isabelle Adjani) y la mansa educadora de kindergarten Helen (también Isabelle Adjani), la arpía y la bada, fisiones de una misma ficción amada. Pero al igual que su esposa azotada, el hombre raciocinante y sufriente (Sam Neill) será finalmente sustituido por su doble, un doble impasible y antinatural que lo complementa, un doble disforme que se lanzará al cielo desde el tope de una escalera para dejar caer su envoltura camal a los pies de unos perseguidores que se apresurarán a rematar a los desdichados amantes originales.

Una tercera lectura, ahora ideologizada por la eclosión feminista de los 70s, des(a)nudaría en *Posesión* una ardua búsqueda del «yo» femenino. He aquí la ultramisógina historia de una mujer subsumida (Isabelle Adjani), una «viuda verde» (en el sentido de la cinta homónima del finlandés Jaakko Pakkasvirta), que enviuda del marido ausente todas las mañanas en suburbia, porque nunca ha aprendido a decir «yo», y así lo reconoce. Para empezar a hacerlo, deberá abandonar sin motivo aparente a su perplejo marido que acaba de regresar de un viaje. Luego tendrá que arrasar con la seguridad del amante sustituto (Jeinz Bennent) y con la devoción de la anciana madre de él (Johanna Hofer). Por último, habrá de acabar con su propia intimidad y terminar orillando al suicidio a su pequeño hijo Bob (Michael Hogben), para poder procrear con entera libertad no un «yo» admirable, sino un ser monstruoso que al crecer, como artera ironía, será idéntico al primer hombre rechazado. Pero el nuevo marido, réplica exacta del anterior, la conducirá a la muerte, haciendo que la realidad y la ilusión giren en redondo y se fusionen en tomo a su condición de mujer. Los sueños del «yo» femenino engendran monstruos y exterminio en la sociedad patriarcal, como virus en el seno de una impugnación ontológica de antemano aniquilada.

Una cuarta lectura, hurgada entre los escombros del cine erótico, insistiría en *Posesión* sobre el interminable desgarramiento amoroso. La pareja humana existe para dividirse, para edificar entre los jóvenes amantes un tapial tan ominoso como el Muro de Berlín cuya presencia simbólica se ve desde la ventana de manera constante. La tragedia personal del subalterno Marc (Sam Neill) es de la misma especie que la

del comentarista televisivo de *Sin anestesia* (Wajda 77) y la del corresponsal extranjero de *El ocaso de un pueblo* (Schlöndorff 81). Víctimas de las decisiones indeseadas de sus cónyuges, deben acatar y asumir la unilateralidad de una ruptura amorosa y sus consecuencias; pero, por más que se retuercen sus esfuerzos, son incapaces de aceptarlo, de sobreponerse, de reponerse, de reconstruir su intimidad hecha añicos. La catástrofe íntima que deriva de la «separación de los amantes» (cf. Igor Caruso) adquiere así proporciones sociales, nacionales, cósmicas. Al tiempo que el universo propio se desintegra, el mundo político naufraga. No es por azar, entonces, que al final de *Posesión*, la guerra invade y se apodera del paisaje urbano. Y la pareja de amantes malditos, por fin rehecha, morirá acribillada más por los remordimientos del amor loco que por las sucedáneas balas de unos perseguidores de opereta, y aún en su agonía los posesos del amor arrojarán piedras sanguinolentas por la boca para darse el límpido beso putrefacto que jamás alcanzaron los amantes pasionales de *Duelo al sol* (Vidor 46). El amor admirable mata, proclamaba Eluard, acaso porque admitir la ruptura amorosa equivaldría a consentir que un otro monstruoso tome el lugar de cada amante. O bien, ¿no será toda la maraña fantástica de *Posesión* una simple visualización del sueño encarnado, inconsolable y alucinado de ese infeliz que aún aúlla de dolor tumbado en la cama o zarandeándose sobre la mecedora, prefiriendo enloquecer antes que doblarse a la idea de una irremediable separación amorosa?

En perpetuo estado delirante, *Posesión* dicta su ley como un objeto polisémico que exige «lecturas ilimitadas» (M. Duras), a cual escoger de trastornantes, puesto que «el cine es un ojo que mira y no un pensamiento que articula» (Zulawski). Y aquí: un ojo que alucina, eyacula apocalipsis de bolsillo, ve visiones para hacerlas abortar.

Vi que veía. Atribulada por los chantajes sentimentales del marido, la esposa fuera de sí trata de degollarse con la sierra manual para cortar carne, hiriéndose sin fortuna, y el hombre, poco después, para no ser menos, en un silencioso arrebató automutilatorio, se rebana en varios sitios el brazo izquierdo. «No eres más que carne», le grita la mujer a su amante conocedor de artes marciales, infligiéndole cortadas en el pecho, antes de hundirle el cuchillo cerca del corazón. Agobiada porque en el cadáver de su hijo no se encontraba el alma, la anciana madre del karateca difunto ingerirá un veneno y se recostará a morir como un plácido fardo. Será más brutal la cópula entre los amantes legiacos que el coito de la mujer con el monstruo que ella misma engendró, quien la estruja dulcemente con sus horripilantes extremidades de látigo demasiado humanas. Lo sobrenatural apacigua dentro de un terrible espanto; lo camal es sobrenatural, y lo sobrenatural es únicamente camal, huele a vida en la muerte y a carroña en la vida.

«Y cuando mi piel sea destruida, veré a Dios con mi carne», clamaba Job en las irremisibles penurias del Antiguo Testamento. La última lectura que propone *Posesión* sólo puede ser mística, atrapada en una teología descendente. Dios es el

Mal. Contigua a *La palabra* de Dreyer 55 (donde el amor resucitaba muertos) y a *Detrás de un vidrio oscuro* de Bergman 61 (donde Dios era una araña ponzoñosa), la pasión mística de Zulawski se consume como una suprema herejía apocalíptica del Medioevo Polaco, como un discurso sobre la maldad de Dios que es un desconsuelo embozado. Para engendrar al monstruo en sus entrañas, la mujer será poseída espiritualmente por el crucifijo de una iglesia adonde se ha refugiado. Luego, en los mismatchings de un túnel del metro berlinés, el vulnerado cuerpo femenino exuda leche sanguinolenta por todos los poros de la piel para abortar a la Hermana Fe y ponerse a parir a la pavorosa Hermana Azar. El cuerpo permanece y se transforma entre el orden y el caos, entre el dogma y la indeterminación.

El Azar impera en el desorden como el elemento dinámico de la vida, como la energía femenina y engendradora en estado puro, como un cuerpo demoníaco e ingobernable que permite al ex-marido tocar a Dios en la cópula, como un cuerpo crístico y torturado que paga con su vida la génesis maligna.

Sin embargo, como en el milenario *Libro de Sohar*, la caída se cumple para bien del ascenso. Asediado por el Mal que llama a la puerta del baño y aborrecido por el niño que se está suicidando en la tina, el doble angélico de la mujer quiere la Luz, esa luz que, como para la Anna Karina de *Alphaville* (Godard 64), se prende y se apaga sobre su rostro convulso.

La imaginación poética se ha vuelto un arma de la inquietud y una sagrada vertiente del odio. La tensión del filme alumbró mundos desgarrados, a la vez enteramente corporales e inasiblemente abstractos. Una grotesca alegoría nos arrastra, se vuelve nuestra caricaturesca alma segunda —la que nos muestra el rostro desolado que preferimos no ver e idealizar. La ficción multiforme recoge huellas de eternidades oscuras, hace germinar pesadillas lacerantes, intolerables para muchas sensibilidades.

WALTER HILL

(Long Beach, California, EE UU; 1942)

48 horas o la comedia-thriller

Pretendiendo atrapar vivo al desencajado asesino fugitivo de un *chain gong* que mata por placer (James Remar) y a un piel-roja gorilón con cara de Hulk que lo ayudó a fugarse (Sonny Landham), el detective blanco Jack Cates (Nick Nolte) pierde a sus colegas más queridos en sádica balacera dentro de un hotel y jura vengarlos como algo personal; para lograrlo tendrá que desafiar las órdenes terminantes de su vociferante jefe negro Haden (Frank McRae) y pedir prestada en la prisión, por sólo *48 horas*, a la «basura negra» Reggie Hammond (Eddie Murphy), avezado conocedor de las prácticas y escondrijos del hampa local; con él se lanzará, a la cacería criminal, intercambiando primero insultos y luego obscenidades, hasta que el pícaro del submundo se gane su confianza, acabe defendiéndolo con frases altisonantes («Tiene más sesos de los que tú nunca tendrás y más agallas que cualquiera de los compañeros que he tenido») y juntos logren su arriesgado objetivo, ya en perfecta complicidad lumpenpoliciaca.

Desde el arranque de sorpresiva ferocidad (la escapatoria en el campo de trabajos forzados) hasta las últimas escenas trepidantes (el ajuste de cuentas en el barrio chino de San Francisco, el mutuo adiós sardónico de los triunfantes perseguidores sin aliento), la acción física puede ser rebosante a todo lo largo y lo ancho de las *48 horas* (*48 Hours*, 1982), sexto largometraje de Walter Hill, y la violencia espectacular puede ir estallando compulsiva a cada momento, incluso de manera brutal, cuando no sanguinaria o casi gratuita; pero, prodigiosamente, el tono ligero de esta mañosa comedia jamás se abandona ni flaquea. Estamos ante un nuevo tipo de *thriller*, otra forma concertante del *neothriller* de los 70s/80s, con todas las estridencias de una *Ruta suicida* (Eastwood 77) o de un *Impacto fulminante* (Eastwood 84), donde la acción rauda y excitante, que parece dinamita pura de la más alta calidad de diversión/diversificación, coexiste con arlequinadas chispeantes y caracterizaciones llenas de colorido, sin caer jamás ni en la sátira clásica (*Los ocho sentenciados* de Hamer 49) ni en el *kitsch* retumbante (*Bullit* de Yates 68), ni en la relectura cerebral (*Dioses de la peste* de Fassbinder 69) ni la disolución volatinera (*Juego de masacre* de Jessua 67), ni la parodia (*La diosa azul* de Chabrol 65), ni la autoparodia desintegradora (*Cliente muerto no paga* de Rainer 82), ni la sangronada (*Juego sucio*

de Higgins 78) ni la tierna inocentada (*Los cazafantasmas* de Reitman 84).

En la punta de los nervios, la acción del *thriller* debe cortar el aliento y además, como una sobrecarga alivianante, secretar la dimensión cómica, un lujo que avalora más que descreer o autocriticar. Desde esta perspectiva, *Action Hill* (*Los guerreros* 79, *Cabalgata infernal* 80) ha conseguido en el *thriller* lo que George Roy Hill había logrado dentro del *western* con *Butch Cassidy* (69), que nada tenía que ver con las payasadas de *El carapálida* (McLeod 48) o *La tigresa del oeste* (Silverstein 65): un delicioso estudio seriocómico de personajes al interior de una mascarada con disfraz de *thriller*, diríamos glosando la architópica definición del *TV Movies* de Maltin. La *comedia-thriller* cobra su primera presa original, genera una pieza clave en el cine de acción contemporáneo y eleva al nuevo subgénero como una de las bellas artes cinematográficas.

Nada puede ser menos inocente fílmicamente que una *comedia-thriller*. Ya en una enjundiosa nota Pauline Kael (*New Yorker* 10-I-83) hacía una lista impresionante de películas célebres con las que, según ella, *48 horas* arrasaba en su «acción de montaña rusa». Pero, más que de un arrasamiento, se trata de una puesta en irrisión en bloque, voluntaria o involuntaria lo mismo da, de *Butch Cassidy*, *Fuga en cadenas*, *Al calor de la noche*, *Harry el sucio* y *Contado en Francia*. Veamos de qué manera, caso por caso.

Como en *Butch Cassidy* estamos ante unos proscritos perseguidos por dos representantes de la Ley que siempre se frustran cuando están a punto de atraparlos; pero en *48 horas*, por mero juego retozón, los papeles simpáticos y antipáticos se han exagerado e invertido; los proscritos no son los duros barbilindos Paul Newman (*Butch Cassidy*) y Robert Redford (*Sundance Kid*), sino dos desalmados superasesinos sueltos en la jungla esfáltica de Frisco, y los representantes de la justicia que padecen el *atrapus interruptus* se han convertido en los héroes agradables de la ficción. Como en *Fuga en cadenas* (Kramer 58) estamos ante un negro y un blanco simbólicamente esposados entre sí que deben superar sus odios raciales para actuar coordinando sus esfuerzos; pero en *48 horas* no se trata de franquear un cerco policiaco, sino irónicamente de establecerlo e irlo cerrando cada vez más. Como en *Al calor de la noche* (Jewison 67) estamos ante un policía blanco pomposamente atrabancado que a regañadientes debe someterse a las iniciativas de un aliado negro para localizar criminales; pero en *48 horas* no se trata de tomar órdenes de un colega negro de la gran urbe, sino sarcásticamente de un piojoso dandy negro de los bajos fondos que purgaba una condena de tres años, y aún más sarcásticamente no se trata de aprender métodos más profesionales para capturar criminales, sino de aprender a incidir con más vitalidad en el seno de la realidad social.

Como en *Harry el sucio* (Siegel 71) el superpolicía blanco es inescrupuloso por naturaleza y no se detiene ante ningún recurso ilegal con tal de aprehender al superhampón escurridizo; pero en *48 horas* la ilegalidad abierta del sabueso terminará contemplando también cierta gozosa complicidad «fuera de código» con su

compañero negro, dentro de una velada envidia a sus transas. Como en *Contacto en Francia* (Friedkin 71) los rencorosos perseguidores con fachada legal acabarán por interceptar y desmontar las actividades delictuosas de los maleantes; pero en *48 horas* tendrán que interceptar y deshacer primero sus vidas personales, contravenir sus expectativas entrañables más pragmáticas y hasta sus hilarantes pulsiones sexuales. La irrisión en bloque a las realidades genéricas del *thriller* es un sabotaje sistemático y una culpa devota que, culminante paradoja, termina ennobleciéndolas al flexibilizarlas.

La comedia-*thriller* finge descreer en los arranques violentos de sus protagonistas sólo para mejor mitificarlos. El grandulón fofo y lleno de llantas abdominales Nick Nolte encama con exasperación el mito del blanco dominante y paranoico. Da por cierto que se mueve como pez en el agua dentro de una opulenta atrofia social cuyos problemas desbordan hasta a sus más afortunados beneficiarios, para desarticularlos como seres humanos. Frenado hasta por la propia vigilancia policial que considera sospechoso a todo excéntrico, como en la jocosa secuencia de la persecución dentro del metro que falla en el último minuto, es un pobre cínico autoagitado, un Steve McQueen que se acercó demasiado al sol de los 80s, un ineficaz que se la pasa apuntando a todos lados con su morrocotuda magnum 44 sujeta con ambas manos sin atreverse a dispararla contra esos asesinos maniáticos que sólo necesitan escudarse detrás de tembeques rehenes femeninos. Es un Matt Dillon de cuarta, tronado física y emocionalmente; un tirano que ni a golpes puede doblegar a su acompañante indeseable y ni haciendo telefonemas cobardes puede igualarlo en su éxito con las mujeres; un prepotente vacío que cambiará su papel de dominio con ese subordinado cautivo al que ya admira y estima.

El pequeño y atildado Eddie Murphy encarna con elegante firmeza el mito del negro igualitario que ya no necesita luchar por su liberación. Se reivindica solo, gracias a su inigualable capacidad de sobreadaptación y a su humor innato. A veces despreciado hasta por sus encumbrados hermanos de raza como el comisario Haden, es el exacto contrario del profesional del lamesuelismo negro Sidney Poitier, un seductor ingenioso a la misma distancia de las zalamerías de Richard Prior que del anticarisma de Howard E. Rollins jr (*Ragtime, Historia de un soldado* de Jewison 84). Es el exquisito y bien trajeado Ben Kingsley sin gandhilocuencias que se merece la picaresca ligadora de los bares sólo para negros y esos hamponcetes acobardables al primer abuso histriónico de una gente de color con insignia (soberbia escena del «Ya les llegó su peor pesadilla»). Es un imbatible hombrecillo que sí se mueve como pez en el agua, pero dentro de un humor lumpen y en las cenegosas aguas del submundo urbano.

La oposición de estos dos personajes no dará como resultado un duelo de actuaciones, sino un enfrentamiento ideologizado de antemano que se irá complicando y negando sobre la marcha. El racismo en estas febriles *48 horas* no se entabla como una relación de personas. El racismo se ha vuelto una desquiciada

versión de la moral del amo y el esclavo (cf. Hegel), un choque de mitos, un acuerdo entre el regocijo masoquista de los espectadores blancos y la reafirmación caricaturesca de los espectadores negros. Al final, por encima de toda colisión, por encima incluso de la amistad viril a puñetazos hawksianos y del goce de los reconocimientos disonantes, el racismo será sustituido por una obstinada e inestable unidad de los contrarios.

El discurso ideológico se escapa por la tangente, acaso contagiado por la excelencia de las fantasías escapistas de Walter Hill. Antes de iniciarse como *auteur* total en *El peleador callejero* (75), el realizador había escrito formidables guiones, como los de *La huida* (Packinpah 72), *El hombre de Mackintosh* (Huston 73) y *El ladrón que llegó a cenar* (Yorkin 73), todos ellos divertimentos con las mismas cualidades de *Driver* (Hill 78), *Los guerreros*, *Cabalgata infernal* y *48 horas*. Ritmo en aceleración constante que es una ultrasofisticada reconversión del más primario agárrame si puedes, fuga sistematizada con irrepreensibles articulaciones, extravagancias dispersas que pueden incluir (como *48 horas*) hembras defendiéndose de intrusos a batazos o un clímax a pistoletazos-bazooka en las sórdidas emanaciones de un callejón infernal: fantasías y emociones de una escapatoria única que ha dado origen a relatos sin fin.

En *48 horas* el suspenso va siempre en aumento. Un autobús cambia tiros con un auto fastuoso durante un buen trecho, a riesgo de inminente embestida. El disparo final se logra arrojando perforarle el cráneo al compañero. Pero hay otro suspenso que no se ve. El ritmo del nacimiento de la amistad interracial corre en contrapunto con el ritmo de la persecución, hasta que termina armonizando con él. Por eso, antes de devolver al nuevo amigo a la prisión y sabiendo que no intentará traicionar como tampoco quiso apropiarse del botín evanescente, habrá que dejarlo que se desfogue eróticamente a solas en un cuartucho con un ligue ocasional que lo traía entusiasmado tras largas abstinencias.

Como las del policía ojete de *Driver* (Bruce Dern) que en el fondo estaba fascinado con los arranques del perfecto chofer de asaltantes (Ryan O'Neal), las motivaciones de la acción son dobles, corporales y sentimentales. A la vacilante estructura emocional del relato le corresponden súbitas inflexiones en la impulsiva dosificación de las elipsis y de los cortes sobre el movimiento. Es el secreto de la eficacia del cine de acción, un vértigo del efecto y del afecto.

Calles de fuego o la tumefacción de la rockósfera

A la mitad de su recital, la superstar roquera Ellen Aim (Diana Lane) es raptada por la pandilla de los Bombarderos que comanda el histérico Raven (Willen Dafoe) y es llevada a una guarida cabaretera en el impenetrable barrio del Battery. Por venturosa coincidencia, el propio ex-novio de la estrella, Tom Cody (Michel Paré), es

contratado para rescatarla y, mediante la infalible técnica del solovino, va formando su banda punitiva, al lado de la tosca mujer soldado McCody (Amy Madigan) y el anteojudo Billy Fish (Rick Morains), manager y cobarde pretendiente de la secuestrada. Logrado el resonante rescate, el grupo victorioso se escabullirá a través de una geografía laberíntica y luego deberá enfrentar la intentona de revancha por parte del enemigo. El encontronazo culminará en un duelo a golpes de marro entre Tom y Raven, hasta desembocar en el largo anticlímax de un roquero final feliz, aunque el libertador prefiere dejar cantando a su amada en la escena y continuar en otro lado su vida sin rumbo.

Apenas quedan atrás las estructuras de hierro pelón que sostienen los rieles elevados de un tren suburbano, al lado de los cuales moran nuestros héroes sorteando asaltos a navajazos en el cafetín, se viene encima un mundo paralelo. Ahí el clima hierve, el barrio está muerto, los botes de basura arden por doquier. Diríase que la marchita energía plástica de estas *Calles de fuego* (*Streets of Fire*, 1984), séptimo largometraje de Walter Hill, proviene de aquel desconchado Nueva York de *Los guerreros*, o de las sórdidas emanaciones callejoneas que permitían el ajuste de cuentas de *48 horas*, o de las irrespirables texturas de *Blade Runner* (Scott 82).

Pero no; en el principio fue la agobiante atmósfera posexpresionista de las callejuelas irlandesas de *El delator* (Ford 35), donde la sublime sabandija de boina Gypo Nolan (Victor McLaglen) intentaba extraviar su culpa entre pesadas humaredas. Quizá por eso, en cierto momento de su descenso al Battery, los mercenarios al rescate de la bella *rockstar* se topan con un delator vuelto guiñapo que vaga como rulfiana ánima en pena y les proporciona invaluable información sobre la madriguera de los Bombarderos.

De manera un tanto agria, el posexpresionismo norteamericano de los 30s ha sabido mezclarse con la glorificación del artificio que hace la posmodernidad y con la fatuidad esquizoide que campea en la moda de las video-rolas. Todo ello confluye en una especie de neodecadentismo fílmico, en otra forma alienada de plasmar en imágenes. Poco importa, entonces, que *Calles de fuego* sea la cinta con menos nervio y redondez de las que ha concebido Walter Hill; su valor es el de un desvío, acaso inaugurador, acaso coagulante efímero.

Estamos en otro tiempo y en un espacio transfigurado, en ese punto de la rockósfera, tan ansiado tan temido, al que ya remitían *Los guerreros*, *Mad Max 1 y 2* (Miller 78/81), *Escape de Nueva York* (Carpenter 81) y *La ley de la calle*. Estamos en ese lugar del futuro hipotético en el que todo el poder urbano quedará en manos de las pandillas, a merced de las pandillas y sus enfrentamientos entredevoradores, las prepotentes pandillas custodiadas por la impotencia policiaca. Pero se trata de un futuro que conserva del pasado numerosos elementos físicos y actitudes morales. Un futuro en el que los automóviles convertibles de los 50s y el mal regreso a casa de indeseables veteranos de Vietnam actúan por igual como fascinaciones retro.

También se retoma algo que ya se planteaba desde los relatos torrenciales de la

generación *beat*: crear la sensación continua de una realidad exuberante, que la exuberancia de lo real desborda por todas partes hasta a la propia sustancia formal de la ficción. Pero en *Calles de fuego* la exuberancia se ha vuelto tumefacta y cortada a cuchillo. La multitud inicial que acude al show de Ellen Aim pisotea un dinamismo de aguas estancadas para llegar a aplaudir con los brazos en alto a su ídolo femenino bajo los fogonazos de los reflectores, prolongando un Himno entre Charcos que hace espejear hasta las pálidas luces del neón. Y así sucesivamente.

El ritmo de las imágenes es obsesivo, endiablado, hostil, elíptico. Las desvaídas composiciones fotográficas a la húngara de Andrew Lazslo juegan las contras a la vitalidad de las de Ric Waite (*Cabalgata infernal*, 48 horas); son aceitosas, fibrosas, empantanantes. En cualquier instante la imagen puede congelarse en *stop motion*, para impedir que concluya la secuencia, y las secuencias en suspenso podrán unirse entre sí como si se expulsaran a jirones por el efecto de cortinillas estriadas. La escena del ultrasofisticado paseíllo de los liberadores por el video-bar se desarrolla a sacudidas, en fragmentos de tomas, entre párpados en negro total, dejando que su efectismo *punk* tipo *Cielo líquido* (Tsukennan 82) sólo se atisbe. Aún antes de que termine una secuencia ya está siendo invadida por la siguiente, de manera arbitraria y por montaje alternado que se acelera hasta el relampagueo. Los diálogos de espurio cinismo se dejan caer como descargas eléctricas. Los acordes roqueros puntúan cada tensión narrativa, inoculándola con escupitajos sonoros *punk* y exhortos acústicos de la New Wave. El aparente rechazo a los ideales románticos del viejo Hollywood se autotraiciona con un beso de Ellen Aim y Tom bajo la lluvia callejera. Entre amenazantes paisajes de fábricas y silbatos inoportunos, el tugurio Torchy's de los secuestradores ofrece como extrema perversión el striptease de una chica esquelética con atractivo sicalíptico de contorsionista sobre un avahadado mostrador de bar vetusto. Tendrá acompañamiento de *special electronics* el duelo final a marrazos. Pero por encima de todo, las motocicletas de los malditos que se cazan desde las alturas y las patrullas que llegan tarde se incendian dentro de un fuego simbólico que llena toda la pantalla y forma un discurso autónomo en esas calles: un fuego enfermizo, amarillento, inatizable. Parafraseando un famoso soneto de Robert Frost, la batalla callejera apenas lograría desgarrar esa telaraña.

Como de costumbre, esta obra de Walter Hill es de difícil caracterización dentro del cine acción contemporáneo. Sabemos, por añadidura, que sus estilizaciones, jamás puras en lo genérico, cambian de estatuto película a película: *El peleador callejero* era una ruda evocación del New Orleans de los 30s convertido en anónimo destino individual, *Driver* era un lacónico amasijo de tics de serie negra que se dejaba atravesar por las atropellantes persecuciones automovilísticas de una *road picture* enclaustrada, la chasqueante *cult movie* *Los guerreros* era la Anábasis de Jenofonte metamorfoseada en detonante cine de pandillas multicolores, *Cabalgata infernal* era un luctuoso neowestern de construcción rapsódica con resonancias políticas, *Southern Comfort* (Hill 82) sería un crispado thriller posbélico con luchas por la

sobrevivencia en los lodazales genéricos, y *48 horas* ya ha sido analizada aquí mismo como una comedia-*thriller* donde se desencadenaban las fantasías escapistas de un racismo suplantado como unidad de los contrarios amistosos.

Nada podrá extrañar entonces que el propio Hill defina a sus fatigadas *Calles de fuego* como una especie de coctel desnaturalizado donde se darían cita «una tendencia hacia el cine de historietas, una estructura de épica falsificada, un estilo de actuación de cine heroico, una operística forma visual y diálogos a base de lugares comunes del *western*». Algo así como una gesta de la hibridez, una saga legendaria sin héroes iniciáticos, pero con un Tom Cody que es el prototípico guerrero del siglo XXI con desplantes de justiciero del Far West, pues la estructura que predomina en el relato será la de un *western* urbano de itinerario confuso, con explosivas escenas de acción violenta y tediosos momentos de reposo, con ecos desleídos de *Mad Max* y erotismo sublimado cuando no falocrático.

El falocratismo, más bien inocuo, de *Calles de fuego* es un opresivo tributo que Hill paga al código de los Motorcycle Boys. Ya en sus *Visiones de Cody* (51/52) el profético novelista *beat* Jack Kerouac evocaba los desmanes de una pandilla salvaje de la Fuerza Aérea que, subrayaba, «llaman a sus penes martillos y el coño es una cuchillada». Desde *El salvaje* (Benedek 54) hasta *La ley de la calle* (Coppola 83), la hipertrofia machista ha sido alabada a rabiar en cada banda de motociclistas de cuero negro. Signos ostentosos, sobrevivientes o indestructibles, de la virilidad más avasallante proyectada al futuro, los motociclistas de *Calles de fuego* rasgan con sus máquinas el hinchido montaje del concierto de rock, patean cual superhombres maniáticos a cualquiera que se oponga a que se lleven a su presa pataleante, y saben persuadir a la prisionera violable con caricias de huraña ternura («Ámame un par de semanas y te dejaré ir»). Hacen suertes acrobáticas con sus motos sin dejar de ingerir aguardientes y atraen con una sirena portátil al enjambre de sus congéneres.

Pero sus actitudes son idénticas a las que usurpa en el presente proyectado al futuro cualquier hembra virilizada, como esa rubicunda belicosa McCoy que desde hace un año se quedó sin guerra y empezó a andar como aguja desimantada; por eso, con la mayor saña, le mete su fálico pistolón en la boca a un antagonista para jugar a sanseacabó, paraliza al *gang* en pleno con la amenaza de que el próximo disparo «será en las bolas» y hace reptar a los policías advirtiéndoles que tienen muy bonitos fondillos y «sería una pena reventárselos a balazos».

Y esas actitudes son homologas a los gratificantes desplantes de Cody al disparar con su rifle de alto poder para hacer explotar las motos de sus enemigos como si fueran patos de feria, o al humillar por alfeñique a su rival amoroso con muchos billetes («No te pateo porque sería demasiado fácil»), al renunciar a su paga mercenaria para hacerse seguir por su ex-novia cual perra faldera, al noquear sin piedad a su dulcinea en el metro para llegar sin estorbos al duelo de superfalos programado en Richmond, o al despedirse de la estrella reconquistada en mitad del apoteótico show final («No sirvo para cargarte la ropa») pero prometiéndole *ab*

eternam sus servicios de caballero andante («Si me necesitas, allí estaré»).

Al término de la aventura héroes y heroínas volverán a quedarse solos. Acaso la compañía de los demás era sólo un espejismo o una necesidad pasajera. *Calles de fuego*, como todas las películas de Walter Hill, narra circunstanciales alianzas de solitarios que disuelven sus valores (machistas, hembristas) en la nada, sin por ello encontrar la quietud. La hostilidad verbal es una forma del laconismo o del silencio, que sólo duplica la soledad. «Unos callan sus sentimientos porque son profundos y otros porque no los tienen», filosofaba la hermanita sobreprotegida del perdonavidas Cody, al asegurar que éste estaba loco por Ellen Aim pero no quería admitirlo. Cody, Ellen Aim, Raven, Billy Fish y McCoy se igualan en el destino de la soledad; son extranjeros entre sí incluso en la seducción tirante o en la balandronada malsana. Son espectros de su propia existencia, meras entidades simbólicas de una mitología impura, trasnochada, sin eminencia. Por eso la película parece desinflarse más que culminar cuando cesa la acción.

Siempre a punto de ser despojados de su carisma instantáneo, de todo desarrollo conductual y hasta de presencia fílmica, son las criaturas ideales de una «fábula de rocanrol», en la línea de *Quadrophenia* (Roddam 79) y *Pink Floyd, The Wall* (Parker 82), aunque dando otro rodeo ficcional. Poco importan la aventura llena de hazañas visionudas, poco importa el supuesto retrato estruendoso de los aventureros. Lo que desea *Calles de fuego*, en *tempo* de rock minado, es rebasar sus modelos: el holgorio estrepitoso de *Los guerreros* y el filme-trip de *La ley de la calle*, desintegrándolos. Mediante un complejo proceso electroacústico, la voz cantante de Diane Lane es la combinación de tres voces desintegradas (las de Rory Dodd, Laurie Sargent y Holly Sherwood). La omnipresente pista sonora de Ry Cooder tiene la denodada fuerza de un viento magnético hasta lo fúnebre. Imprecisa fantasía perceptiva: la rockósfera, tan deliberada como errante y centrífuga.

MARTIN SCORSESE (Flushing, New York, EE UU; 1942)

El toro salvaje o la bestia debe sobrevivir

¿Qué convierte a *El toro salvaje* (*Raging Bull*, 1980), el trepidante noveno largometraje de Martin Scorsese, en una cinta cualitativamente distinta de todas las que a lo largo de la Historia se han filmado con tema boxístico? Ante todo, el papel fundamental que cumplen las escenas de boxeo dentro del relato, la importancia significativa del pugilato en sí como centro móvil del flujo ficcional, el brío técnico de las más brutales escenas boxísticas jamás montadas, el funcionamiento de las peleas a modo de energía estallada que sin embargo coagula los fragmentos dispersos de una vida. Los puñetazos con guantes reglamentados ya no tienen como encomienda lograr el clímax resolutorio de intrigas hilvanadas fuera del ring tipo *Carne y espíritu* (Rossen 47), *El luchador* (Wise 49) o *El triunfador* (Robson 49) de la gran época del cine boxístico negro norteamericano. Tampoco se arrullan otra vez los festivos moquetes catárticos de *Rocky 1-2-3* (Avildsen 76-Stallone 79/82), ni las lágrimas a bofetadas de *El campeón* (Zeffirelli 79). Ahora el boxeo es la mente, el nervio, el cuerpo, la materialidad misma del filme. Ahora son los trozos biográficos los que se conciben e insertan a nivel de degradados rounds de sombra ante el espejo de unos camerinos.

Empieza la nostálgica danza macabra de la prepotencia en despoblado. Nervioso dentro de una bata con estridentes dibujos, suspendido en el tiempo congelado del mito deportivo, el lumpencampeón de peso medio en los 40s-50s Jake La Motta (Robert de Niro) se presenta como una envejecida y tronada gloria del boxeo profesional en el teatro Barbizon Plaza en 1964, al final del doble tobogán del sobrepeso y el sobreesfuerzo. Es «Una noche con Jake La Motta», homenaje a beneficio del ex-púgil superestrella. Ya el corpulento anciano prematuro, vencido de entusiasmo, brincotea, se desarticula y se agita en cámara lenta, entre resplandores luminosos, sobre un ring desierto: asaeteado por los reflectores, como en otro tiempo. Como en el Cleveland de 1941 al que se remonta la acción, cuando el joven La Motta de 19 años apenas se iniciaba en las transas e iniquidades del boxeo organizado.

Toro del Bronx, toro rabioso, toro salvaje: la bestia arriba del ring. La cámara móvil hace proezas de recorrido sin corte desde los túneles de los vestidores hasta el *top-shot* de la multitud retumbante, la cámara se eleva por encima de los puños en

alto del boxeador victorioso, la cámara asume todos los riesgos al situarse entre los contendientes, la cámara desborda todas las zonas asignadas sin previo aviso, la cámara registra golpes y sangre diluida en sudor y pómulos tumefactos y narices vapuleadas y rostros en el instante de desfigurarse, la cámara se salpica con chisquetazos sanguinolentos y esquiva chingadazos matadores, la cámara captura gestos extremos de venganza personal cuando el enfurecido Jake aplasta sádicamente al novel boxeador apuesto que ya no lo será más al concluir el *match* por K. O., la cámara acosadora profana los dominios del irreverente animal que expulsa fuera del cuadrilátero a sus adversarios basta entonces invictos.

El toro salvaje es un instintivo chapuzón en la viscosa Nada del éxito boxístico. Los dolzones *intermezzi* de la ópera verista de Mascagni (*Cavalleria rusticana*, *Guglielmo Ratcliff*), que subrayan el origen «ilegítimo» del púgil descendiente de inmigrantes, comparten su espacio acústico como los tempestuosos efectos de una «partitura sonora» de Jim Henrickson (a la Michel Fano) para amargarle el sabor del triunfo al efímero campeón. Zumba y rezumba la bestia multívoca de la arena porque su hijo idéntico y por ello predilecto toma el poder recreativo y lo excecra y lo pierde, entre riñas desorbitadas dentro y fuera del ring, tras ilicitudes y empujones de fortuna. La vida social y la vida íntima son pálidas prolongaciones del ring con reglas más innobles, hasta que sólo quedan encima del entarimado la huella de una arrogancia maquinal, el embrutecido ademán de un fajador que se sostiene los calzones con los guantes corroídos, y el recuerdo de la sangre chorreando sobre las cuerdas al concluir la reyerta.

Los tres Rocky de Sylvester Stallone promovían el fulminante ascenso en la escala social como parte de su programa gubernamental de recuperación del orgullo y el optimismo en época de severa recesión económica; más atrás, el Rocky Graziano de Paul Newman (*El estigma del arroyo* de Wise 56) era un pobre tipo ambiciosillo e inadaptado que sólo intentaba vivir honestamente sin lograrlo; aún más atrás, los lamentables parias pugilísticos de Robert Ryan en *El luchador*, a quien le destrozaban una mano a tabicazos por ganar una pelea, y de Kirk Douglas en *El triunfador*, que se atropellaba hasta a sí mismo camino al éxito, eran autoflagelantes excrecencias de una victimología social que declaraba su impotencia ante la mafia y el corrupto medio boxístico; y mucho más atrás, el disimulado *Chango* Casanova de David Silva (*Campeón sin corona* de Galindo 45) era la melodramática antiepopeya populachera de un sujeto derrotado de antemano por culpa de su extracción barriobajera y sus complejotes nacionales. Excavando en otros subsuelos raciales y sociales, *El toro salvaje* evoca la odisea más que humana de un subhombre, derribándolo sin piedad a la lona, varias veces, según moralmente convenga para hacerlo sobrevivir.

En lo dramático, Scorsese usufructúa con la autobiografía publicada por el propio púgil Jake La Motta en un rapto de arrepentimiento y desafío, adaptada por Mardik Martin y el también realizador Paul Schrader (que ya le había escrito el libreto de *Taxi Driver* 75), aunque expurgada de crímenes y vicios, nexos y denuncias

concretas. El régimen autobiográfico se utiliza como pretexto, excusa, escudo, límite asumido, cielo de referencias coercitivas. Carente de neuronas en buen estado bajo su cráneo de hierro, el Jake La Motta del soberbio Robert de Niro tiene demasiada poca imaginación para ser ambicioso, inadaptado o perseguir la vida honesta de Rocky Graziano; su pendiente trágica, carente de conciencia y de *pathos*, es más desazonante que optimista o pesimista; su aceptación absoluta de las sucias reglas de juego, en la pelea arreglada con Billy Fox en el Madison Square Carden en 1947, que le costará una suspensión por siete meses, o en el amañado aplazamiento de la pelea por el campeonato, descartan con lagrimones en los vestidores cualquier rasgo dignificante dentro del sagaz sometimiento a la corrupción; y su desdramatizada ejecutoria jamás adquiere resonancias alegóricas o reveladoras de cualesquiera mentalidades o condiciones reales de una época.

La vida íntima a que tiene derecho este Raging Bull está formada por reflejos, obsesiones, fantasmas personales, lastres y obstáculos a su universo del Deseo irreconocible. Su esposa, su hermano, su manager, su second, sus compañeras ocasionales, sus empresarios, todos los demás seres humanos son para el bruto exitoso carne ablandable a golpes, sentimientos al alcance del guante, fantasías persistentes después de tundidas, y en el ocaso, precisiones esquizoides que remarcan su miedo a la gordura y su paranoia exasperada. Los impulsos destructivos y denegadores de este edipo sin Edipo, de este narciso sin Narciso, serán los esenciales, la ceguera relacional que impide ver incluso tardíamente, la revelación sin Revelación.

Tránsfuga del grisáceo Bronx neoyorquino en penuria, prisionero de los infravalores del barrio como los cuatro gañanes de la Little Italy de *Calles de perversión* (Scorsese 73), mientamadres de vecinos y esclavizante golpeador de sus mujeres a causa de un bistec deficiente o un café servido con tardanza, el atropellante Jake no es en el fondo más que un reprimido sexual a quien las circunstancias han llevado a límites explosivos y malsanos. Es un *Taxi Driver* anterior a la boga del cine pornográfico y a los Vengadores Anónimos con corte de Último Mohicano moralista y maniática escopeta exterminadora.

Se enamora embobadamente de una Betty Grable hecha en serie, llamada Vickie (Cathy Moriarty), a la que su ética mirada cabaretera en cámara lenta ha convertido en aparición transfigurada. A sabiendas de que no puede hacer sexo durante las semanas previas a una gran pelea, se hace excitar como compulsiva distracción por su objeto erótico casero («¡Quítate las pantaletas, bésame las pupas!»), aunque deba terminar echándose agua helada en los genitales para recuperar la serenidad. Con el paso del tiempo, la TV descompuesta y el lujo ramplón de un *pent house* de Pelham Parkway a su alrededor, se transforma en un celoso acomplejado que deja desfigurado a un contrincante porque su mujer lo encontró hermoso, y luego en un posesivo patológico que atormenta a su dulcinea sojuzgada por cualquier nimiedad irracional («¿Piensas en otro cuando estamos en la cama?»), y por último en un

energúmeno gratuito que aporrea delante de los hijos al hermano faldero Joey (Joe Pesci) ante la menor sospecha infundada de un adulterio con su esposa.

Ya en plena decadencia física y encamado todavía por un Robert de Niro con 30 kilos de más, Jake sigue trabajando la misma línea de satisfacciones profundas. Vuelto un desecho llantoso y solitario, anima la variedad de su propio club nocturno con chistosadas soeces de quinta categoría archisobada, se hace demandar por su esposa para obtener el divorcio tan diferido, se hace besuquear como vejete libidinoso por jovencitas de 14 años, intenta fajarle a la mismísima cónyuge del fiscal del distrito abusando de su condescendiente beodez, se hace encarcelar por corrupción de menores y termina padroteando a una ajada desnudista.

Sin patetismo ni excelsitud en su carrera de garañón claudicante y contrito, nuestro personaje inolvidable conocerá por fin, arrinconado en el claroscuro de una celda carcelaria, el abandono total. En el salvaje doméstico, bruto integral de nuestra época, apenas equiparable al McTeague de Vor. Stroheim (*Avaricia* 24) o al Lantier de Renoir (*La bestia humana* 38), alternativamente seductor y rogón, no habían necesidades afectivas que pudieran manifestarse ni ser saciadas; sólo habían espectros inalcanzables, culpabilidades sin expiación, descargas emotivas y atropellos voluntaristas.

Pero «No has logrado derribarme», le gritaba el derrotado Jake La Motta a su eterno retador negro Sugar Ray Robinson (Johnny Barnes) en el desenlace funesto de su quinta pelea. No todo lo que se derrota se desploma. Jake persiste, es un baluarte humanístico *malgré tout* de la ideología de la sobrevivencia de los 80s.

Todo acude en su auxilio. Para salvarlo de naufragar en la ignominia sin significado, el coguionista de «estilo trascendental» Schrader le arroja como redención una parábola casi bíblica sobre los castigos de Job. Para sacarlo del callejón sin salida de una demostración edificante/antiedificante, el director Scorsese le ofrece una histeria restallante como respiración artificial. El relato hace funcionar de manera automática a la represión sexual como repelente metafísico. Y el espectador corona la fábula con la duda y el silencio.

Este retrato en blanco y negro no era sino el punto de fuga de la fascinación, la perfección técnica que debía terminar en el silencio, en los puntos suspensivos después del autoconvencimiento megalomaniaco. «Soy el jefe, soy el jefe», declamaba el simulacro de hombre improvisado en simulacro de púgil improvisado en animador, de cara a la oquedad alevosa del espejo: *El toro salvaje* era un alarde expresivo que se volcaba hacia el irrepresentable horror provocado ante el espectáculo del animal instintivo e imperioso que llevamos dentro.

Después de hora o la errancia por la alteridad

Apenas llegó a bordo de un taxi desaforado al Soho, los fantasmas de la paranoia

neoyorquina vinieron a su encuentro. Con ligeras adaptaciones para dar pertinencia al lugar y la época, la fórmula clásica del *Nosferatu* de Murnau (22), sigue siendo universalmente válida, su convocatoria a la hostilidad ecuménica de los seres sombríos y las fuerzas naturales vuelve a tener vigencia amenazante, y *Después de hora* (*After Hours*, 1985), el undécimo largometraje de Scorsese, es una novísima «sinfonía de horror», a pesar del realismo topográfico y sociopático del relato, a medio camino entre el cuento filosófico y la fábula cerrada sin moraleja, oscilante entre una pesadilla metafísica de Kafka (*El proceso*, *Ante las puertas de la ley*) y un prolijo itinerario humano de novela de crecimiento a la norteamericana (*Las aventuras de Huckleberry Finn* de Mark Twain, *Malcolm* de James Purdy), en una obra maestra de la circularidad perfecta y la estricta atadura de cabos, que sólo había sido concebida como una peliculita de bajo presupuesto rodada en Nueva York y con un *bad-ending* (el héroe convertido en estatua se perdía sin rumbo fijo dentro de un camión) cambiado por un irónico final feliz a consecuencia de las protestas en las *reviews* del filme.

Así pues, una paranoia alegre perseguirá, contagiará e intimidará sin piedad, con ímpetus expansivos, hasta el cero total y la muerte simbólica, al más apacible y buenazo de los héroes de Scorsese, a la antítesis exacta de los vertiginosos brutos ultrajantes que campea tenaz Robert de Niro, a un oscuro señor K que vive con sentimiento de castración el violento principio de un corte de pelo mohawk (a la *Taxi Driver*) en un disco punk, a ese desconcertado émulo de Anthony Perkins sometido a *El proceso* (Welles 62) que es incapaz de cualquier explosiva reacción corporal (a la *Toro salvaje*) para salir avante o siquiera desahogarse, a cierto victimable Paul Hackett (Griffin Dunne). Un insignificante procesador de datos en un impersonalizador banco de Wall Street que esa tarde había creído ligarse a la linda flaquita Marcy (Rosanna Arquette) que recitaba de memoria los *Trópicos* de Henry Miller en la cafetería mientras el mesero marciano bailaba con un *partenaire* imaginario junto a la caja. Un pobre tipo proclive como sólo algún católico a la necesidad de purgar sus culpas por haber deseado pecar contra la carne. Un bípedo larvado de la Calle 91 que se atreve a viajar a las 11:32, tras un incitante telefonema, en pos de romance, a la lobrete del Soho, sin reparar en riesgos. Un espíritu simple que va en busca de aventura fácil y se topa con los complejos laberintos de la sofisticación artística y la complejidad mental que lo desbordan, lo aterran y lo degluten, hasta convertirlo en estatua viviente de yeso con papel *mâché* que evoca a un tiempo el expresionismo angustioso de *El grito* de Munch y el alucinado hiperrealismo en blanco de George Segal. Un hombre normal que se sabe culpable de su normalidad sale de su limbo para sumergirse en el lado oculto de la luna urbana, realiza incólume su viaje al fondo de la noche, pasa su estación en el infierno sin franquear los límites sobrepoblados del devorador ombligo del mundo occidental.

El virtuosismo narrativo de Scorsese se volverá aún más egocentrista y subjetivo para traducir visualmente, en cada desventurada aventura de Paul, las componentes

físicas de su terror tangible y perceptibles en niveles de inmediatez absoluta. El naufrago noctívago del Solio no puede salir del barrio que lo desterritorializa en todos sentidos y ve zozobrar una a una sus seguridades, uno a uno sus intentos de auxilio. Desde el imposible llamado telefónico a la policía que al final no será atendido, hasta el continuo intercambio de llaves que nada importante logran abrir salvo nuevos malentendidos persecutorios, el agobio no es asunto de abstracción, sino de especificidades muy concretas. Scorsese no utiliza la cámara para diseccionar acciones, ni para hurgar en la intimidad frágil y malsana de todos los personajes, sino para hacer oprobiosas y centrípetas todas las presencias de seres y cosas. Entre la gravedad del tema y la ligereza de las peripecias, pese al corte a efectos sorprendivos e impactantes que acostumbra la montajista Thelma Schoonmaker, la puesta en escena de Scorsese burbujea, efervesce, espumea como champagne sádica. La cámara baja del alemán Michael Ballhaus (*Bolwieser* de Fassbinder 76) serpea desatada entre los escritorios de la oficina de computación, banalizando todo de antemano, entregándose a un barroco rodeo divagante que se puntúa con coreográficos cierres de puertas, restando tanto involucramiento a la rutinaria actividad, del héroe como él mismo le resta, iniciando y clausurando el vértigo imparable del relato con el mismo movimiento, hallando al azar a Paul sentado otra vez a la hora debida ante su computadora que ya lo saluda con un automático e indiferente «Buenos días, Paul» como si aquí nada le hubiera pasado a nuestro innumerable beckettiano. El teléfono se descuelga, se pulsa y se cuelga como un animal con vida propia y ajena, un pez resbaladizo y, no obstante, de inexorable peso. El último billete de 20 dólares del siglo sale disparado por la ventanilla del taxi en cámara rápida, vuela valsando por los aires y se deposita en una banqueta muy lejos de todo mientras clama su pena inflamada un eco de cante jondo andaluz. Las llaves se agigantan al caer lanzadas desde una alta ventana y parecen querer embarrar en el pavimento a un indefenso Paul que se hace a un lado como si se le viniera encima una caja fuerte. La subida por las escaleras en trucada disolvencia une la ansiedad de dos tiempos que se desearían suprimibles. El tatuaje de calaverita fumante sobre la ingle de Marcy la ofrecida renuente, también descubierto en la figurilla del llavero de su ex-novio *bar tender* Tom (John Heard), produce a primera vista subrepticia la impresión de una quemadura de segundo grado, una llaga incisa como vulva repelente. El agua que se arroja sobre la frente Paul en la tensa escena del lavabo, diríase provenir desde las entrañas de la tierra, ebullendo en desafío a las leyes de la gravedad. El infortunado héroe percibe al sesgo un crimen pasional cuando baja por una escalera de incendios, seguro como jamás lo estuvo James Stewart en *La ventana indiscreta* (Hitchcock 54) que de ese voyeurizado incidente también podrían echarle la culpa. Un breve cuan inclemente *top shot* atrapa a Paul clamando su inocencia a media calle invocando como testigo y respuesta a las embotadas tinieblas del vacío donde ya los Vengadores Anónimos se acercan desalmados bajo la guía de una retumbante camioneta de helados de Mr. Cremoso.

Se agolpan en los ojos las imágenes con la contundencia del puñetazo y la carcajada fría. Inquietud nihilista, un nihilismo de la inquietud y una errancia que se sustituye al deseo de otra cosa de una vida mediocre nunca colmada y choca contra los muros de lo inmediato. Se ha escrito hasta la saciedad que el cine de horror de los 80s se estructura al materializar los temores irracionales que provoca el otro, la alteridad, la diferencia encamada en un monstruo, un vampiro, un ser deforme, un licántropo, un usurpador de cuerpos, un zombie o una figura onírica con garras que invade la vigilia. Pues bien, la paranoia dulce de *Después de hora* no requiere de representaciones tan extraordinarias. Le basta con la circulación levemente distorsionada de lo cotidiano. Los aliens están aquí, a la vuelta de la esquina, en el submundo del Soho, en un galpón de pintora, en un metro con inalcanzable tarifa de madrugada, en los departamentos roñosos y en algún Terminal Bar, porque la realidad tibiamente trivial se ha convertido en un callejón sin salida. La cicatriz interior de la sociedad expulsa sus parásitos.

La errancia por la alteridad opone a hombres y a mujeres. De un lado está ese taxista que se desenfrena por malhumor y queda perplejo ante lo que cree una argucia de su cliente fingirse sin dinero para tener dejada gratis; están esos especímenes ultradesconfiados y mezquinos que confunden con el ladrón buscado a cualquier forastero que tuvo la desgracia de caer por el barrio y meterse por azar a determinado inmueble; están los raterazos medio cerdos de origen latino (Cheech & Chong) que acostumbran salir en estampida hasta cuando pagan por los objetos de arte que desvalijan y transportan («El arte es eterno»); están esos maricas de intimidante cuero negro tipo *Cruising* que se meten mano intercambiando ternezas y se deshacen en frases consoladoras ante las tragedias ajenas a pesar de la ferocidad machista de sus aspectos; está ese portero negro de la disco punk que se cruza de brazos para impedir la entrada de Paul y reproducir la situación kafkiana de *Ante las puertas de la ley*, aunque aceptando algunas monedas («Para que no crea que no hizo todos los intentos posibles»); está el homosexual vergonzante que lleva a su pinchurriente morada a Paul haciéndose pasar por virgencito del culo; está el mozo del bar Tom que madrea la caja registradora intentando ayudar infructuosamente al héroe y se desarticula como dolorosa al enterarse por teléfono que provocó con sus desdenes el suicidio de Marcy; están los rastreadores que peinan las calles penumbrosas en banda y acosan en un mortecino cabaret a la presa que quieren despedazar; y está el propio Paul tratando de desprender subrepticamente un billete de 20 dólares de la escultura que debía seguir empapelando y se enfrenta sumisamente con la autoridad al querer saltar los torniquetes de la estación de metro. Esta errancia por la alteridad va conformando un deprimente desfile de dañados. Con fondo musical de Bach o Mozart, pero un amasijo de solitarios que sólo registran la mezquindad de sus necesidades y la usura de su mundo individual.

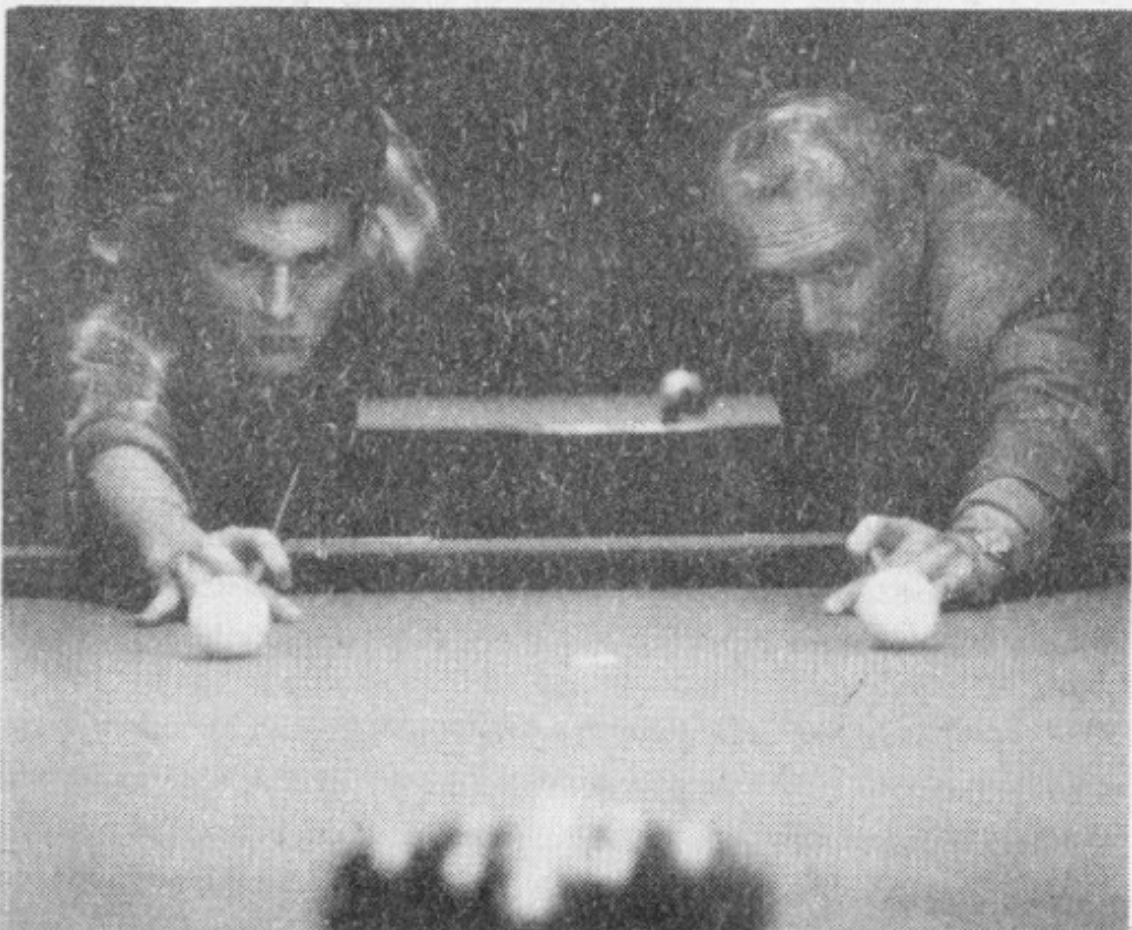
Del otro lado están las mujeres. Está esa vulnerada Marcy que sólo levanta y cita por ocio a Paul, acaso esperando el empujoncito que le falta para recurrir al suicidio,

sórdidamente logrado con pastillas calmantes; está esa escultora Nikki (Linda Fiorentino), vanguardista de tiempo completo, hastiada de su propia belleza, desparramada como hilacho al mostrar una hermosa teta y prefiriendo roncar después del masaje que le da el desconocido Paul, a quien pone a trabajar sin pudor en su escultura maestra; está la mesera en revuelta de tedio Julie (Teri Garr) que desliza recaditos de auxilio erótico en la cuenta a su elegido, a quien secuestrará chantajistamente en su departamento, histerizándose al hacer sentir la petrificación de su peinado al oír una viejísima balada de Los Monkees para evocar perpetuadoramente la época de su lejano reinado de belleza; está la superfática Gail (Catherine O'Hara) que le ofrece cuidados quirúrgicos, aventón fallido y teléfono a Paul sólo para hacerle confundir sádicamente el número a marcar y para encabronarse hasta la rabia vengativa cuando el galán demuestra su poco interés sexual en ella, encabezando con su feminoide camioneta de heladera ambulante la cacería humana; y está finalmente la envejecida ligadora de bar June (Verna Bloom), lamentable espécimen con hilillo de voz de ultratumba e hipersensibilidad de pellejo recalitrante, la única que conseguirá sensibilizar erotanáticamente a Paul (ya utilizado en su trato erótico por miedo a la culpa de otro suicidio sobre su cabeza) y lo inmovilizará en la rigidez mortuoria de una escultura aullante. La errancia por la alteridad es aquí un recorrido de arpías impenitentes y turbadoras, una perversa exteriorización del pánico de Paul para relacionarse con mujeres (quería la bobita disponible y le cae encima el eterno horror femenino), una monstruoteca crítica y sarcástica hasta la contaminación dolorosa de la forma fílmica («forma dolorosa» la llamaba el músico-teórico Michel Chion), un paseo por las fronteras de la normalidad (el bendito entre las mujeres manipuladoras y castrantes), una epopeya paranoizada de la agresión sexual invertida (desde el *girl meets boy* del principio hasta el abrazo de la muerte). Con mueca amorosa o sonrisa macabra, pero un tropel de solitarias que no toleran el rechazo masculino y quieren vencer la no-implicación con la incrustación más posesiva e irritable.

Después de hora retorna del vértigo para quebrar al hombre de arcilla moral en mil pedazos, delante de su centro de trabajo donde otro vértigo reptante lo espera con inmaterial saludo.



MARTIN SCORSESE: *Después de hora (After Hours, 1985)*



MARTIN SCORSESE: *El color del dinero (The Color of Money, 1986)*

El color del dinero o la dificultad de perder

Veinticinco años después, el irrefrenable billarista *hustler* Eddie Fenton (Paul Newman antes y ahora) se ha convertido en lo que más odiaba durante sus vulnerables años de juventud rebelde, tan apabullantemente narrados por Robert Rossen en *El audaz* (61). Se ha transformado en un remedo apenas menos sádico de aquel amargado y autosuficiente Gordon (George C. Scott) que acostumbraba permanecer detrás de los jugadores de *pool* para explotarlos, aquel corrupto manager del legendario Gordo de Minnesota (Jackie Gleason) a quien obsesivamente soñaba con derrotar nuestro antihéroe, aquel abusivo zorro de lengua viperina que había sentenciado a Eddie tras observarlo una vez («Eres un perdedor nato») y luego aceptó esclavizarlo *in extremis* para tronarle su desvalida relación amorosa con la lisiada alcohólica y pronto suicida Sarah (Piper Laurie). Tengo cincuenta años; ya me he convertido en lo que más detestaba y más daño me hizo a los veinticinco, podría decir parafraseando cierta punzante jeremiada de José Emilio Pacheco.

Cualquier cosa salvo una secuela a lo *Rocky*, la desencantada trama de *El color del dinero* (*The Color of Money*, 1986), el duodécimo largometraje de Martin Scorsese, retoma al ex-arribista personaje en el umbral de una vejez que se rehúsa aceptar, ahora sobreviviendo como embustero negociante de licores chafos, ahora sirviéndole de siquiatra telefónico a su desequilibrada novia vetarrona Janelle (Helen Shaver), ahora retirado de las hazañas y las sucias transas sobre rivales incautos en las sórdidas salas de billar de costa a costa, ahora apadrinando manipuladoramente al joven superdotado Vincent Lauria (Tom Cruise) que sólo quería golpear bolas con el taco sobre una mesa verde por la poesía del juego mismo, ahora husmeando por tugurios y partidas el Olor del Dinero para disfrutar con su Color. Es como si hubiera saltado de la juventud a la pudrición, sin pasar por la madurez. Es como si hubiese cambiado el aflictivo pan de los años mozos por el acerbo mendrugo que debe arrebatar a la senectud, sin merecerla, sin hacerse acreedor a ninguna forma de la serenidad. Los seres desilusionados a la deriva, los estigmas del arroyo (*El estigma del arroyo* de Wise 56), los maleantes bíblicos sin freno (*El pistolero zurdo* de Penn 58), los excluidos faulknerianos (*Noche larga y febril* de Ritt 58), los autodestruidos de antemano (*Un gato sobre el tejado caliente* de Brooks 58), los implacables náufragos del sueño americano (*El dulce pájaro de la juventud* de Brooks 62), los indomables (*Hud* de Ritt 63), los justicieros en perpetua tormenta mental (*El blanco móvil* de Smight 66), los desesperados martirológicos (*La leyenda del indomable* de Rosenberg 67), los defensores del absurdo camusiano (*Será justicia* de Lumet 82) y todos los Paul Newman que en la ficción renegada han sido, no tienen derecho a la maduración anímica, ni al apaciguamiento existencial, ni siquiera a la satisfecha degradación de sí mismos (tipo Burt Lancaster en *Atlantic City* 80) y de sus rechazos.

La vida se le ha ido al *Relámpago* Eddie como el humo del cigarrillo consumiéndose en el cenicero sobre el verborreico mostrador («Para algunos

jugadores la suerte misma es un arte») de una sórdida sala de billares, mientras entre la música roquera despiadadamente alegre de Robbie Robertson y a la prodigiosa cámara con instinto visualista de Michael Ballhaus se le pone en erección su primer *tilt-up* en pos del verde oloroso del dólar, dentro del soberbio arranque en rampante plano-secuencia de *El color del dinero*. Jugador sin control eres y a jugadores sin control iniciarás, hasta que en jugador sin control, pero ya senil y humillado y con lentes graduados, te vuelvas a convertir, entre quimeras vencidas («Es un sueño imposible») y bravatas antes, durante y después de la tacada decisiva.

La fascinación por el juego de billar sólo puede ser comunicada en amplitud e intensidad a través de una fascinación muy específica (muy *aplicada*) por la teoría de la imagen en movimiento. A diferencia de aquellas viejas partidas billaristas en blanco y negro de *El audaz*, donde Rossen volcaba un diluvio de gestos y actitudes para revelar a sus personajes al tiempo que ellos se esforzaban por ocultar sus verdaderos estados internos, los enfrentamientos sobre el paño verde de *El color del dinero* valen como entidades casi abstractas, son otro sujeto de la acción, reclaman vida propia y fulminante, tienen soluciones fílmicas de características únicas y distintivas por turno. Más que constituir auténticos duelos westernianos al atardecer de duraciones a veces maratónicas dentro de una sobrecargada y sudorosa atmósfera posexpresionista de cine negro *at his best*, como en la obra maestra de Rossen, forman arabescos inéditos y sorprendentes en la expresión cinematográfica moderna. No hay suspenso, no hay introspección psicológica, no hay transmisión de mezquindades o revanchas, no hay cumbres ni simas de la angustia pulsando el taco, no hay deseo de darle un significado al suicidio de la amada lamentable al final de la partida, no hay peligro de acabar con los dedos destrozados por apostadores hampones, no hay estruendosa victoria final que le abra a nadie el vacío, ni siquiera importa demasiado quién gane en cada ocasión. El momento del tiro se ha puesto en vilo, en exterioridad pura, estallido del instante en mil pedazos concetantes. Todo el virtuosismo estilístico de Scorsese —su capacidad de emoción visual, su brillo inesperado, su invención desmedida en apariencia, su resonancia intersubjetiva, su prístino animismo de objetos— se condensa y diversifica en esas maravillosas jugadas de *pool*, cual si el billar se contara entre las bellas artes (¿plásticas, fuera de sistema, marciales?). El talco azul que se desprende de la punta del taco al chocar con la bola se expande y se inmortaliza en el aire como una ceniza afilada que hiere la pupila para no perderse en el oprobio del tiempo expectante. En un movimiento suelto que es alarde de agilidad precisa, el chavo mamón ataca las bolas para meterlas en la buchaca del extremo opuesto hasta sin ver, dentro del espacio germinativo de un plano fijo ligeramente en picada para dar un campo total. Los movimientos circulares de la cámara en torno a los contendientes dan una sucesión compacta a las presencias armónicas, redondeando ámbitos de cántico inmediato que extienden la cordialidad de estudiadísimos actos lúdicos. Las subjetivas fantasmales de una bola súbitamente golpeada que busca el empujón con efecto sobre una bola cada vez más próxima, es

un ojo vivo pero cegado por su propia visión del impacto, petrificado perfil que se deja caer como la inmersión de la mano del Toro Salvaje dentro de una cubeta, con el solitario impulso que da continuidad a un lento cadáver objetal. La cámara ciclópea rodea a los adversarios como en una inmensa retirada, sólo para mejor capturar en rápidos avances el *close-up* de cada figura en suspenso, cual si se tratara de peones de ajedrez comidos al paso. Una imagen móvil de cierto joven jugador empecinado se agita hasta despojarse de sí misma en el *full-shot* porque, en sobreimpresión, la sonriente carota de Eddie extrae de su desigual memoria rictus irónicos como de una ratonera donde conserva los viscosos restos de su vida pasada. La misma carota subsiste tras el cambio de planos y persiste en su observación de palidez incruenta, ahora desde el fondo de la imagen, para que las bolas que se mueven a ras de mesa en el *foreground* se desenfocan, se difuminen, derramen pesantez y extravíen corporeidad, deslizándose sobre una franja inhabitable, paralela a la visión. La cámara en elevador vertical desciende sin perder la vista general de las mesas vacías en el vasto sitio consagrado al torneo «9-Ball Classic», sigue su caída libre como una solapada sombra hasta que un escorzo viviente, que es la nuca de Eddie, entra a cuadro por el límite inferior de la imagen, oscuro borde en éxtasis durante la espera metódica. El recorrido de la sala atestada de jugadores absurdos, en las tomas subsiguientes nada permite ver de las partidas sobre los paños verdes que se suceden sin interrupción, cual acicateadas por un redoble de despedidas fugaces que paradójicamente dan la bienvenida a Eddie participando de nuevo en una grande. Como en un brutal ajuste de cuentas, la cámara subraya bruscos cortes y movimientos de ida y vuelta, siempre en dirección contraria al movimiento de tus ojos, como haciendo circular la savia del juego por túneles espesos, en un cronométrico ballet de tacazos inflamados.

Pero, para el novelista Richard Price, co-autor del libreto de *El color del dinero*, no importa tanto lo que está *sobre* la mesa, sino lo que se juega *alrededor* de la mesa. Y ello tiene que ver con un añinado Vincent que debe entender el colorido valor del dinero, a través de un aprendizaje de mañas para estafar a sus víctimas alrededor de la mesa; y tiene que ver con un *hustler* rebosante de trampas, añoranzas incallables y ansiedades ahogadas que tiene miedo de regresar al juego pero debe lidiar con los infantilismo de un temporal hijo putativo («Eres un payaso, pero tienes un don especial y sabes pasar por el loco que deben ver en ti») alrededor de la mesa. He aquí la fábula pragmática del inmaduro y el que se pasó de podrido. Un cine behaviourista en su más alto nivel: en nivel del mito surgido del comportamiento que es evidente y universalmente legible para todos los espectadores, el nivel de las leyendas personales (la indómita leyenda cansada de Newman, la naciente leyenda de Cruise), el nivel de las reencarnaciones mitológicas. Las alardeantes presunciones de Eddie, al pretender ligarse en dos minutos ante la barra del bar a la tipa con quien se había citado y al llevar muy orondo a sus acompañantes hasta una sala de billar de Atlantic City ya convertida en bodega, se estrellan de bruces contra la realidad, para dejar al

descubierto los residuos de aquel atrabancado muchacho que apenas de hinojos ante el cadáver de Sarah halló tardíamente las palabras de ternura esperadas (en la conmovedora escena clave de *El audaz*) y ahora se azota de furia impotente contra las paredes del billar inmundo porque se dejó esquilmar por otro socarrón *hustler* negro que se fingió un infeliz conejillo de Indias en experimentos de sicología universitaria para mejor aprovecharse. Medio raterillo arrepentido medio vendedorcillo de juguetería en sus orígenes, doncel entre jugueteón y prepotente, bobote que se deja manipular ante la sola idea de ser abandonado por su cuerísima novia Carmen (Mary Elizabeth Mastrantonio), buenazo chantajeable que se deja dominar por la piedad hacia un rival con un agujero en la garganta que a su vez no se amilana en hacerse apoyar por otros tipos duros para propinarle terrible patiza tumultuaria al derrotado sin el dinero de la apuesta, chamaco que quiere vencer a todos los billaristas trinchones de la localidad y salta eufórico sobre la cama de su babotas buena aunque haya dejado de ganar miles de dólares, Vincent codicia como fetiche el supertaco marca Bababushka que le ha regalado Eddie a modo de simbólica rama dorada de todas las cosmogonías billarísticas, carga todos los palos de juego como aquella caña de pescar en que había logrado convertir su rifle al transportarlo el sheriff John Wayne de *Río Bravo* (Hawks 59) y lo hace dar vueltas de bastonera circense o séptimo samurai kurosawano, cual si se tratara de la pistolita malabarista del *Taxi Driver* De Niro, ante el doble espejo de la ficción y el mito.

Eddie ha decidido que puede hacer una fortuna con ese chico, aunque la Carmen que lleva de pegoste le remueva, con sus tetas desnudas en el hotelucho, algunos viejos traumas de rencorosa misoginia y coléricos arrebatos para desviar las pulsiones del deseo erótico. Eddie se sentirá niñera por partida doble en esa educación sentimental para llegar a perder ganando y ganar perdiendo según convenga. Eddie el maestro acabará recuperando nuevos bríos en contacto con ese alumno tan distinto a como él fue, pues la ironía de esta novela de crecimiento ordena que el alumno enseñe y revitalice al maestro al tiempo que el alumno desborda las lecciones del cinismo magisterial. Eddie mismo propiciará la ruptura del cordón umbilical de su protegido que se duplicará con una ruptura de sacos de vestir y la rabiosa ruptura de un pasamanos de escalera por parte del destetado Vincent. Y al cabo de los años, Eddie se volverá a topar con su hijo expósito, ya transformado en un transa redomado, y con su inseparable Carmen, ya convertida en la arpiesca Lady Macbeth que el muchacho necesitaba, pero sólo para ser humillado por los dos, sobre la mesa de billar y en la vida metalizada al máximo. Así pues, Vincent habrá logrado asumir la pudrición de su padre humillable y Eddie hará la sagrada ascensión de la vejez como un eterno retorno del juego y un reto inacabable a la realidad («Estoy de vuelta»), mientras su imagen imperecederamente rehumanizada se congela en *close-up* sobre la pantalla al romper el triángulo de bolas de una nueva partida infinita.

Hay violencia en el filme, pero mucho menos que en *El toro salvaje* o en la falsamente amable *Después de hora*. De acuerdo con el propio Martin Scorsese (en

reportaje de Myra Forsberg publicado en *The New York Times*, 19-X-86), la violencia de *El color del dinero* «es toda psicológica. Cómo manipula el hombre al muchacho, por medio de su novia. Todo mundo piensa que lo hace por el bien del chico, pero en realidad ellos están jodiéndole la cabeza. La violencia está por entero en subtexto: *implosiones* en vez de *explosiones*». Estas implosiones son totalmente novedosas como dominante dramática, pero a la vez son lo más antiguo posible dentro del cine engañosamente redentorista de Scorsese. Sus antihéroes tienen la mala costumbre de deshacerse al tiempo que sostienen su compulsivo desafío al orden social hasta más allá de sus fuerzas. Eddie y Vincent, e incluso las envilecidas por osmosis Carmen y Janelle, presenciarán por fin la gran implosión de sus valores.

Los valores de los billaristas son tan cínicos y amorales como los del submundo semihamponesco en que medran, ahora ya condimentado con cocaína y anfetaminas, lo que vuelve más temibles a los jóvenes; pero Eddie y su heredero ético Vincent conocen también los goces de la concentración y la tentación de ganar a toda costa. Ganar la supremacía, ganar la partida abismal, ganar por ganar. *El audaz* era la tortuosa y atormentada crónica de una guerra por la hegemonía entre el Gordo Gleason y un Eddie («Soy el mejor y, aunque me aplastes, seguiré siendo el mejor») que triunfaba con la mano en la cinta sobre un enemigo ya bofo, sin humor ni pasiones. *El color del dinero* es, por el contrario, una apagada cuan enconada meditación sobre la dificultad de perder como una traslación de aquella «dificultad de ser» a la que Jean Cocteau dedicó el mejor de sus ensayos («*Eh, bien, ¡arréglatelas, intrépido! Intrépido y estúpido, avanza. Arriésgate a ser hasta el extremo límite*»). La dificultad de perder es existencial y metafísica, que es el plano de la fábula en que desemboca el glorioso virtuosismo de Scorsese. Por eso, la magnánima relación explotadora padre-hijo terminará resolviéndose en la más tirante y fecunda hermandad de dos billaristas frente a frente por todo el residuo de sus desórdenes vitales («Si no te gano aquí, te ganaré en otro lugar, o en otro, o en el que sigue»). Un matiz de sorda gravedad sacude la partida, sobre la inmovilidad del paño verde, rumbo hacia otra cosa, acaso hacia la justicia suprema del desperdicio y la irresponsabilidad de las pasiones apostadas. Ahora sí, jugaste muy bien.

MICHAEL CIMINO (New York, EE UU; 1943)

Manhattan sur o mis sueños no me comprenden

Amarillismo, poder amarillo y amenaza amarilla por el mismo impulso de descubrimiento, por el mismo precio de temeridad y sangre. Terror y miserias de la mafia china en *Manhattan sur* (*The Year of the Dragon*, 1985), cuarto largometraje del eterno niño terrible Michael Cimino (*El francotirador* 78). Para reponerse del aparatoso fracaso crítico-económico de *Heaven's Gate* (Cimino 80, aún inédito en México), el filme ha sido realizado con estricto apego a los códigos del neothriller. Disemina vilezas y acción violenta con una avidez mortuoria sin destino. Reproduce en estudio hasta la tipografía precisa y los exotistas ambientes del Barrio Chino de Nueva York, de Canal Street a Mott Street, concomitantes con los territorios fílmicos de *Érase una vez en América* (Leone 84). Se entrega a sinuosas extravagancias pansensualistas que descienden de Friedkin (*Cruising* 81, *Vivir y morir en Los Ángeles* 85) o de Eastwood (*Impacto fulminante* 83). Convoca visiones barrocas que alian a las enrarecidas calles futuras de *Blade Runner* (Scott 82) con los infiernos sucesivos de *Rescate en el barrio chino* (Carpenter 86) debidamente despuerilizados. Atrapa a sus personajes tanto en sótanos infectos como en lujosos penthouses con decoraciones *high-tech*, estableciendo contrastes tan brutales como los de *Cielo e infierno* de Kurosawa (63), Exalta el ascenso y caída de un joven Padrino chino, a lo Puzzo-Coppola, a lo Leone, casi con la ironía de Huston. Se inventa como vengador blanco a un indomeñable jefe de policía de origen polaco que es en realidad un indismovilizable ex-combatiente de Vietnam y el oficial más condecorado de la policía norteamericana, cuya acción inicial será transgredir los convenios imperantes entre la ley y el hampa dentro de su nuevo sector. Empieza la trama con un funeral tumultuario y la concluye con otro funeral tan vistosamente masivo como el primero, aunque más significativo y desesperado, cerrando en anillo al relato y su sentido. En suma, obedece todos los imperativos convencionales del género, incluyendo hasta la nueva pero ancestral moda del *happy-ending*.

Pero aun así, la película fue acusada de racismo y repudiado con violencia por las comunidades chinas de EE UU. Con el pretexto de revelar la existencia de una mafia china, mejor organizada y más subrepticia que la mafia siciliana operando en Nueva York, a la que antecedería en tiempo (sus antecedentes milenarios se remontan a las

primeras Tríadas), en frialdad de procedimientos delictuosos (la tradicional crueldad oriental) y en confundible rapidez de ejecución (el secreto tras una cortina de alusiones alegóricas), Cimino ha adaptado una novela bestseller de Robert Kaley, el autor del polémico *Príncipe de la ciudad* (Lumet 81), basada en hechos auténticos. *Manhattan sur* es un trepidante y cinematográficamente eficacísimo acto de provocación, lanzado no sólo a las minorías sinoneoyorquinas, sino al sincretismo de nacionalidades que bulle desde su fundación a lo largo de la Historia del país más poderoso (y peligroso) del mundo. Cimino sigue pensando que sus obras completas serán algún día leídas globalmente como «un tapiz sobre la historia de los inmigrantes en Norteamérica» (entrevista en *La revue du cinéma* n.º 410, noviembre de 1985).

El sueño americano naufraga en el seno de las ambiciones y esperanzas de quienes lo inventaron para creer en algo, los inmigrantes de todas partes del planeta, hambrientos de milagros, progreso monstruoso y libertad expansionista. *Manhattan sur* renuncia a cualquier facilona moraleja metafísica de *road picture* o de *railroad picture* virilista, tipo *El tren del escape* de Konchalovski (86). Enmarca la intriga hiperviolenta dentro de la supuesta toma de conciencia social de Tracy Tzu (Ariane), chica de la alta sociedad chino-norteamericana y reportera sensacionalista de TV, que concederá una ambigua estructura de fábula edificante al conjunto. No habrá tregua en el combate contra el encubierto dominio ciudadano, ni ley trascendente que contenga el odio a las miserias de la mafia china, dominio y miserias al fin denunciadas en al Año del Dragón.

Así como *Aliens, el regreso* (Cameron 86) constituía la más belicista de las fantasías lésbicas, con su guerrera espacial sobreviviéndoles hasta a las Rambos forzudas y obteniendo una hija sin trámite de coito heterosexual, así *Manhattan sur* viene a constituir con todo su virtuosismo visual la fantasía onanista más exacerbada desde que Truffaut dejó de filmar *Sirenas del Mississipi* o *Mujeres de al lado* y desde que el *Taxi Driver* De Niro dejó de ensayar con su pistolita ante el espejo narcisista. Érase que se era el trágico pero enloquecido jefe policiaco Stanley White (Mickey Rourke) en plan de cruzado del asfalto. Confundía a los antiguos vietcongs de la selva asiática con los bien trajeados mafiosos chinos al mando del joven alcalde/padrino territorial Joey Tai (John Lone), pugnaba por continuar a su modo y donde fuera aquella guerra («Perdida por politiquerías y cobardía transmitida por los medios informativos»), le estaba declarando una guerra privada de por vida al hampa de ojos rasgados, calificaba de «mentiras vivientes» a sus superiores y a los subalternos que se rehusaban a secundarlo en su megalomaniaca tarea, se llevaba entre las patas a las mujeres que lo amaban y enviaba a la muerte segura al más fiel de sus jóvenes comisionados mestizos (Dennis Dun) con tal de no dar un paso atrás. El «Tú puedes hacerlo» que oía el boina verde John Savage con la pistola de la ruleta rusa ya apuntada hacia la sien en *El francotirador*, podría clamar ahora el «Mis sueños no me comprenden» del poema de Theodore Roethke en su camino hacia el

absurdo lógico de la afirmación vital.

Manhattan sur es el seguimiento atroz de una fuerza natural que grita destemplada «Quiero el caos» a sus ayudantes, con la furia apostada del sargento Richard Widmark a su oprimido pelotón en *Forja de valientes* (Brooks 53), por encima de los balbuceos neoliberales del policía íntegro Al Pacino en *Serpico* (Lumet 73) y más allá de los escrúpulos del *Príncipe de la ciudad* Treat Williams. *Manhattan sur* le hace el juego y el retrato al perfecto paranoico solitario, al obsesivo de la venganza difusa, al deseo del caos que atropella normas y quiebra todos los órdenes existentes, aunque las jerarquías policiacas se conformarían con refrendar los acuerdos territoriales con los cabecillas de siempre. El veterano White es el frenesí de la histeria avasallante, la imagen en brama del desequilibrio, la idea fija hecha tozudez polaca, el misógino en estado puro que le frustra sistemáticamente sus expectativas de ser madre a la leal cotnpañera Connie (Caroline Kava) que lo seguía por todos los cuarteles vietnamitas, el macho prepotente que toma por asalto sexual el penthouse suntuoso de su bella mediocnita enamorada para convertirlo en subcomandancia policiaca de emergencia sin medir riesgos. Es la flama alucinada de un ímpetu que se satisface a sí mismo, el espíritu de contradicción racista/antirracista que escupe a la menor oportunidad el trato injusto que han recibido secularmente los trabajadores asiáticos en Norteamérica ¡hasta en los libros de Historia! He ahí el empecinado odiador de la gran prensa que manipula a su amante sustituta para transformarla en su dócil y combativa vocera pública.

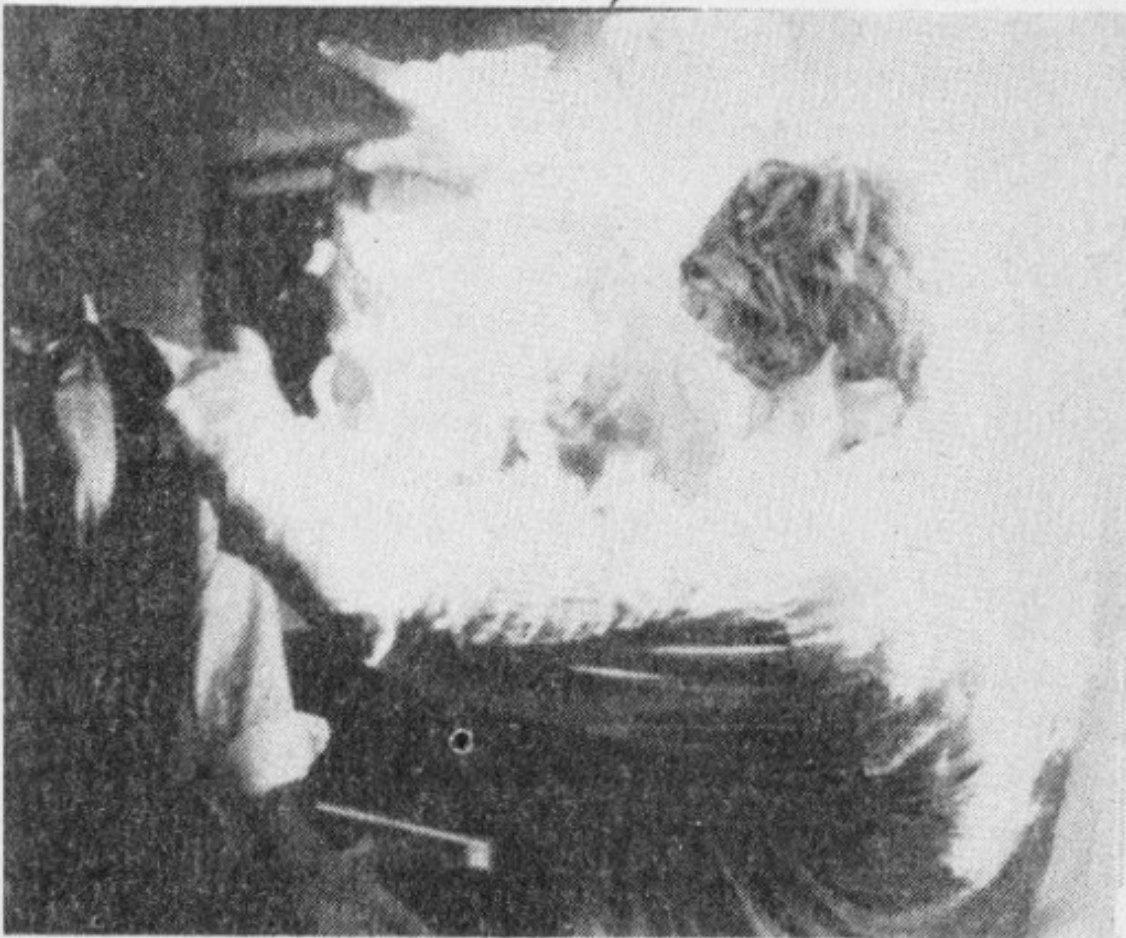
Imposible desligar a este personaje explosivo de los más recónditos anhelos provocadores de Cimino, imposible desligarlo de la inquietante encarnación que hace de él un Mickey Rourke más endurecido que en las vencidas mitologías posexpresionistas de *La ley de la calle* (Coppola 83). Con el sombrero calado hasta las cejas u ostentando sus canas desaliñadas, arremetiendo rabioso contra el amigo y colega (Ray Barry) que pretende ponerlo en la realidad o persiguiendo al barbilindo padrino chino para orillararlo al suicidio tras llevarlo a la descomposición de su poder incluso en Tailandia y a la desintegración emocional, Mickey Rourke es un resumen de resentimientos y satisfacciones autoeróticas, es un festival redivivo de los más geniales tics del Actor's Studio de los 50s: tiene la patanería nacopolaca de Marión Brando en *Un tranvía llamado deseo* (Kazan 51) al arrancarle las ropas a una Ariane que se le resiste o al pasear por el escenario infestado en actitud valemadrta pese a las súplicas de que se largue, e imita los mohines enconchados de James Dean al arremeter como héroe vulnerado de vulneración sagrada contra propios y extraños. Es el frenesí de una histeria avasallante, es una impensable nostalgia de la derrota.

Manhattan sur plantea su estilo en términos de un homenaje de dos filos a lo que el apasionado realizador francés André Téchiné (*Rendez-vous* 85, *El lugar del crimen* 86) denomina el «esperanto cinematográfico», para explicar el poder del cine norteamericano. Reinención y nuevo hallazgo de esa lengua artificial, síntesis de validez universal aunque el espectador común no lo sepa, el esperanto de Cimino se

basa en el arte de la acción violenta, su ritmo, sus pulsiones más acá de lo controlable, su lógica de impactos, sus rupturas súbitas, su vigencia de hierro al rojo como un desesperado poema terrestre, su laberíntica inmanencia sólo iluminada por relámpagos irremediables, su obligatoriedad de ser resentida como una vivencia física por espectadores de cualesquiera naturalezas, su movimiento de tren infernal. Para ser inducida, la acción violenta de *Manhattan sur* toma como emisario a cualquier rufián callejero o a cualquier chava punk de rasgos orientales y pisotón inclemente de lado, la acción violenta traza vertiginosas trayectorias de cámara desatada entre fumantes salas de juego clandestino y por estrechos pasillos de cocina embadurnada, la acción violenta dibuja el arabesco de sus travellings circularmente y sobre las ruinas circulares de una civilización que vomita desencanto, la acción violenta aniquila el sueño norteamericano en dos cadáveres de asesinos adolescentes liquidados quemarropa por sus empleadores y arrojados al fango de una tina de desechos industriales, la acción violenta asedia en el contracampo de los asaltantes al rostro de un capomafioso con un balazo gratuito en la frente, la acción violenta abre frenética las puertas del mingitorio una a una revelando la presencia de extrañas alimañas promiscuas, la acción violenta se satura de jaleo y registra las coces que dan los automóviles a una guapa tiradora acribillada en mitad del arroyo, la acción violenta presiona y arrolla de manera ecuménica, la acción violenta se apodera de espacios y los infesta y transpone como significantes en perpetua ignición por sorpresa, la acción violenta irrumpe hasta en el pinchísimo departamento donde se ha refugiado la desechada ex-esposa cuarentona del héroe para degollarla, y la acción violenta viola sin piedad a la reciente adquisición veinteañera del blanco en su elegante almena. El pasmoso dominio de la acción violenta por Cimino es también una especie de esperanto estético e ideológico, Por eso, *Manhattan sur* puede desembocar sin mayores aspavientos en un final feliz interracial y amatoriamente triunfalista, entre White y la chinita Tracy, tras el bárbaro duelo y la acezante persecución en las vías férreas donde pierde la vida el impugnado padrino Joey Tay. El *showdown* westernista era el último espacio entre los términos, la póstuma resistencia a la reconciliación de los opuestos. Luego, el espacio-idea de la acción debería reordenarse y reformularse, durante el exacerbado funeral concluyente, en términos de entusiasta lucha inacabada, como el flujo y el reflujo de una realidad persecutoria, bajo los martilleos obsesivos de un sol negro y amarillo.



MICHAEL CIMINO: *Manhattan sur* (*The Year of the Dragon*, 1985)



DAVID CRONENBERG: *Telépatas-mentes destructoras* (*Scanners*, 1980)

DAVID CRONENBERG (Toronto, Canadá; 1944)

Los cuerpos en revuelta

«David Cronenberg es un *mindfucker* (un jodedor de mentes)», espetaba de entrada el presentador de una entrevista-homenaje que le hacía la revista cazadora de lo insólito *Heavy Metal* (ago. 84) al más célebre realizador canadiense. Sin embargo, la situación no fue siempre tan lisonjera. Al principio el cine de Cronenberg fue atacado o menospreciado con idéntica violencia en su patria y en otras partes del mundo, por juzgársele asqueroso y burdamente comercial, más del lado de mercaderías inescrupulosas tipo *Porky's I y II* (Clark 82/83) que de altivas ficciones denunciadoras como *Veneno-las chimeneas de la muerte* (Spry 77), pues ficciones como ésta es lo que comúnmente se espera de los herederos a fuerza de una cinematografía que inauguró la Aventura del Cine Directo (1958-74).

Pero hoy Cronenberg, con sus imágenes *shocking* y destructoras («El arte debe ser peligroso», declara el cineasta), ya ha sido entronizado como *cult director* en los agasajos cinefílicos de medianoche en EE UU y el mismísimo John Carpenter (*Halloween* 78) lo considera como el máximo cultivador del cine de horror contemporáneo, a pesar de que el atronador canadiense de escasos 40 años sólo cuenta con seis inclasificables grandes cintas en su haber, algunas de ellas de exhibición insignificante y casi clandestina: *Los parásitos asesinos* (*Shrivers/Parasite Murders/They Came From Within*, 1974), *Rabia* (*Rabid*, 1976), *Los engendros del diablo* (*The Brood*, 1979) *Telépatas-mentes destructoras* (*Scanners*, 1980), *Cuerpos invadidos* (*Videodrome*, 1982) y *Zona muerta* (*Dead zone*, 1983).

Cuerpos vueltos parcialmente ajenos, cuerpos en revuelta contra sus dueños, cuerpos que excitan los más recónditos pavores del espectador. La mente se jode porque el horror se ha vuelto orgánico. El cine de Cronenberg se ha dado el lujo de permanecer absolutamente original e inimitable dentro del magma 70s y 80s del género fílmico al que pertenece, gracias a haber trazado desde el momento inicial sus exclusivas líneas de fuga, con respecto a ese *horror film* actual que ha ido expandiéndose sin querer a la sombra de Dario Argento (de *El pájaro de las plumas de cristal* 69 a *Tenebrae-El placer del miedo* 82) entre los delirios del *thriller* autoparódico y las sanguinolencias sobredosificadas del *gore film*. En las ficciones cronenbergerianas no existe otro horror que el producido por la percepción del cuerpo

propio. El cuerpo y sus manifestaciones íntimas más visibles son principio y fin del horror más puro y sobresaliente. En abierta aunque involuntaria rebelión, el cuerpo ya no es el animal dócil y bajo control que se nos ha dado como limosna.

O sea, no hay escapatoria posible porque el horror vivo ya está adentro, se ha instalado en el interior, reina sobre todas las vísceras de la esencia, se ha incrustado en la piel y se ha apoderado de la mente. Algo ineluctable ha ocurrido en cada caso. *Los parásitos asesinos* son transmitidos por la ninfomanía repentina de la noviecita de un médico demente, entran por la vagina de Barbara Steele al bañarse, gangrenan vientres, brotan por coladeras, se pasan en besos lésbicos y producen erotomanía instantánea, hasta que todos los parasitados del condominio exterminen orgiásticamente a los sanos. En *Rabia* una accidentada Marilyn Chambers, a la que le han hecho injertos de carne sintética, se descubre una llaga como labios en la axila, de donde brotará una lengüeta ávida de chupar sangre como vampiro, propagando una rabia mutante a cuantos seres de los cuatro sexos viven en la urbe. En *Los engendros del diablo* niños monstruosos sin rostro ni ombligo, que surgen del vientre de la asilada siquiátrica Samantha Eggar, son teledirigidos mentalmente y orillados al crimen atroz por la furia inconsciente que genera su «madre», como parte de la terapia por sicodrama a que la somete su enamorado adúltero el doctor Oliver Reed en el Instituto Sicoplásmico que dirige. En *Telépatas-mentes destructoras* se escalonan numerosos duelos telepáticos a muerte entre mentes de superdotados llamados *scanners* y seres que pueden ser poseídos neuronalmente o cuyas cabezas pueden estallar en mil pedazos por los esfuerzos de concentración. En *Cuerpos invadidos* el mundo «autónomo» del video ejerce una especie de posesión mental sobre el empresario de video-porno James Woods, controla su voluntad, lo hace ver continuas alucinaciones referidas a su propio cuerpo y le abre en el abdomen una inmensa abertura donde se pueden alojar cassettes o pistolas según el capricho de sus amos. En *Zona muerta* el profesorcillo de literatura Christopher Walken despierta de un estado de coma de cinco años dentro de un cuerpo que parece milagrosamente intacto, pero con poderes para revivir el pasado de sus semejantes y ver su futuro (e incluso modificarlo) con sólo estrecharles la mano.

«Cuando la experiencia llega, siento como si me estuviera muriendo por dentro», clama angustiado el protagonista de *Zona muerta*, incapaz de volver a llevar una vida normal y sin saber si su cuerpo vuelto ajeno en gran medida ha adquirido un don o padece la maldición de una pesadilla biológico-sobrenatural. Zozobra, impiedad, mutaciones del cuerpo enajenado. Las imágenes en colores de Mark Irwin, camarógrafo de cabecera de Cronenberg, poseen una cualidad nerviosa que se registra como un algo denso y sucio. La música de Howard Shore y Mikael Kamen, los compositores obligatorios de Cronenberg, hace resonar hasta las tripas del escucha, con sus mezclas obsesiones de electrónica, ruidos contundentes, glissandos de cuerdas y trémolos de órgano. Las tramas imaginadas en estado cada vez más delirante por el realizador mismo, o tomadas del capcioso novelista-guionista Stephen

King (*Macabras historias de horror* de Romero 82), resultan tan torcidas y disparatadas como la autopercepción de los personajes: se ramifican, toman por caminos equivocados, se retoman, dejan cabos sueltos, se reconvierten, siguen una lógica letárgica y obedecen a una coherencia de pesadilla que quisiera transferirse a quien sea. Bombardeada tanto física como sobrehumana o infrahumanamente, con giros impredecibles y conclusiones desesperantes, esta veta del horror se basa en el socavamiento y el desconcierto.

Por ningún resquicio se vislumbran las claves del relato. El asalto de sorpresas argumentales será tan antojadizo como agresivo. Los poderes superiores de las criaturas no las salva de ser juguetes de instancias dependientes de los grandes institutos y consorcios de un futuro ya inminente. En *Los parásitos asesinos* el científico Fred Doerdeling, quien logró implantar los parásitos, se aterra como aprendiz de brujo al presenciar las bacanales mortíferas que ha desencadenado a través de ellos en la antes paradisiaca isla St. Laurent y mejor se suicida, dejando que la ola de violencia erótica se extienda a lo bestia entre los celebrantes de una alberca. En *Rabia* la inocente propagadora es mordida por su galán y su cuerpo tirado a un camión de basura dentro de un apocalíptico Montreal. En *Los engendros del diablo* la hijita normal Cindy Hinds es la presa más codiciada de los monstruos creados por los odios de su madre y será perseguida por ellos hasta estar a punto de morir despedazada en un galpón inmundo, pero aun al salir con vida conservará en el brazo unos verdugones que la igualarán con el odio y el rencor materializados de su progenitora. En *Telépatas-mentes destructoras* los poderes de la mente pueden obligar a los agresores a que disparen sus pistolas contra sí mismos y los vencidos pueden incendiarse cual bonzos autogeneradores de llamas, pero al final de su duelo cumbre los dos *scanners* hermanos terminarán fundiéndose en una sola persona sincrética, como Caín y Abel reconciliados. En *Cuerpos invadidos*, donde el transformismo argumental es frenético, el profeta del video sobrevive a su muerte gracias a su imagen grabada en cinta magnética, la TV vomita entrañas, la amante se disuelve en un falso video-porno pirateado, una misión evangélica procura terapias de video en cubículos *ad hoc*, el organillero pide limosna con un video pedigüeño en vez de changuito con sombrero, el hombre poseído por los videos se rebela contra sus amos inmediatos a través de una catarsis catastrófica y todos los cuerpos balaceados explotan como aparatos de video agusanados. En *Zona muerta* el vidente con gestual de niño amargado prevé un incendio desde el cerco de una imagen también inexplicablemente en llamas, el asesino maniático se termina arrojando voluntariamente sobre las tijeras que le perforarán el cerebro desde la boca abierta, la zona muerta de la clarividencia «omnipotente» desembocará en una dimensión suicida para su poseedor y un político demagogo que amenazaba con llevar al mundo hacia el desastre (Martin Sheen) tendrá que ser eliminado como si se tratase de un «mal padre», aunque le cueste la vida al parricida simbólico.

Furor del deseo vuelto espejismo utópico, liberación del instinto subvertido,

estremecimiento de intercambios atrofiados de antemano. Es el miedo al cuerpo invadido por contundentes entelequias y el miedo a que la mente estalle en miríadas de pulsiones incontrolables. En el cine de Cronenberg el miedo obliga a que cuerpos y mentes pierdan sus valores aislados por una insostenible dicotomía milenaria que sólo podía neutralizarlos como máquinas deseantes. Ya no existen cuerpo y mente, sino la atroz experiencia unívoca de una sexualidad orientada hacia la destrucción y la autodestrucción, los pálpitos de una fantasía que se ha desbordado. Fantasías de una genitalidad que abarca todos los meandros del cuerpo, fantasías de sexualidad zapada, cortocircuito de fantasías inconscientes, cuerpos en revuelta consumando fantasías inconscientes. En *Los parásitos asesinos* medra la imaginación de un doctor influido por las teorías de Reich que sólo quería desatar la sexualidad de sus vecinos inoculándoles parásitos desrepresores («mezcla de afrodisiaco y enfermedad venérea», según Cronenberg) que conducirían a la más feliz utopía erótica. En *Rabia* encarna la fantasía de una mujer que *penetra*, escarba, vampiriza, fascina, hace desfallecer de goce y enrabia en la intensidad protogenital más inalcanzable. En *Los engendros del diablo* funciona el teatro del sicodrama terapéutico como una transferencia total de impulsos latebrosos, a un grado tal que el cuerpo al fin puede secretar sus fantasmas en vivo y hacerlos actuar en provecho de manifestaciones todopoderosas del instinto y los rencores largamente incubados, acaso desde la infancia, pues la paridora de monstruos no es más que una vengadora a destiempo de los abandonos a que la sometían una madre sádica (Nuala Fitzgerald) y hasta hace poco un esposo (Art Hindle) que sólo sabe velar por su hijita de cinco años. En *Telépatas-mentes destructoras* todo amor entre scanners se realiza con la propia semejanza, el incesto armonioso como sed de absoluto, la culminante complicidad con el Doble que contradice y complementa: una fantasía narcisista y masturbatoria, a través de las facultades del cerebro como superdesarrollado órgano *sustituto* en la resolución ideal del conflicto Eros-Thánatos. En *Cuerpos invadidos* el afán de lograr un video-porno cada vez más excitante y *nunca visto* conduce al empresario emisor-difusor hasta los brazos de una fémina siniestramente masoquista y luego a gozar por la abertura vaginal que se le ha abierto en su propio cuerpo inconfundiblemente masculino, a expeler semen destructor mediante la pistola engendrada en su «vientre paterno» y fijado con alambre de púas a su brazo, y a latigear a una pantalla de videódromo como el colmo de una tortura vindicadoramente administrada. En *Zona muerta* la madre castrante por debilidad muere de un síncope al ver sufrir a su hijo vidente por TV, un médico judío (Herbert Lom) por fin puede localizar telefónicamente a su madre sacrificada en el Holocausto hitleriano, un padre manipulador insiste en obligar a su hijo a ir a jugar hockey a sabiendas de que perecería ahogado en la pista de hielo, y la fábula de política-ficción se consume como un parricidio victorioso en el que el parricida simbólico es quien ofrenda su vida mientras el padre acobardado se defiende de las balas justicieras blandiendo como escudo el cuerpecito de un bebé, cual Saturno capitalista devorando a sus hijos.

El cine de Cronenberg toca un límite de la expresión fílmica, una naturaleza de truculencia hiperideologizada y un arte de impacto que sus figuraciones sólo pueden sostener dentro de una amplia gama de tonalidades narrativas. De un caso visionario como *Los engendros del diablo* a un marasmo intelectualista como *Telépatas-mentes destructoras*, y de una *snuff-movie* como *Cuerpos invadidos* a una apacible jodedumbre mental como *Zona muerta*, y de las imágenes sucias y esponjosas de *Los parásitos asesinos* o *Los engendros del diablo* a las atmósferas enervantes de *Cuerpos invadidos* o las atmósferas desfallecientes de *Zona muerta* hay enormes distancias de sugerencias y socavamiento. La imaginación agobiante del «maestro del horror venéreo» captura una sustancia inasible del tiempo donde todo se vuelve violentamente moldeable, a voluntad del cuerpo en peligro. Como en *Zona muerta* el futuro debe intervenir para ser intervenido, creando como *El cuervo* de Allan Poe «Nunca más».

Contra las utopías de la parcialidad totalizante y de la ambición desviada, contra la utopía pansexualista (*Los parásitos asesinos*), contra la utopía de los trasplantes (*Rabia*), contra la utopía sicologista (*Los engendros del diablo*), contra la utopía mentalista (*Telépatas-mentes destructoras*), contra la utopía del video como nueva sustancia camal (*Cuerpos invadidos*) y contra la utopía de la estimulación anticipadora (*Zona muerta*), el cine de Cronenberg resulta un antídoto alerta. Cuerpos en revuelta contra todos los modelos fascistas de una concepción de la Historia encerrada en las previsiones de cualquier fórmula única. ¿Y si sólo se tratara de deshacer los mundos ficticios que las atrofas discursivas del poder están creando para perpetuar su represión y su dominio?

PETER WEIR (Sydney, Australia; 1944)

Gallípoli o la suciedad del sacrificio

Trabajos de heroísmo perdidos. En la Primera Guerra Mundial, durante una ofensiva estratégica del Imperio Británico contra las desalmadas tropas del Imperio Otomano aliado al Imperio Alemán, perdieron la vida cerca de 7,800 inexpertos soldados australianos en las costas de la península turca de Gallípoli. Prácticamente habían sido enviados a la muerte, para asegurar el triunfo final de los británicos. Reconstruyendo los hechos con base en los diarios íntimos y las cartas de sus antiguos correligionarios, el investigador universitario australiano Bill Gammage, uno de los pocos sobrevivientes de la matanza de Gallípoli, escribió la novela testimonial *Los años rotos*, que ha servido como fuente de inspiración directa a *Gallípoli* (*Gallípoli*, 1981), el soberbio quinto largometraje de Peter Weir (*Picnic en Hanging Rock* 75, *La última ola* 77) y su primera superproducción de carácter internacional. Con la colaboración de un joven literato llamado David Williamson y tras haber asegurado la asesoría del propio Gammage para el rodaje de las escenas clave, el guión hubo de ser repentinamente reestructurado y reelaborado, hasta quedar eliminada cualquier banalidad en la tersura y la diafanidad de su flujo emotivo.

Cuidado con el agua clara. Antes de comenzar la filmación, que se haría en locaciones australianas, el escrupuloso Weir sintió la necesidad de viajar al verdadero Gallípoli y viajar en las aguas de Anzac, el sitio exacto donde se había desarrollado el cruento y soterrado episodio de la Guerra de Trincheras que se proponía resucitar. La claridad de las aguas era admirable, acaso nunca había dejado de ser magnífica, aunque allí se habían sumergido desnudos los soldaditos recién desembarcados de la lejanísima Australia para recibir con alborozo su primero y último baño de sangre. Ninguna huella, las aguas parecían haber olvidado toda masacre. Pero bastaba bucear un poco para descubrir que, en el lecho del mar, se ocultaba, cual recordatorio de ignominia, la opaca suciedad de las latas de comida, los utensilios y las botellas que portaban los sacrificados. Mentía la claridad de las aguas, como hace setentaitantos años había mentido el entusiasmo de la victoria. El sacrificio había sido sucio, el sacrificio siempre es sucio. El estilo del relato de *Gallípoli* debería adquirir la engañosa claridad de las aguas, de Anzac.

En el principio fue el llamado de la selva bélica. «Iré donde los hombres»,

exclamaba el niño-lobo de *El libro de la selva* de Kipling, decidido a convertirse en hombre, después de sentir un dolor que nunca había experimentado, dejando correr nada más unas lágrimas; y esas mismas palabras podría exclamar el conmovido vaquerito australiano Archy Hamilton (Mark Lee) al enrolarse en la caballería inglesa, decidido a convertirse en hombre, después de sentir una orgullosa ansiedad que nunca había experimentado, sin sangre ni sudor ni lágrimas. Entrenado por los delirios de triunfo de su tío Jack (Bill Kerr) que había sido curtido por la Guerra de los Boers, el rústico chico debería llegar a ser un corredor de rango mundial y ya exhalaba cien yardas en menos de diez segundos, ya tenía la convicción de poseer piernas como resortes de acero, comparables en rapidez a las del leopardo. Pero el buen Archy prefiere dilapidar sus energías y potencialidades por excepcionales que sean, como cualquier ente normal de su edad y condición, en desplantes gratuitos, en alardes de curiosidad y simulacros de aventuras itinerantes.

El joven prefiere competir contra un caballo, correteándolo descalzo por la montaña, con los pies sangrantes. Prefiere ceder a la seducción de la propaganda bélica que promete la gloria en el mundo exterior y, sobre cabalgaduras de madera, suena las trompetas del heroísmo instantáneo por las calles. Prefiere perseguir trenes que se le escapan y hacer una larga marcha a través del desierto para llegar al centro de reclutamiento imperial de George V. Prefiere fingir ante sus superiores que ya cuenta con la edad reglamentaria para ser enrolado en el ejército. Prefiere desoír los temores del viejo camellero que se ha enterado por sorpresa de que «los alemanes pueden llegar hasta aquí». El confiado Archy va en pos de «una aventura más importante que la vida».

De las inmensas llanuras de un western australiano al juego de rugby en el campo de entrenamiento guerrero ante las pirámides de Egipto y de ahí a desafiar el tableteo de las ametralladoras en las costas de Turquía, sólo hay un impulso. Es la respuesta a la luz buscadora de un único llamado. «No soporto tu alegría constante», le reprochaba su amigo Frank (Mel Gibson), el recluta un poco mayor con quien había compartido una vehemente trayectoria de rivalidades atléticas, victorias y derrotas de la vanidad viril, reconciliaciones, huidas momentáneas, mutuos convencimientos, asaltos a tiendas transas en el Cairo, inscripciones románticas de sus nombres sobre la napoleónica cima de un monumento arqueológico, peligrosas iniciaciones en la diversión horizontal dentro de un serallo mercenario de las 1001 Noches («¿Qué dejan para su noche de bodas?», alegaba el ingenuo Archy), cambios simultáneos de regimiento para continuar juntos, colada como gorriones a un salonesco baile exclusivo para oficiales, permuta de la misión mensajera que salvará milagrosamente a Frank de la muerte segura en el frente turco pero condenando a Archy, y otras incontables expresiones del gusto por la acción física. En efecto, nadie soporta la alegría constante de esa versión moderna del buen salvaje australiano, fulminado en su primer contacto con la civilización euroasiática; ni siquiera lo tolera el tono épico, inicialmente despreocupado, luego funeral, del filme, que retoma y se deja dominar

hacia el final por una componente lírica, de un lirismo casi exultante, subproducto de la «alegría constante» de Archy, que medraba a todo lo largo del relato.

Así, en *Gallípoli*, el llamado de la selva bélica atrae irresistible a la sublimidad corriente de sus víctimas, transformando la sangre en dulzura y la práctica violenta en fascinación cercenada. Tal como sucedía con las escolares capturadas por el llamado de La Roca en *Picnic en Hanging Rock*, la novela del crecimiento de *Gallípoli* se atrofia en lo vano genocida y sucumbe ante los espejismos de la indistinguible amenaza.

Se ha querido ver como un ambiguo panfleto contra el imperio británico una película mucho más concreta y abstracta que eso, mucho más imaginativa y mitológica. Algunos grandes realizadores del nuevo cine australiano de los 70s (Bruce Beresford, Fred Schepisi, Gillian Armstrong y Peter Weir) han filmado las películas antibritánicas más británicas de la historia reciente del cine, las obras críticas que el cine británico por falta de talento jamás pudo filmar desde Asquith, Lean y Powel-Press-burger, o desde *La carga de la brigada ligera* de Tony Richardson (67), iracundo recuento del desastre de una batalla por culpa de las dementes infatuaciones militares durante la Guerra de Crimea y el más nítido antecedente de *Gallípoli*.

Sin la visceralidad de Richardson, con ironía desde abajo de la escala jerárquica y una localista carga cultural, Weir se concentra en la revisión de un funesto hecho histórico no con la histeria ante un crimen de guerra, sino haciendo resonar los destinos individuales que observa con gran finura y suavidad. Resuenan a través de ciertas variantes específicas y regionales de la tradición inglesa, ya aclimatada en Australia. Resuenan a través de un discurso fílmico de clásica perfección. Y resuenan al abrirse a lo general, que es la absurdidad de la guerra, desde la intransferible absurdidad de esa guerra en particular que llenó de sangre inocente las aguas de Anzac. Aunque se tienda a volver mitológico el sitio de la catástrofe bélico-criminal, los destinos humanos presentes, los de Archy y Frank, rehúsan a devenir ejemplares, pues una cierta infamia británica, ya introyectada, transpira por los poros de esos soldaditos de las Colonias que cantan con júbilo («Si Inglaterra necesita una mano, aquí está»), ufanándose de su invasora superioridad, por los bárbaros mercados árabes. ¿Dónde quedaron las generosas esencias regionales?

Las pulsiones heroicas han sido invertidas. Seguro de la autenticidad de sus raíces, a ritmo batiente y sintetizador de acciones, pleno de elipsis heterodoxas y audaces encuadres significativos, pese a su apariencia de cine heroico mártir, *Gallípoli* depura y recupera en instancias superiores la equilibrada emotividad del relato clásico, pero en el proceso los sentidos tradicionales han sido trastocados, minados desde el interior. En un juego de referencias diferenciantes, podría decirse que *Gallípoli* empieza como unos rústicos *Carros de fuego* (Hudson 81) sin mística chauvinista, continúa como unos gozosos *Tres lanceros de Bengala* (Hathaway 35) con poderosa dominante homosexual, ironiza mediante partidas a la guerra en el

showboat de *Magnolia* (Sidney 51), describe en diez planos sobrecargados la vida oprobiosa en las trincheras de *La patrulla infernal* (Kubrick 57), se lanza contra los oficiales de Britania en *El asalto final* (Rosi 70) sin recurrir a ninguna virulencia demostrativa y congela en *stop-motion* la imagen final de la muerte de un inútil *Gunga Din* (Stevens 39). El cine épico deshace sus propias imágenes míticas y nuestras imágenes-fetiché. Sin quebrar el lirismo parco y a mil por hora de la expresión, la representación de las pulsiones heroicas conduce a su contrapartida en la atroz realidad, a la altura de un contubernio de imbéciles galonados.

Gallípoli canta la elegía de la guerra ajena en un estilo confiado, de nuevo cálido, de sentimientos tan espontáneos como vigorosos. Abandonad toda esperanza, dicen con sarcasmo ciertos tramos intransitables para los soldaditos inmovilizados por los turcos y a punto de alcanzar la muerte apenas hayan asomado el cuerpo por encima de la larga excavación. Doble sarcasmo ante la inquietud de la trinchera: la supuesta estrategia de despiste ya ha triunfado sin problema y los ingleses toman tranquilamente el té en otra cabeza de playa. La soledad de Archy, convertido en corredor de larga distancia, impide el suspenso de un rescate en el último minuto. Una regocijada aria de Bizet estremece la culpa de los altivos generales bajo cobijo. La ametralladora emplazada por los turcos siembra cadáveres de jovencitos australianos como patos de feria. Medallas y cartas de adiós a la amada penden abandonadas en gatillos y bayonetas. El joven héroe llanero que añoraba la guerra se plantea en voz alta las preguntas que le hacía su tío Jack antes de correr y él solo se las contesta, ya con creciente valor para salir presuroso como leopardo por la tierra de nadie, sin armas, a merced de la puntería del enemigo en un malvado tiro al blanco, pronto a doblarse en un grito visual que inmortaliza el congelado óptico, mientras las notas familiares del Adagio de Albinoni hieren con su tristeza exaltada la sensibilidad de todo espectador. Como el trágico mundo de la lucha del indio contra la naturaleza y la injusticia, esa guerra era ancha y ajena. Pero su experiencia concreta se estrechaba hasta alcanzar la piel. La ilegitimidad heroica perpetuaba la mácula, la suciedad del sacrificio. La elegía se ajustaba a un absurdo profundamente melancólico, de la eternidad hacia acá.



PETER
WEIR:
Gallípoli
(*Gallipoli*,
1981)



PETER
WEIR:
*El año que
vivimos en
peligro*
(*The Year
of Living
Dangerously*,
1982)

El año que vivimos en peligro o la mucosa periodística

El año que vivimos en peligro es 1965. El año que vivimos en peligro es el año en que se inicia la peor matanza de comunistas que registra la historia de la humanidad. En el año que vivimos en peligro hay un millón de muertos en la Indonesia de Sukarno, so pretexto de un golpe militar izquierdista y para extirpar de raíz toda «penetración del comunismo».

De la inminencia del apocalipsis al amarillismo apocalíptico, *El año que vivimos en peligro* (*The Year of Living Dangerously*, 1982) es una vil explotación de la miseria tercermundista preparándose para uno más de sus espectaculares, necios e inevitables y recurrentes *shows* de represión masiva. *El año que vivimos en peligro* es una distante mirada extranjera y «desarrollada» que hace el favor de posarse y querer involucrarse, sin conseguirlo, sobre candentes temas políticos del subdesarrollo y sus tragedias populares. *El año que vivimos en peligro* es una tibia desmitificación moral del oficio de corresponsal extranjero, como enternecida pero impotente mucosa periodística, aunque sólo alcance a hacer una agitada caricatura de *El pasajero* de Antonioni, cual indigno gemelo de *El ocaso de un pueblo* de Schlöndorff. Muy lejos tanto de la poesía inquietante de *Picnic en Hanging Rock* y *La último ola* como del clasicismo antiheroico de *Gallípoli*, *El año que vivimos en peligro* es el fallidísimo sexto largometraje de Peter Weir, un ridículo y seudoliberal producto ultrarreaccionario para exportación, una australiana lamida de suela a las viejas convenciones hollywoodenses, el exitoso tributo de un notable cineasta para colocarse en el mercado internacional, repleto de ideas de realización por toma y «personajes inolvidables en escenas de antología» pero reduciendo al absurdo irrisorio sus pretendidas denuncias testimoniales.

He aquí la alegría de vivir del *Estado de sitio* (Costa-Gavras 72), que nos endilga un romance redentorista, metido con calzador, entre un joven periodista australiano que más bien parece Mad Max domesticado (Mel Gibson) y una bella agregada de la embajada británica (Sigourney Weaver) deseosa de salir huyendo cuando antes de ese inmundo país infestado de amarillos *Aliens* (Scott 79, Cameron 86). He aquí el vacío dramático de un acta de acusación en el vacío, que se escandaliza como beata pueblerina al ver surgir un enjambre de prostitutas de facciones asiáticas en un camposanto de Jakarta y hace culminar su terrible protesta contra la «mirada circular» de la corrupción escarneciendo a un infeliz periodista torpe por sus filias pederastas. Ahora prometida a un martirio «positivo», la conciencia nacionalista de Indonesia no podía encarnar sino en un enano transvestido (Linda Hunt), cierto fotógrafo de prensa local con cualidades proteicas y don de la ubicuidad; guía cual faldero Virgilio a su Dante australiano por los círculos más temerariamente exclusivos del infierno procomunista, se filtra y se infiltra por todas partes, cobija una gran generosidad bajo su diminuto corazón de subhombre por partida triple (asiático, enano y mujer), registra audazmente la violencia callejera siempre cargado como bebé sobre un hombro de su atónito patrón ocasional y, en una simbólica escena final,

se hace matar por la soldadesca del *putsch* militar al colgar una inútil banderola ¡pidiéndole a Sukarno que se ocupe de su pueblo!, sobre la ventana de ¡un hotel de lujo para extranjeros!

Para terminar la parábola en contra/a favor de lo fatal de golpes militares, de todos los exterminios anticomunistas y de todos los nacionalismos peleles que en el Tercer Mundo han sido sólo falta de que nuestro héroe reporteril medio traidorzuelo se haga reventar como inmotivadamente, en el Palacio de Justicia de *Mad Max 1* ya ocupado por los golpistas y rumbo al apocalipsis de bolsillo. *El año que vivimos en peligro* dice ¡uf!, antes de llegar a su término cronológico, porque el impulsivo informador, ya redimido metafóricamente aunque tuerto como un Edipo pusilánime y a medias, abandona esa «cloaca del mundo» en el avión donde lo espera su anhelante compañera de amor y fuga. Pero ningún arte de la fuga puede impedir que, por razones aduciblemente naturales, ya estén celebrándose en las calles de Jakarta las más arbitrarias detenciones y ejecuciones sumarias *in situ*. Las estrellas del periodismo miran hacia abajo, y no ven nada.

Testigo en peligro o a la poesía de la inminencia

Cuando el atónito chicuelo Samuel Lapp (Lukas Haas) de la comunidad religiosa Amish se convierte en el único testigo de un asesinato cometido en los baños de la central ferroviaria de Filadelfia, el endurecido investigador policiaco John Book (Harrison Ford) se siente obligado a poner a salvo tanto al pequeño como a la bella madre viuda Rachel Lapp (Kelly McGillis) que lo acompañaba. Huyen, se esconden. Pero hasta una apacible granja Amish de Lancaster Country, Pennsylvania, llegarán tres corruptos policías homicidas para darles caza. Es *Testigo en peligro* (*Witness*, 1985), espléndido séptimo largometraje de Peter Weir, su primera incursión en el cine norteamericano, sin las estridencias a la deriva de *El año que vivimos en peligro*, aunque en un tono dramático-poético distinto al de sus tempranas cintas australianas (*Picnic en Hanging Rock*, *La última ola*) incluyendo su TV filme *El plomero* (80), intimidante y ambigua comedia negra donde un odioso plomero (Ivar Kants) invadía con sus tuberías durante varias jornadas el cuarto de baño de un departamento para terror de los dueños que lo hacían pagar con la vida su «fechoría».

De la jungla urbana al mundo rural que se ha detenido en el tiempo y del histerizante acelere moderno al enquistado ritmo vital del siglo XVII, el esquema del *thriller* se va disolviendo al interior de *Testigo en peligro*, se ha ido borrando, hasta que sólo quedan sus huellas, su sombra desvanecida, su espectro. La rapidez de la acción violenta (en la degollina del mingitorio, en la revisión asesina de los gabinetes) y la frenética contundencia del corte (en la balacera sorpresiva dentro del estacionamiento) se volverán recuerdos apenas fantasmales ante el empuje del aliento pastoral, ante el bucólico lirismo que impone con gran austeridad y señorío el estilo

del cineasta australiano. Como las figuras Amish perpetuamente enlutadas que al principio del relato parecían surgir de ninguna parte, contra un horizonte atajado por la omnipresencia de las verdes espigas, así ha brotado de la nada y del sosiego una extraña, rebuscada, circunstancial, inverosímil trama de *thriller*, y así propia se ha vuelto espectral, huella de sí misma, fundiéndose con la íntima vibración de un idilio campestre, el romance de Rachel y John, y con la insólita suavidad de una melancolía elegíaca post-*Gallípoli*.

El apaciguamiento será total, una lápida para el *thriller* bozado, embozado, y aunque al final éste simule retomarse, su impulso vertiginoso ya sólo podrá ser virtual. Virtual como un leve reflejo del neo-*thriller* de los 80s, como un espectro del puritanismo griffitheano. Al enfrentarse a los criminales en las laberínticas entrañas de la troje comunal y sepultar a uno de ellos bajo una mortal cascada de grano, la acción del héroe justiciero John Book no remite tanto al *thriller* hipervirtuosístico de *Impacto fulminante* (Eastwood 83), como a la bienaventurada justicia social casi divina de *Un rincón en el trigo* (Griffith 09), donde el acaparador de semillas moría simbólicamente sepultado por ellas bajo una tolva insaciable. No será exagerado, pues, ver que el torvo investigador corrupto Schaeffer (Josef Sommer) termina arrepentido, semiparalizado, rindiéndose ante el simple tañer de una campana y el cerco que han tendido en torno suyo unos pacíficos campesinos; una urgente visión moral ha conseguido avasallar los refinamientos lógicos de un filme oscilante entre el *thriller* sicológico de los 50s (tipo *Un sábado violento* de Fleischer 55) y la clásica idealización de la no-violencia (tipo *La gran tentación* de Wyler 56). Es un frágil equilibrio entre opuestos, sólo sostenido por el riguroso cálculo de Weir, con la decisión firme y tranquila de un canto antifonal de Bach («¡Ven, oh rebaño santo! ¡Cordero, víctima santa!»), entre la fantasía salvaje y el eterno funeral.

Después de un sorprendente prólogo con paisajes llenos de savia y severos interiores en claroscuro rembrantiano, que describían el sepelio del marido de Rachel, toda la primera parte del filme se estructura sobre la perplejidad del pequeño Samuel y su descubrimiento del mundo exterior a su comunidad natal: la gran ciudad, el viaje, el mal, la crueldad exclusiva de los hombres. La mirada infantil es la Mirada. Para ese pequeñuelo que por vez primera sale del ámbito Amish, en viaje de Pennsylvania a Baltimore con escala en Filadelfia, todo es nuevo, prístino, fantástico como el globo aerostático que suspendido en la inmovilidad se divisa desde la ventanilla del tren, todo es imponente como el Ángel de la Muerte con una Criatura en brazos que se alza en la estación ferroviaria, todo es curioseable como el crimen desalmado que se atisba desde la entrecerrada puerta del retrete, y todo es revelador como el retrato orgulloso del carnicero policía negro que se descubre en la vitrina de trofeos de la comandancia, puesto que el fatal atropello ha sido cometido por guardianes. Con la cámara a la altura de los ojos y el pasmo del niño, el primer estilo narrativo de Weir tiene una franqueza pura y deambulatoria; reclama la claridad vítrea, avivada acaso por una luz interna en todas las cosas que aparecía

transfigurándolo todo durante la gozosa excursión de las colegialas conmemorando el día de San Valentín en *Picnic en Hanging Rock*. Pero ahora la extrañeza de la mirada se dirige a nuestro mundo, al «mundo de los ingleses», pues para los germánicos miembros de la automarginada comunidad Amish todos los extranjeros son ingleses, durante siglos.

Bien pronto, sin mediar cambio tonal alguno, los caminos de manifestación de la otredad quedarán invertidos. En esta ocasión serán las costumbres de los Amish y sus prácticas cotidianas lo que va a surgir como un mundo ajeno, diferente, ante los ojos del «refugiado político» John Book. Pero el estilo narrativo de esta parte del filme se niega a adoptar en definitiva el punto de vista del extraño. Antes bien, establece un tono de crónica plasticista, profundamente sensual dentro de su ascetismo, que empieza a ironizar con delicadeza al retablo resultante. Queda así garantizado el respeto a la otredad, el respeto a esos Amish que curan heridas con té nauseabundo, rinden culto a la sencillez, viven pendientes de la benevolencia de sus congéneres, se alumbran aún con quinqués, visten de luto a perpetuidad y aprovechan de manera rústica la energía hidráulica de un riachuelo. Y queda garantizado el respeto a la otredad de un «invasor tolerado» que siempre terminará usando la violencia física, aunque sus habilidades manuales hayan ganado la admiración de los intocados heredados medievales y aunque cierta noche Rachel haya tomado con dos dedos la pistola detectivesca como si se tratara de un ratón muerto. Suprema elegancia ético-estética, queda garantizado el respeto mutuo de una otredad hacia la otra; el juego de los valores y la ronda de las significaciones ya puede expresarse con inusual alegría.

Serán jocundas virtudes del filme esa soma con que los Amish descubren y aprecian las cualidades de John como avezado carpintero, esa malicia con que se resuelven los conflictos amistosos entre Book y un ansioso rival en amores, ese júbilo en las labores de ordeña y en la edificación del granero amado, y esa avidez del aprendiz de granjero John al apurar la limonada que la sabia mujer le ofrece a la mitad de la jornada sudorosa. Valores insospechados e inversión de valores. En la magistral escena del baile musical marcadamente mercantil hallado al azar en la radio del auto descompuesto del detective («¡Qué maravilloso mundo sería!»), las intensidades emocionales han cruzado sus cables y el hombre reinicia con mayor ímpetu sus movimientos rítmicos cada vez que la recoleta mujer está a punto de besarlo. Los escrúpulos ante la sofisticación vulgar se ha burlado de los tercos intentos de desinhibición de la buena salvaje, de la misma manera que el joven hitita Jeff East se dejaba seducir fascinado por la forastera en *shorts* Susan Buckner en *Bendición mortal* (Graven 81), el más directo antecedente contemporáneo de *Testigo en peligro*, en clave de horror sigiloso, aunque con idéntica perfección melódica en sus inspirados ultrajes.

La inasible elegancia y el cálculo de Weir se manifiestan a través de la poesía de la inminencia. Era inminente pero jamás develado el misterio de la Roca tragacolegialas de *Picnic en Hanging Rock*; era inminente la magia negra de los

ancestrales aborígenes australianos en pleno siglo xx de *La última ola*; era inminente pero indemostrable la malignidad en la toma del departamento por *El plomero*; era inminente pero imposible la salvación del joven de las colonias sacrificado en la guerra de *Gallípoli*, e incluso era inminente pero improbable el involucramiento del reportero Mel Gibson en la matanza anticomunista de Indonesia en *El año que vivimos en peligro*. También será inminente la colisión cultural entre el mundo contemporáneo de John y el microcosmos anacrónico de Rachel, entre el hipertrofiado culto al cinismo de la velocidad (propio de los futuristas italianos) y el aletargado culto a la falsa pasividad (igual a ella misma desde el desembarco de los peregrinos del Mayflower). Pero, tal como se preveía en el contrato de faje dancístico, la consumación del amor físico entre los amantes románticos es imposible; la colisión no tendrá lugar. Inminencia pura.

«Somos un culto también, con nuestras reglas privadas, y John las ha roto», afirmaba sarcásticamente el policía malvado en el prescito, insinuando a su modo el secreto, la frustración y el principio de la señorial ambigüedad moral del filme, su clave de identidades profundas en boca de quien menos podría esperarse. Hay más: si la comunidad Amish amenazaba a la enamorada Rachel con el aislamiento punitivo, la comunidad policiaca amenaza a John con el exterminio. Cuestión de cultos y de iglesias más que de relatividades. Por eso la tensión del filme está viva y sus pulsiones mantienen circulando el flujo narrativo casi en despoblado dramático. Muy por encima de las convenciones del *happy-ending* o del *bad-end* las pulsiones de la tensión crecen, se suspenden en planos-cuadros que remiten a otros órdenes culturales, se vuelcan hacia mil hallazgos de la inmovilidad y convocan de innumerables formas la poesía de la inminencia. Nada estalla, la tensión reina a plena luz y se asfixia aparentemente en el claroscuro. Esa tensión pulsional de Weir en el exclusivo camino de su *thriller* hacia un lirismo fantástico tampoco puede ser nombrada.

GEORGE MILLER (Brisbane, Australia; 1945)

Mad Max 2, guerrero de la carretera o la sombra del apocalipsis

Imágenes extremas se acumulan. Un tono revuelto, lascivamente sádico, engulla y aniquila el único hálito restante. La ansiedad contenida se filtra con lentitud a través de las rugosidades del paisaje y del artificio devastado. La hosquedad de una voz, como de niño ancianísimo, con fatiga de siglos, evoca y hace resucitar, cual trastornado sumario en una pantalla inscrita dentro de otra, las imágenes-eco del fin de nuestra era. La vida vuelve a asfixiarse en los tiempos del caos concluyente, entre sueños condensados por las hordas postumas de contendientes civilizados. Guerras, motines, interminables discusiones parlamentarias, errores de cálculo destructivo, hecatombe, pero estamos lejos del rollo plañidero y culpígeno de *Cartas de un hombre muerto* (Lopushanski 85). He aquí el desfigurado retrato de un mundo agonizante, el mundo que se vacía de combustible mientras una rueda enorme, superpuesta a la imagen, gira sin fin, como si bombeara la extinción de la especie humana.

También el patrullero galanazo Max Rockatansky (Mel Gibson), entre rugidos y derrapones y pedorretas de motores, lo perdió todo, a consecuencia de la horrible madriza, en *Mad Max 1* (Miller 78): su guarida adánica, su familia armónica, su Anarchy Road, su palacio de justicia en escombros, la firmeza de su pierna izquierda desecha con saña. Ahora, con su uniforme de cuero negro en andrajos, seguido por su perro fiel y algún aliado entrometido más bien indeseable que le haya caído literalmente del cielo, vaga por la sequedad de los caminos polvorientos como guerrero solitario; es el superhéroe pese a todo de *Mad Max 2, guerrero de la carretera* (*Mad Max 2/The Road Warrior*, 1981), segundo largometraje del ex-estudiante de medicina y máximo cultivador australiano del cine de acción George Miller. Otra trepidante *road picture* con aleaciones de ciencia-ficción antiutópica. La guerra de la gasolina que desaparecía sí tuvo lugar, dejando crespones de chatarra retorcida y oxidada a la vera de los caminos, hasta que las gotas postreras de ese flujo vital dejaron de explotaren los cilindros sobrerrevolucionados de los últimos bólidos. Tras el Apocalipsis del émbolo todavía milagrosamente en acción, debería llegar a instalarse algún día el Apocalipsis del llamado forzoso a la inmovilidad. Por eso, antes de que eso sucediera, el Apocalipsis se hizo máquina y habitó entre nosotros.

Fue un Apocalipsis enigmático y fatídico, amoral, bestializante. Lo poblaron ángeles infernales de motocicleta, gladiadores en harapos de cuero con estoperoles, mohicanos postcivilizados de pelambre rojiza, estertores hechos carne punk revestida con pieles de carnero y oscuras hombreras de futbol americano, vestigios barrocos de la prepotencia *Cruising*, líderes con máscara beisbolística de hierro y habla electrónica de Darth Vader en Alphaville, abominables depredadores abocados a la rapiña de aparatos rodantes, buitres en ávida búsqueda de gasolina-carroña. Infestaban las carreteras ya semiborradas, sólo para perpetuarse perpetuando y perturbando sus movimientos de saqueo perpetuo. Un Apocalipsis punk, un Apocalipsis detenido y prolongado, en suspenso, en conteo regresivo, yendo ilusoriamente hacia atrás, un Apocalipsis convertido en sombra de sí mismo, inmerso en un profundo y furioso estancamiento.

Mad Max 2 finca sus lares en una convulsión lingüística del barroco cinematográfico. No sólo la secuela es más fieramente canónica que el original *Mad Max 1*; por añadidura, se expresa en un lenguaje más intensivo y fluido. Miller demuestra haber recibido el impacto de las experiencias lúdico-brutales de Lucas-Kershner (*El imperio contraataca* 80) y sobre todo de Carpenter (*Escape de Nueva York* 81). La sobrecarga de signos fílmicos puros en *Mad Max 1* llegaba a ser un éxito de potencia sensual, pero un tanto hierática: la tensión se apoyaba demasiado en el factor sorpresa, nunca se sabía adónde derivarían los contenidos de la toma siempre densificada, había cierta arbitrariedad en la conclusión inesperada de las secuencias. En comparación, el lenguaje de *Mad Max 2* parece más trabajado al nivel del instante. Tomas breves, eficacia inmediata, cortes elípticos, ritmo interno más rápido, montaje acelerado y acezante: los efectos impactantes han sido trasladados al cambio de planos, a veces con una autoridad noqueadora, como el raudo jugueteo del boomerang mortífero que de pronto se le incrusta en la frente paralizada del adversario homosexual de rubio narcisismo o ya persigue cómicamente a uno de los guerrilleros punk para acabar rebanándole los dedos de una mano. Apenas almacena sorpresas el interior de los planos, ni siquiera en los supremos veinte minutos que dura la persecución final. El único denominador común que persiste en los lenguajes de ambas películas, sería la agudeza calculada de Miller en emplazamientos y encuadres.

La cámara corre al ras de la cinta asfáltica, poniendo el grito en el suelo, chirriando a través de las llantas que revientan al ser alcanzadas por el enjambre de flechas, resbalando fatalmente a ciegas junto con armatostes como el camión tanque. *Mad Max* emerge de súbito y yergue su matona para apuntar a un prisionero instantáneo ante un cielo cubierto de nubarrones listados. La cabeza ensangrentada de Max parece sobrevolar, inmóvil, sobre el paisaje aéreo que surca el disparatado aparatejo con alas de giro-capitán sin nombre (Bruce Spence). En las pulsiones visuales de *Mad Max 2* también se observa un mayor regusto por el trucaje. Las consecuencias de la horrible madriza que recibió el héroe en *Mad Max 1* se

rememoran en imágenes a 16 cuadros por segundo y con fonaciones distorsionadas. El uso constante de la plataforma a toda carrera se combina a menudo con panning hasta de tres etapas en su giro (Max otea desde su auto) o con oscilaciones interrumpidas por un intercorte (primera aparición del extravagante autogiro, detalles gestuales en las magnas persecuciones). La orgía con que se festina la muerte por crucifixión de los enemigos se va volviendo más sádica a fuerza de sobreimpresiones, contrastantes en sus contenidos modernos con el pseudotribalismo africano de la salvaje ceremonia exaltante. A esas convulsiones de la barroca combinatoria del filme, habría que añadir las entradas a campo desde arriba (durante el delirio de la recuperación de Max), los gags de aparición súbita (el giro-capitán brotando como topo de entre la arena del desierto) y la omnipresencia de elementos excéntricos en la invención significativa, en los caprichosos vestuarios producto de sincretismos decadentes «demasiado» actuales, en los vehículos-escarabajos, en las máquinas de guerra y en los animales de granja que invaden la fortificada refinería de petróleo.

Constituido de atiborramiento y atropello, el imaginario del segundo largometraje de Miller es en realidad una suma de imaginarios. Un detonante coctel de imaginarios seriales. Imaginarios rasgados y hechos trizas, espectaculares por desplome, como el propio héroe desbarrancándose con su auto en dos ocasiones para no desperdiciar ninguna ocasión de hacerse pomada. Ahí está el imaginario de un conato de ciencia-ficción pesimista a rabiarse, el imaginario de un western cansado hasta la aberración y sin nobleza épica, el imaginario de una *road picture* con vías a punto de ser malsanamente clausuradas, el imaginario de una *gang movie* en el estridente límite de la autoparodia punk, el imaginario de un serial con imposibles aspiraciones de leyenda heroica. Y están también los imaginarios de una serie de atentados contra los valores eternos: el imaginario de una fábula protohumanística que no sabe si maldecirse a sí misma o carcajearse de su guiñolesca burla, el imaginario de una genealogía de la moral cuyos hombres del resentimiento se debaten en infructuosa revuelta visual por un chorro de combustible, el imaginario de un *weltschmerz* cuya depresión mental no halla estado ideal al cual referirse.

Más que un híbrido de géneros residuales, *Mad Max 2* es un carnaval de imaginarios degenerados. Érase una vez, en un futuro indeterminado, un guerrero redentorista de una sola pieza (aunque deteriorada) que, por un poco de gasolina para su patrulla, prestó sus servicios a un grupo humano aislado, cercado en el desierto para extraer, refinar el preciado líquido tan escaso, y tuvo que batallar en desventaja contra enloquecidas gavillas de merodeadores organizados. Así planteada, la situación básica de esta antiutopía post-desastre nuclear, con peregrinar de sobrevivientes, es típica de la ciencia-ficción catastrofista, tipo *La senda infernal* (Smight 77), facultada para abortar posibles hazañas de *La guerra de las galaxias* (Lucas 77). La estructura dramática en forma de un acoso prolongado podría venir de un western clásico, con los vagones de la caravana volcados, o con un Fuerte Bravo sitiado por indios (tipo *Hombres y bestias* de Sturges 54), incluyendo la alternativa de

fugaces escapatorias nocturnas (aunque cargando bidones repletos de combustible mineral) y cierto camión blindado sirviéndole de puerta a nuestro amenazado Minatitlán en microescala. La insaciable errabundia de la *road picture* presiona sin descanso a ese insólito y mal situado *Convoy* (Peckinpah 78), para que nunca se detenga. El impulso plural y gregario de la *gang movie* revuelve a discreción las virilistas indumentarias de *Los guerreros* (Hill 79), sus añoranzas deportivas, sus greñeros punketes, sus tocados de aborígenes africanos, y se manifiesta sobremanera en esa fruición de armas de todas las épocas y cualquier procedencia: ballestas, escopetas, pistolas con balas de oro, ametralladoras de flechas, bolas de hierro con picos, mazos de gladiador romano, lanzas cortas de cuatro puntas. La delirante puerilidad de los seriales se nutre de *comic underground* y de *soft porno* para disponer el abordaje a un trailer Mack como si fuera nave pirata, una bella mujer que a nadie liga y muere despatarrada a flechazos, un maloso enfebrecido a quien debe atársele con cadenas para soltarlo cual mamutesco perro de presa en el momento indicado, un feroz *Niño salvaje* que se curó homeopáticamente de la blandenguería truffautiana con cajitas de música que tocan Happy Birthday to You al infinito, y un giro-capitán de burlesca mandíbula y calzones raídos cual Arau en *Vociferante Power* (79). Pero las resonancias que otorga a *Mad Max 2* el cine humanista son quizá las más descabelladas: he ahí los estragos de la Civilización esforzándose por prevalecer sobre la Barbarie con las mismas armas de ésta («¿Vagamos por el desierto y terminaremos tan salvajes como ellos?»).

Nuestras ínfimas seguridades y creencias en crepusculares principios combaten valerosamente con la fuerza bruta de ese Ayatola del Rock que incita a violar mujeres antes de fulminarlas: es la lucha por la carroña civilizada. Un sistema de tensiones en cadena vapulea a la emoción, a base de elipsis estratégicas y tácticas de impacto: es la lucha por la carroña del relato hollywoodense. La fantasía abigarrada sincrética fantasmagorías genéricas y otros temores catastrofistas de la colectividad: es la lucha por la carroña del cine de anticipación. Pilas de llantas, un tronco de árbol a rastras, insólitas señales pintarrajeadas en los decorados a la intemperie desértica, exotismos sin referente fijo, extravagancias de parámetros mutables: es la lucha de *Mad Max 2* por la carroña de los signos.

Los cazadores del futuro vencido se topan con el arca vacía. El camión tanque estaba cargado con arena y el héroe maltrecho tan huraño y vejable como Kirk Douglas en *Hombre sin rumbo* (Vidor 56), tan mercenario como cualquiera de los *Perros de la guerra* (Irvin 80), tan rencoroso y egocéntrico como el ex-militar tuerto Ken Russell de *Escape de Nueva York*, tan extraviado en el tiempo intergaláctico como el astronauta Keir Dullea de *2001: odisea del espacio* (Kubrick 68), era en última instancia un salvador a pesar suyo. Al abrirse el Arca inmortal antispielbergiana, no salieron rayos desintegradores de intrusos ilusos, simplemente nada salió. Ni el faldero capitán del autogiro consiguió gloria imperecedera. Sólo Mad Max ganó un ojo gacho y el abandono eterno, figura elegiaca sin lápida

pertinente, guerrero de la carretera avisorado desde un futuro empequeñecido, atrapado por la mirada del niño testigo dentro de las ruinas circulares de los futuros concéntricos.



GEORGE MILLER: *Mad Max 2, guerrero de la carretera*
(*Mad Max 2/ The Road Warrior*, 1981).



GEORGE MILLER: *Mad Max, más allá de la cúpula del trueno*
(*Mad Max Beyond Thunderdome*, 1985)

Mad Max, más allá de la cúpula del trueno o la escatología cruzada de los niños

Y el Apocalipsis se hizo energía extraída del excremento y habitó entre nosotros. Han pasado más de dos décadas desde que el patrullero Max perdió morada y familia entre bramidos de motores presagiantes del fin del mundo (en *Mad Max 1*); han transcurrido veinte años desde que el guerrero de la carretera Max participó en la batalla sostenida entre los poseedores de la gasolina atesorada y los ángeles infernales detentadores de los últimos automóviles dentro de un vertiginoso Apocalipsis de las máquinas. Ahora, en *Mad Max, más allá de la cúpula del trueno* (*Mad Max Beyond Thunderdome*, 1985), tercer largometraje de George Miller (dirigido en colaboración con George Olgivie para las escenas infantiles), nuestro solitario Max (siempre Mel Gibson) se ha vuelto un guerrero nómada ya en desuso, existencialmente exhausto y sin esperanza, con las sienes encanecidas y soportando el doblegante peso de un enorme gabán bajo sus hombreras de fútbol americano, todavía expuesto a mil peligros y rapiñas que caen en aparatejos desde el cielo, mientras sus lerdas botas de *urban cowboy* hollan interminablemente las arenas de un irredento desierto posterior al Apocalipsis.

Furiosos por el despojo de que han sido víctimas a consecuencia de una instantánea incursión del giro-capitán (Bruce Spence) y un muchacho, los pasos revanchistas de Mad Max lo conducirán hasta una ciudad artificial, Truequelandia o Bartertown, donde se ha institucionalizado la sociedad del Despojo e impera como única diversión el gusto por la Prueba. Apenas superior a un hacinamiento de barracas y tan hermética como el expresionista ghetto judío de *El golem* (Wegener 20), la desalmada urbe sólo puede ser gobernada, a duras penas, por su fundadora, la caligulesca tirana Aunt Entity (Tina Turner), y su pretoriana guardia, pues la energía motriz del teratológico asentamiento posnuclear es generada en las profundidades del subsuelo, mediante el gas butano que, única fuente de combustible ya imaginable, produce la descomposición de un excremento de cerdos cosechado en cantidades industriales por el sabio enano Master (Angelo Rossito, legendario sobreviviente de los *Fenómenos* de Browning 32) y almacenado en gigantescas tinajas.

Se ha topado Max con el último remedo posible de civilización: una humanidad abestiada, vigilada por gendarmes con lanza y penacho zulú, desmembrada por infatigables pugnas por el poder residual. Allí se puede traficar impunemente con agua radioactiva que engaña a los incautos, encadenar como galeotes a los trabajadores infraterrenos, gozar arrastrando a los forasteros a un circo romano doméstico llamado Cúpula del Trueno («Dos entran, uno solo sale»), y someter a algún triunfador generoso; Mad Max ha llegado al fangoso corazón de las tinieblas en esta *Metrópolis* (Lang 26), que literalmente se alimenta de mierda y clamoroso sadismo. El corto verano del Apocalipsis de los vehículos vertiginosos ha concluido; el tercer milenio de nuestra era reinventa y reinstala una barbarie fundada en el saqueo omnívoro, en la transa y el sojuzgamiento de todos contra todos cuyo máximo

lujo vital es la crueldad gratuita de la Prueba.

Izado en elevador de mina hasta la plataforma vinílica donde se halla apoltronada la Tía Entity con mueca despótica, un fatigado pero tozudo Mad Max será forzado a contratarse como cualquier matón a sueldo, tras madrearse con tres nauseativos secuaces que le enfrenta la abusiva: un fachoso tañedor de saxo, un perdonavidas mongólico y un zotaco fanfarrón, todos campeones del ataque a traición. Sólo recobrará parcialmente su libertad después de ser obligado a combatir en la Cúpula del trueno, clímax dramático a la mitad del relato, y sujetarse al azar punitivo de la fatídica ruleta, puente que lo conducirá a otra realidad, casi a otra película. Mientras esto sucede, en su avidez de destripamiento sangriento vuelto espectáculo catártico y aglutinante, la horda circense grita y la estomagante música de Maurice Jarre corea siempre la misma frase: «No necesitamos otro héroe».

En efecto, ni los exaltados linchadores por interpósito gladiador ni la fábula de esta saga por entregas ni el espectador aullante necesitamos ya otro héroe de una pieza. Cuantimás que ya existe, con estridente contundencia, esa contoneante antiheroína villana Tina Turner, de lengua pelambreira platinada, herrumbrosa cota de malla hasta los pies, cinta de acero en la frente y aretes de resistencia eléctrica amplificadas y guantelete de fierro que porta eternamente una pequeña ballesta invencible. El inframundo de la aridez y el abigarramiento necesita un héroe incluso más que dual, pues su paladín máximo, el minúsculo Master trepado en los hombros de un mastodonte cuya máscara oculta una cabeza-mente de niño, pronto será vencido por Max en el duelo sobre columpios elásticos y sobre el terreno, a golpes de marro y sierras portátiles, además de la suprema astucia de un silbato de intolerable longitud de onda para el gigante torpe. Se ha desplomado el dualismo perfecto, ha tronado el binomio de la Fuerza y la Razón unidas, ha zozobrado el poder absoluto de la Entidad en bruto. Fábula de la recuperación y derrota del dualismo como forma de poder excremental, el relato de *Mad Max 3* sólo podrá continuar *Más allá de la cúpula del trueno*, a través de errancias, penalidades, intromisiones, titubeos, fallas y persecuciones de un héroe inútil por unitario como Mad Max, acaso indispensable sólo como agente y favorecedor de otros semidioses y dioses, de otras búsquedas y arcanos. El superhéroe no necesita morir; basta con que se haga a un lado, espectro de sí mismo, al cabo de la hazaña. Por eso el itinerario del vapuleado Max será difícil, bajo su naturaleza harapienta y flexible. Tratará primero de restituir el inepto dualismo perdido, simbolizado por la usurpación a regañadientes del papel de la Fuerza para liberar a la Razón-Master en las calderas-pocilgas de la ciudad de los intercambios; pero sólo conseguirá su objetivo cuando ayude a constituirse una Fuerza múltiple, al tiempo que se desintegre por implosión la inmunda truequelandia.

La Fuerza múltiple estará representada por la más replicante Cruzada de los Niños. Así como la saga de *La guerra de las galaxias* culminaba en una épica de la candidez infantil y del esoterismo de *sci-fi extravaganza* en *El retorno del Jedi* (Marquand 83), así la *westerno-road movie* antiutopista de George Miller ha venido a

derivar en una glorificación de la infancia. Un inopinado grupo de niños dará satisfacción a los afanes y deseos medievales de la fábula apocalíptica en plena escatología (doble acepción de escatología: tratado de cosas excrementicias, teología del destino final del hombre y del mundo).

Caído por azares del castigo en el ilimitado laberinto del desierto, el guerrero-de-la-carretera-sin-carretera ve desfallecer fatalmente a su cabalgadura y a rastras arriba a un microcosmos digno del *Señor de las moscas* (Brook 63). En cualquier lugar fuera del mundo, será recogido y alojado por los moradores exclusivamente infantiles de una gruta decorada con pinturas rupestres referidas al minado siglo xx. Son los sobrevivientes del accidental estallido de un avión, pequeños seres profundamente religiosos sin religión, creyentes instintivos hasta con su sacerdotiza Casandra (Helen Buday) que hace hablar a las profecías ornamentales de la gruta y a las tarjetas postales que exhiben ríos de sangre neoyorquinos: todos ellos místicos en polvosos andrajos, a la espera del advenimiento-retorno de un tal Capitán Walker, suprema deidad mitológica, que habrá de conducirlos a la tierra prometida. Impelido por las circunstancias, sin pretensiones de ser ni el Juan Bautista ni el Moisés de ese pueblo elegido, Max sofocará apuradamente una rebelión intestina y encabezará la nueva, escatología Cruzada de los Niños, esa manada infantil precariamente vestida con pieles tarzanescas, piñeras deportivas, códigos sagrados en el pecho y lanzas ataviadas con numerosos amuletos. La tribu entera se dirigirá a la gran final, con carrera entre un tren y autos destrozados, al estilo *Los cazadores del arca perdida* (Spielberg 81). Sobre pistas y arenosas superficies, ya trepida esa peregrinación como la desesperada vuelta a casa del iluminismo infantil.

En el estilo de Miller ya no campea la hierática sobrecarga de signos de *Mad Max 1*, ni la convulsiva artificialidad barroca de *Mad Max 2*. El abigarramiento va a llevarse hasta la exasperación extenuada, hasta el exceso inane, hasta un más allá de la Cúpula del Trueno y toda verosimilitud realista, hasta una ronda de indumentarios post-punk y ademanes entrecortados, hasta ese final amontonamiento de cuerpos exánimes que remite a la cruenta revuelta en el cuarto de máquinas de la citada *Metrópolis* langiana, vehemencia poética y limpieza visual en menos. O bien el espacio se encuentra retacado por completo, como en la magistral escena del combate dentro de la Cúpula del Trueno; o bien, es apenas entrevisto.

Ese manejo del espacio va a acentuarse con una original manipulación del tiempo dramático, ya acometida por Miller en su apabullante episodio de *Al filo de la realidad* (83), llamado *Pesadilla a 20,000 pies*, donde un aterrorizado pasajero de avión (John Lithgow) llegaba hasta el borde de sus nervios, se ovillaba de angustia, hacía desfiguros y enloquecía en el transcurso de una situación única, durante una tempestad a 20,000 pies de altura: observando a un marcianito sabotear con su pequeña herramienta una de las alas del estabilizador, percibiendo un algo alucinante que sólo él (y nosotros) lograba percibir. El tiempo ya no se dinamiza en la acción y en el espacio, sino se contrae y se distiende según convenga. Uno se queda, al

terminar *Mad Max, más allá de la cúpula del trueno* y encenderse las luces, con la impresión de que ha visto apenas unas cuantas peripecias distintas. En efecto, como en los inimitables tratamientos narrativos de Von Stroheim (*La reina Kelly* 28) y Leone (*Los héroes de Mesa Verde* 68), los segmentos autónomos del filme se han estirado y restirado hasta donde tal parece que podrían resistirlo «sin reventarse», hasta volverse propositivamente sinuosos/golosos/ampulosos, hasta implicar en su interior el mayor caudal de intensidades vivenciales, detalles significativos y posibles desviaciones apenas insinuadas. Así, en *Más allá de la cúpula del trueno*, por vez primera en las búsquedas virtuosísticas del australiano Miller, el tiempo de la duración tiende a confundirse con un presentimiento de imposible infinito, donde el rebuscamiento acumulativo y la insinuación maliciosa/pueril forman una aleación indisoluble.

Ni circulación de la anarquía (*Anarchy Road*) con palacio de justicia inmanente en escombros (como en *Mad Max 1*), ni carretera a través de cercos inquebrantables e infestada de despojos de sentido (como en *Mad Max 2*). Caminante no hay camino, se hace desierto al andar; pero un desierto que no sólo traga con sus arenas movedizas y acosa laberínticamente en sus meandros, sino también exacerba ataduras místicas y mesiánicas. El Dios Walker que aguardaban los niños posapocalípticos, *más allá* de los valores excrementales y las violencias de la Cúpula del Trueno, no era una idea abstracta, ni un orden moral, ni una totalidad incognoscible. El Dios que contribuye a vehicular *Mad Max* es por fin el Dios objetivo, un *homo faber* a semejanza del guerrero abandonado en el desierto pero trascendido, una providencia actuante que carga en sus tangibles espaldas vencidas «toda la miseria del mundo». Sólo así el Apocalipsis escatológico, tras una terminal *Guerra del fuego* (Annaud 81) y después de una resucitada Cruzada de los Niños, merecerá la consagración de una pluralidad esperanzada y un próximo *fiat lux* sin el Dios desechable Max, más abandonado que nunca en la inmensidad arenosa del anacronismo.

WERNER SCHROETER (Georgenthal, R. F. A.; 1945)

Palermo o Wolfsburg o la colisión cultural

Los caminos de la intensidad son tan inescrutables como fascinantes. Sopla el viento mediterráneo para barrer, una buena costumbre desde Goethe, la grisura teutona; tiene el hálito de la ópera (o la postópera) retumbos de tempestades, y el sufrimiento exaltado inscribirá sobre el rostro del héroe estados de gracia. Nunca como en *Palermo o Wolfsburg* (*Palermo oder Wolfsburg*, 1979/80), su undécimo largometraje y segundo con argumento, había estado Schroeter tan cerca de la fervorosa inspiración de los más grandes cineastas homosexuales del pasado: Murnau (*Tabú*), Eisenstein (*La línea general*), Visconti (*La tierra tiembla*) y Pasolini (*Las mil y una noches*). Sensibilidad visionaria/sensibilidad neoexpresionista/sensibilidad operática/sensibilidad *kitsch*/sensibilidad decadentista/sensibilidad *gay*/sensibilidad crepuscular/sensibilidad *camp*/sensibilidad renaciente. Hacia allá conducían el estatismo de las embarcaciones pasionales de *Eika Katappa* (Schroeter 69) y el dolor congelado de los manierismos gestuales de *La muerte de María Malibrán* (Schroeter 71), hacia allá se dirigían el poema trastornado de *Salomé* (Schroeter 71) y el despoblado funeral sangriento de *Willow Springs* (Schroeter 76): hacia ese éxtasis de limpidez virginal en la mirada y en el ánimo.

De bigotito ralo y abultada pelambarrera muy negra, corto de estatura y con enormes ojos «clavados como arpones en el aire» (P. Garfias), perpetua expresión distante de dulce melancolía, con algo de la silenciosa inteligencia estoica de Buster Keaton y un resto de iluminación profana, el albañil siciliano Nicola (Nicola Zarbo) cumple con el *fatum* de su destino social, primero en su Palermo natal, luego dentro del proletariado inmigrante de las fábricas Volkswagen y ante un tribunal germano, como una figura de la pasión crística, como un mártir escapado de esa aldeana representación *naïf* del Via Crucis cuyas imágenes interrumpen periódicamente, con su tosca unción simbólica, el *continuum* moroso del relato, rumbo al desquiciamiento audiovisual y al delirio. Ante la docta arrogancia ritual de los jueces que lo juzgan en lengua extranjera de un doble asesinato brutal que sí cometió, el joven acusado permanecerá impávido y deliberadamente mudo, como la viuda *Ingeborg Holm* (Sjöström 13) que había perdido la razón al haberla separado de su hijo, o como cualquier Libertad Lamarque de *La mujer X* (J. Soler 54), pero siempre en trance,

pasando de las más primarias reacciones del melodrama a un estado místico casi de Marie Falconetti en *La pasión de Juana de Arco* (Dreyer 28), que dará lugar a un sublime *top shot* sobre el bendito extendiendo las manos anudadas en sostenida actitud de imploración, mientras indomeñables trozos del concierto para violín «En memoria de un ángel» de Alban Berg (1935) hace las veces de su monólogo interior. La aventura impersonalizante de un mísero inmigrante transalpino culminará en ese momento augusto y decisivo, antes de que el juicio degenerare en un sainete que mucho tendrá de pesadilla histórica. Pero, ¿podría concluir de manera lógica el proceso judicial en contra de un Ángel? *Palermo o Wolfsburg* es un martirologio predestinado, en memoria de un ángel siciliano.

Ni la Palma de Montechiaro en la remota Sicilia (de donde procede Nicola), ni el Wolfsburg sin más escudo de armas que el logotipo de la VW en la falsamente acogedora R. F. A. (adonde arriba Nicola) figuran en ningún mapa turístico, ni son fáciles de localizar en ninguno. De un culo del mundo a otro, *Palermo o Wolfsburg* es también un periplo elegíaco, la historia asimétrica de dos ciudades, cada una de ellas presentada en un estilo distinto.

Descrita la manera placentera y mansa, a medio camino entre el himno virgiliano de *El árbol de los zuecos* (Olmi 78) y la envidiosa automofa tolstoiana de *Scarabea ¿cuánta tierra precisa el hombre?* (Syberberg 68), Palma de Montechiaro representa el estallido solar del subdesarrollo europeo, apacible y doncamilescos. Los júbilos infantiles corren a lo largo de los sembradíos, las rústicas construcciones de ladrillo amenazan con jamás concluirse a causa de la pobreza, al amigo pequeño se le enseña a cabalgar bajo el filo del atardecer, las mujeres enlutadas regañan por teléfono a esos olvidadizos maridos emigrados a quienes los niños les recitan nostálgicos poemas en la misma llamada de larga distancia, los futuros emigrantes discuten con vehemencia en el billar sobre la carencia de fuentes de trabajo del pueblucho y sobre la explotación foránea a la exportable fuerza de trabajo, se levanta al padre borrachón en la taberna para depositarlo en la promiscua cama familiar, domina el páramo resplandeciente y, antes de partir al extranjero, Nicola es arrastrado a recibir los consejos de un ricacho sentencioso y del señor cura bendecidor, para que nunca cercene en el alma sus raíces.

Descrita de manera cabrona e inexorable, a medio camino entre la semidocumental fenomenología proletaria de *Querida madre, estoy bien* (Ziewer 71) y el desmembrante calvario de *La boda de Shirin* (Sanders-Bralwns 75), Wolfsburg representa la tristeza lunar del superdesarrollo civilizado, inmovible y deshumanizante. El paisaje urbano es un mundo ancho y ajeno, las calles exóticas son tierras de nadie, debe quemarse a media plaza el infamante billete de 20 DM que un domesticado pariente ha ofrecido al menesteroso recién llegado para deshacerse de él, el único auxilio solidario puede ser procurado por un grupo de soldaditos italianos que saltan en derredor como simios vociferando hablas dialectales, el rechazo racista/clasista constituye una vivencia cotidiana vuelta indiferente, reina una

crueledad instintiva debajo de la impertérrita sofisticación de las relaciones amorosas interracialés, la expansión industrial coacciona como un producto compulsivo de la represi3n superyoíca.

Por medio de una entripada travesía por ferrocarril, que ha sido minuciosamente descrita en todos sus encuentros, desalentadores como un penoso descenso a la penumbra aireacondicionada, la provincia siciliana de Palermo se une férreamente con su reverso, la provincia germana con acento impertinente.

La vida comunal, generosamente digna de Palma di Montechiaro se halla en las antípodas de la vida solitaria, disuelta en grupúsculos ficticios, de la patria de los Volkswagen. De la miseria a la opulencia y del esplendor sensual a la noche oscura del alma.

Pero todo tendrá que pasar por el cedazo del lirismo schroeteriano, y a veces en pugna con él. Será el lirismo lo que salve a esta ficción de incurrir en los t3picos probatorios de la novela naturalista del siglo XIX y, entre otras muchas cosas, el lirismo es el último grado a que pueden ser llevadas todas las apariencias y las esencias.

En la primera etapa de su carrera (de *Eika Katappa* a *La muerte de María Malibrán*), el lirismo de Schroeter se manifestó sin bridas y explosivo; era el de un visionario neoexpresionista que ya no tenía visiones, ahora sangraba visiones, imágenes flamígeras en crisis permanente, fulguraciones de rojiza sordidez, gestuales hieráticos de travestis, espectros de una devastada Hollywood-Babilonia, impositivos objetos *kitsch* en cuyo interior se efectúa una irritante disyunción total entre el icono y el sonido, entre la fantasía visual y los ecos operísticos, enmarcando máscaras humanas que van del enervamiento baudelairiano a la barbarie ritual de Artaud, negándose a narrar cualquier anécdota más allá de una invocación instantánea. Después de una segunda etapa transitoria (de *Willow Springs* a *Copos de oro*), en que osciló entre la ficción vergonzante y el encandilamiento fanático, el lirismo de Schroeter volvió a atarse, ahora en ficciones rigurosas, bien expuestas y estructuradas, aunque en ningún sentido convencionales. Es la tercera etapa de su obra, que se inicia con una fraternal saga de posguerra, con trayectoria paralela a los tropiezos y errores del Partido Comunista Italiano *El reino de Nápoles/Los hermanos napolitanos* 78), y prosigue en el magistral *Palermo o Wolfsburg*.

El lirismo ha sido atado, pero no suprimido, apenas ahogado y exasperado. Se filtra en el relato por todos lados, lo atraviesa, lo solivianta, lo crucifica. Se ha vuelto ráfaga momentánea que cruza inesperado las apariencias para revelar secretas naturalezas esenciales al tiempo que las transfigura. En la primera parte del itinerario de Nicola (Palermo), el lirismo se afianza en la tibieza cotidiana; es un *bel canto* constante y en estado primigenio; está formado por los coros hogareños, el aria cándida del niño trepado en el piano, los discordes cánticos en la procesión de la Virgen, los clamores matinales de la matronas en los balcones, la estridente imagen rojiza de Nicola saliendo del templo (que luego servirá de *leit motiv*): una sinfonía

unanimista de originales acentos folclóricos.

En la segunda parte del itinerario de Nicola (Wolfsburg), el lirismo subsiste medio muerto, semiestrangulado, en residuos inconciliables; está formado por el canto autista del enloquecido compañero de pensión, los ineptos berridos de la cantante aficionada que consuela con una balada hipócrita a los inmigrantes italianos, los desarticulados bailes de Brigitte (Brigitte Tilg) en la discoteque para restregarle un menosprecio erótico a Nicola o para inducirle una reacción criminal en contra de los galanes que la habían despreciado y, finalmente, esos aullidos asfixiados que se escuchan a la hora del asesinato en esa ciudad-castillo de lobo (traducción literal de Wolfsburg).

Pero el lirismo volverá a desatarse sin reparo ni medida, aunque señorialmente controlado, en la tercera parte del filme, los 90 minutos consagrados sólo al proceso judicial contra Nicola; es un lirismo farsesco y satírico, de origen francamente surrealista, que fue avisorado en inolvidables momentos del cine de Buñuel, como aquél de Gaston Modot y su amada mordisqueándose apasionadamente las manos hasta que sólo queda un muñón que llevarse a la cara (en *La edad de oro* 30) o como aquél donde Arturo de Córdova empezaba a alucinar que el cura desde el altar le hacía visajes y señales de befa (en *Él* 52); está formado por los jueces que se duermen a mitad del juicio, los traductores que hablan como tarabilla, los testigos italianos que declaman sus dramas personales, los asistentes que hacen mítines instantáneos al estilo *Fiebre latina* (Valdez 81), los acusadores que se hacinan en montón, las madres de los asesinados que se dan un escandaloso beso en la boca y el amigo Antonio (Antonio Orlando) que se le prende amorosamente a la mejilla de Nicola, antes de que éste proclame a grandes voces su culpabilidad, en un grito empedernido que echa abajo al tenaz alegato de legítima defensa que mantenía su abogada defensora (Magdalena Montezuma).

El lirismo desbocado culmina así en un barroco febril y justificador. La invasión de lo irreal burlesco tenía como fin último exaltar al gesto límite de Nicola en plena agonía del espíritu, porque «sólo lo agónico es lúdico» (J. Lezama Lima).

Ya desde que estaba aislado, cobijado por su ardor virginal por la credulidad del inmigrante, por su tozudo silencio y por figuras tutelares como Giovanna (Ida di Benedetto), la puta italiana que a fuerza de nalgoteo llegó a ser patrona de un bar alemán, el noble Nicola se hallaba funcionando como alegoría palpitante de la cultura latina, una cultura primero risueña y luego en arrebatado choque contra la rubia barbarie de la cultura teutona. De la provocación iconolátrica de sus inicios y de la relectura de los naturalismos regionalistas, Schroeter ha pasado, por la vía del humor, a la explícita crítica de la cultura.

La colisión cultural entre lo que, dentro de lo humano sustancial, representan Palermo y Wolfsburg, se resolverá como una detonante denuncia lírica. ¿No será en última instancia *Palermo o Wolfsburg* una burlesca puesta en crisis de todos los valores de la cultura occidental, mediterráneos o germánicos? Dos órdenes culturales

se enfrentaron cual enemigos irreconciliables y se han condenado mutuamente desde perspectivas unilaterales, en un combate sólo dignificado por la rebeldía de un ángel fetichizado enarbolando su crimen.

Ensayo general o la mendicidad amorosa

¿Después de la perfección, el diluvio? ¿Qué podía seguirle a la súbita madurez de *Palermo o Wolfsburg*? ¿Cómo abatir nuevos límites? ¿Sólo restaban el descendimiento de la cima y el repliegue, el retroceso autoinmulatorio y la dispersión?

A *Ensayo general* (*Generalprobe*, 1980), el duodécimo largometraje de Schroeter, se le ha querido ver como una senda regresión, un lamentable/añorante/meritorio/irónico retorno del cineasta a etapas que ya había superado. Acaso lo mismo hubiera pasado con el medimetraje *Viaje blanco* (Schroeter 78/80), juego transocénico de la pasión homosexual en imaginarios puertos musicales de tarjeta postal.

Se considera a *Ensayo general* como una amanerada y atomizada filmación meramente documental del Festival Internacional de Teatro de Nancy '80, en la que, so pretexto de reseñar insólitos espectáculos de vanguardia, para fundirlos con algunas entrevistas a sus responsables, el buen Schroeter vuelve a las andadas de sus años mozos, tipo *Eika Katappa*, donde por medio de un uso descabellado de la música (Puccini, Mozart, Beethoven, Johann Strauss y Caterina Valente al mismo nivel) parecía estructural y trascender arbitrariamente sus visiones más caprichosas.

Pero *Ensayo general* es muchísimo más que un simple repertorio de atracciones escénicas de vanguardia, muchísimo más que un vil excipiente para ensartar de manera caótica las pantomimas de Kazuo Oono, las danzas de Pina Bausch y Reinhild Hoffman, el teatro japonés Sankai Juku, el grupo Pau do Brasil y otros. Aun antes de que aparezcan los créditos de la cinta, una voz en *off* ya está evocando cierta famosa discusión con Coppola acerca del *Hitler-un filme de Alemania* de Syberberg (76/77), según el cual los fantoches del hitlerismo no serían sino un «ensayo general» de lo que sobrevendría después en este siglo xx nazificado a perpetuidad. Comenzad; reflexiva y políticamente, la película no podrá ser, por alucinante que se quiera, ni una crónica, ni un compendio reporteril, ni la recreación indiferente de un festival de teatro.

Pulverizadas hasta llegar a su esencia (quintaesenciadas), despojadas de sus sonidos propios, sujetas ora al régimen de un vals de Strauss o al de una balada brasileña, vueltas *leit motiv* de primordiales obsesiones del realizador, las imágenes documentales se han enriquecido. Tienen ahora un valor absoluto (concentrado, amplificado, exasperado) y un valor relativo, en busca de engarzamiento con otras imágenes que las prolonguen y las alteren. Dentro de un montaje de asombroso

virtuosismo, los nipones rapados y pintarrajeados de blanco del Sankai Juku abrazan pavorreales o se metamorfosean en gimientes enanos grotescos, los tercermundistas Pau do Brasil se desvisten en raptos de júbilo carnavalesco para incrustar a sus explotadores en una cuerda de galeotes, la esquelética Pina Bausch se debate con galanes estáticos en la decadente sordidez de un cabaret abandonado, un Prometeo francés aúlla los versos de Esquilo como un loco en el tejado, monstruosos pajarracos hieráticos de capirote negro se muerden gozosamente los picos, dos gordazos fofos dan vueltas en un ring frotándose los culos antes de batirse en mierda, un travesti batalla con los guantes cosidos a su vestido que lo manosean por todas partes («Get your hand off her») y lo que queda de una diva italiana de los dieces hila en un ritual parsimonioso su embotamiento oligofrénico; pero al mismo tiempo todos esos actos forman parte de una ceremonia que los desborda, integran un discurso que los armoniza, son signos en medio de otros signos, a la caza del sentido. Por algo la película está dedicada a Kazuo Oono, dispuesta como un homenaje a ese septuagenario mimo japonés, especialista en caracterizaciones, sea la Argentina frívola o la Geisha lastimera, siempre «frágil como una heroína de Mizoguchi» (Gustavo García *dixit*), colectando amorosamente las flores y llevando un loto en el pelo: un artista admirado explícitamente por su capacidad, según Schroeter, para transformar los motivos de un espacio natural (un río, un canal, una escena banal) en un conjunto de signos teatrales.

Así pues, *Ensayo general* es una evocación desplazada, una teoría de conjunto y una meditación sobre el Festival de Nancy: he ahí las cumbres de su juego iconoclasta, el balance de sus fracasos y supremas imposibilidades («Reinhild Hoffmann ha llegado a un punto en que ya no puede bailar»). *Ensayo general* es una metáfora de la violencia afelpada en la Alemania de los 80s, cuyas sordas incomprendiones y virulenta homofobia (traducida en ataques y campañas de prensa) habían expulsado a Schroeter de su país, sumiéndolo en la depresión, la errabundia y la marginalidad («Los mortales llegan antes al borde del abismo»). *Ensayo general* es el residuo de una especulación filosófica sobre el Principio Esperanza: Ernst Bloch, como anticipación del actual discurso utópico y sus sueños compensatorios («No se puede construir un sistema positivo, humano, sin darle a todo mundo lo que siempre ha buscado»). *Ensayo general* es un informe subjetivo, una serie de fragmentos poemáticos que rastrean desesperadamente las representaciones amorosas («Volverse mendigo por falta de cariño»); pero el festival sólo ha tenido tres efectivos momentos de Amor: un momento casi zoofílico en el Sankai Juku, un momento desolador vuelto *leit motiv* en Pina Bausch con su reiterativo caerse de los brazos del incólume amado para levantarse del suelo como resorte yendo a colgársele otra vez al cuello del hombre cual ave prensora, y un momento sublime en las pantomimas florales de Kazuo Oono.

Desde antes, *Ensayo general* había sido un abismal soliloquio sobre la ternura amorosa, cuando un viejo caucásico que decía verdades simples era recurrentemente

entrevistado a través de una vidriera, y cuando el propio Schroeter era observado con su bello novio africano de ocasión (Mostefa Djadja) o se enfrascaba con algún Peter Handke en un diálogo sacante-de-onda sobre el amor incompartido/incompartible («Háblame de amor», «Te amo», «Corta por favor»). *Ensayo general* será un exorcismo del miedo a la guerra y a la muerte («Aquéllos que, a causa del cuerpo, creen que morir es triste, ya han muerto»). *Ensayo general* ha sido un intento extremo por definir, a través de la representación escénica/filmica, el ansia, el anhelo más hondo, la patria del alma (la intraducible *Sehnsucht* alemana).

El día de los idiotas o el teatro de la claustración

Ahora no se trata de fijar el sitio de la patria del alma, de «llegar más lejos», hacer la experiencia de los límites tanto de la sensibilidad como de la razón. Filmado en Praga en el invierno del 81, rodado totalmente en interiores y basado en una novela de la escritora checa contemporánea Dana Horakova, *El día de los idiotas* (*Tag der idioten*), el décimo tercer largometraje de Schroeter, narra la aventura subjetiva de una hermosa mujer (Carole Bouquet) que, desechada por su amante, se hace encerrar deliberadamente en un manicomio, vive allí como cualquier reclusa, escapa aterrorizada cuando una paciente se suicida, regresa vapuleada por la inhumanidad reinante en el exterior, es dada de alta en contra de su voluntad, sufre un accidente automovilístico y retorna una vez más al claustro, para padecer tanto los brutales electrochoques de la siquiatria tradicional como las divagaciones humanísticas del cuestionamiento antisiquiátrico (de la doctora Ingrid Caven) y acabar efectivamente trastornada.

Se celebra el Día de los Idiotas porque el manicomio no es más que un digest del mundo y la locura no existe, es sólo una exacerbación del comportamiento, una reacción en contra de la ignominia y la claustración. «Indudablemente el objetivo del filme no es una documentación de las clínicas neuropatológicas; con toda intención no me dediqué a remedar el comportamiento de los enfermos ni a que los interpretes los imitaran, sino a que actuaran esa situación de encierro de acuerdo con su fantasía» (Werner Schroeter). En definitiva, el horror de la locura es un teatro de máscaras, su lógica un simulacro de la diferencia, y su teoría una metafísica vergonzosa y liberada.

Theatrum Philosophicum de la locura: una representación más, una representación en exceso, una representación ilusoria dentro de la simulación social, una representación categórica que hace aflorar y saca de centro las propias fantasías. En rigor, Carol (llamada de igual manera dentro de la pantalla y fuera de ella) ya representaba su propio teatro, ejercicio perverso, juego con el mal humor, desde *antes* de ingresar al sanatorio: desnuda, pisoteaba discos en la habitación para atraer infructuosamente a su amante adormecido; frenética, desquiciaba el absurdo cotidiano dentro del restaurante para llamar la atención indiferente; ensimismada, se

pintarrajeaba con cosméticos en un mingitorio público; resonante, hacía falsas denuncias telefónicas a la policía desde una caseta nocturna.

La «revolución repetitiva del ser alrededor de la diferencia» (G. Deleuze) puebla al manicomio con los fantasmas de lo femenino: fantasmas de mujeres huecas en tropel, fantasmas guiñolescos, fantasmas escapados de los sufrientes cuerpos fetichizados en las películas juveniles de Schroeter, desencajados fantasmas que se orinan entre ellos en la cara, menstruan dentro de una grandeza paranoica, buscan escatológicamente el divino refugio del sol y protegen al género subsumido desde una manía mística. Entre gritos y gestuales transgresores, hasta la doctora antisiquiátrica hará derrumbarse los muros del claustro como los paneles de una desvincijada escenografía. Pero ni siquiera en ruinas cesa el poder autónomo del disfraz y su usurpación del instinto de muerte.

Disuelta en su experiencia límite, la protagonista se confunde con la exaltación del teatro en derredor y el humor negro que la desbordan. Una maqueta astral del globo terráqueo seguirá girando en la imagen postrera del filme, mientras aún se escucha el clamor de «Quiero regresar a la prisión», como el residuo de una sustancia suprasensible, en el circuito cerrado del desamor.

Concilio de amor o Dios dijo: Fiat Sifilix

Ávido ejercicio estridente, *Concilio de amor* (*Liebeskonzil*, 1981) es una pieza de teatro-filmado, basada en una puesta en escena preexistente y ajena, la primera experiencia en este sentido que acomete Werner Schroeter, colocando su estilo personal un tanto entre paréntesis, para proponerlo (al servicio de, como intermediario) en segundas instancias. Por otra parte, de manera superficial y explícita casi hasta el infantilismo, el buen cineasta se embarca aquí en el juego de los artistas malditos, entre los que él quisiera contarse, a partir de la obra fundamental del siquiatra y dramaturgo anarquista Oscar Panizza (1853-1921), que da nombre a la película. Muy provocadora en su tiempo y todavía ahora, se trata de una blasfematoria «tragedia celestial en cinco actos», escrita en 1894 y prohibida al año siguiente, siendo una de las razones por las que su autor tuvo que comparecer ante los tribunales y purgar una condena en prisión. Schroeter se acerca demasiado al sol del codiciado renombre satanizado, a riesgo de achicharrarse él mismo.

Para evitarlo de raíz, para volver más *cinematográfico*, ensayístico y actual el acartonado experimento de teatro en conserva, Schroeter ha añadido un prólogo y un epílogo de alegatos en la corte de justicia, ecos y rezagos caricaturescos de la tercera parte de *Palermo o Wolfsburg*, al interior de los cuales un maldecido Panizza muy acicaladito y cincuentón (Antonio Salinas) debe responder en descargo suyo a los jueces mojigatos (Kurt Raab, Margi Carstensen) y a los desarticulados acusadores (Magdalena Montezuma), pero el doctor insumiso reivindica sus deliberados agravios

escénicos, tanto al Cristianismo como al Poder y lanzando una grandilocuente perorata libertaria, en visionario a favor de la libertad de expresión, que deja boquiabiertos a los gesticulantes togados. ¿*Naïf* o autojustificación demagógica?

El resto del filme sólo está registrando en forma antiestética/estática, de frente y tal cual, sin alteraciones plásticas mayores, aunque exagerando lo ampuloso de poses y parlamentos, el montaje que de la pieza en cuestión hiciera el Teatro Belli de Roma, con gran repercusión europea. Así, en un aburdelado escenario teatral prácticamente único, de vil tela pintada, a cuya tabernaria tarima de alcoba divina le salen humitos infernales, y con actores architruculentos que llevan plastas blancas en la cara, la representación se sitúa entre el esperpento y la farsa prepositivamente burda; tiene algo de pastorela molesta, indigesta y descompuesta: una avenencia aceda con la profanación. En vez de fingir la destrucción de un sistema representativo para mejor reforzarlo a través de sus inmortales espectros, como hacía Schroeter con la ópera (según Jean Douchet); ahora parte de un sistema autodestruido para observar con una sonrisa depravada —decadencia sobre decadencia— sus vanos intentos de reintegración: un simulacro agitado ya hecho añicos de antemano.

Prevenidos por un ángel mensajero (Magdalena Montezuma otra vez), el provector Dios tonante (Renzo Rinaldi) y su decadente corte celestial se escandalizan por el límite orgiástico de degenerar al que los Borgia han llevado a la Iglesia en el siglo xv. Los perversos italianos merecen un castigo de no suprimir la procreación humana. Deben recurrir al Diablo en persona (Antonio Salinas otra vez), quien llega arrastrándose desde el fondo del averno para emitir su consejo; después de invocar a las grandes cortesanas de todos los tiempos (Helena, Frine, Eloísa, Salomé), decide engendrar y tener amores incestuosos con su bella hija doña Sífilis (Gabriela Gómez Ortega), quien se propagará como enfermedad por todas partes con la venia cosmológica del Señor (Fiat Sifilix), haciendo estragos desde entonces entre los oficiantes del libertinaje.

La inepta palomita del Espíritu Santo se le para en la coronilla al rechoncho Jehová, hecho un perro más que una furia. La traqueteada Virgen Mana (Agnès Deboucourt) se da lamidas de lengüita con sus angelotas predilectas, mientras su edipizadísimo hijo Jesús (Roberto Tesconi), en su lerdez absoluta, aprovecha cualquier descuido de mamita para levantarle la blusa y chuparle un pezón. Los reprobos de esta nueva *Edad de Oro* (Buñuel 30), vistos en su abotagamiento libertino desde las alturas como un espectáculo cerdil, están encarnados por los mismos intérpretes que pueblan el paraíso vengativo de los mórbidos bienaventurados en perpetuo Concilio de (sabotaje al) Amor. Las bellas cortesanas cruzan al desnudo cortinas de flama para estremecer la pantalla con su opulencia sensual: cine en llamas, butacas húmedas. Y el Diablo reptante retorna a las profundidades, lanzando maldiciones desde el fango, en una imagen de cenegal belleza vertiginosa.

La dimensión sacrilega del filme es más bien querubinesca. El tono febril

schroeteriano vuelve a corromperse desde sus adentros, como siempre, pero ahora rumbo a lo grotesco descarado y a la autoparodia. Los arrebatos musicales — románticos, incontenibles— en las visiones autónomas, predominan sobre la caricatura y la complacencia. La histeria se ha vuelto un afán de pureza al revés, y la crispación el sustituto perfecto de la liturgia bendita.



WERNER
SCHROETER:
*La muerte de
María Malibrán
(Der Tod der
Maria Malibrán,
1971)*



WERNER
SCHROETER:
*El rey de las
rosas (Der
Rosenkönig,
1984-86)*

El rey de las rosas o el hermetismo del rosal enfermo

Íntima obra maestra poética, *El rey de las rosas* (*Der Rosenkönig*, 1984-86) es una fantasía lírica en el límite de la subjetividad, del surtidor incantatorio de imágenes, del hermetismo, de las recurrencias de la poesía maldita, de la imposibilidad de descodificación plena. Un paso de avanzada en el método desrealizante de Schroeter: no se eleva a las flamígeras cumbres *kitsch* de *La muerte de María Malibrán*, ni alcanza la luminosa densidad narrativa de *Palermo o Wolfsburg*, pero jamás desciende a la insalvable mamonería de *El ángel negro* (73-74), donde dos rucas gringo-germanas (Ellen Umlauf, Magdalena Montezuma) lucían huipiles multicolores del mercado de San Ángel haciendo visajes en las ruinas de Palenque, preparándose a la autoinmolación en el cenote sagrado de Chichén-Itzá, mientras la banda sonora pulverizaba a Heine y ofrecía inoportunas precisiones sobre el asesinato del líder agrario morelense Rubén Jaramillo (¿o se trataba del cancionero Julio Jaramillo?), dentro de una amalgama de arias de Verdi con sus equivalencias ¡azteco-mayas! de Cuco Sánchez.

Son imágenes obsedentes, y por ello morosamente reiteradas, de persistentes fantasmas interiores, con significados casi incomunicables, pero cuyas ráfagas triunfales anegan los ojos, involucran en su flujo de asociaciones libres, y arrebatan hasta a las sensibilidades más distantes. Son desoladas imágenes de una granja de rosas en Portugal, con una banda sonora en siete idiomas, como colores, como música.

Trama pretexto, un incestuoso triángulo amoroso. Mientras la madre posesiva (Magdalena Montezuma próxima a su muerte real) brota de las telarañas para acribillar bestias en celo desde la ventana, el bello hijo rosicultor (Mostefá Djadjam) vive obsedido con el cuerpo de su Rey de las Rosas: cuerpo inerme y en abandono, cuerpo devorado por algún inconfesable misterio sin solución, cuerpo marino como el de un Leviatán zozobrado en la playa, cuerpo pasivo en el límite; cuerpos homófilo de un ladronzuelo de alcancías en iglesias (Antonio Orlando), cuerpo que se deja vejar por niños, lavar, amarrar, poseer y sacrificar hasta la muerte por el joven que lo codicia, lo acaricia, lo sueña, lo ama y lo abre en canal.

La angustia, el buscado temor a la muerte, tema que invade toda la obra gay de Schroeter, vuelve a estar en el centro de su evolución artística. La luna y el jinete, que eran los símbolos representativos de la muerte en la poesía del García Lorca intelectual y popular, han sido sustituidos en el romancero lusitano del germanopolaco Schroeter por la crucifixión de un gato y la siembra de las rosas, con fondo de poemas amorosos de Pablo Neruda. Se crucifica con clavos a un gato sanguinolento, de la misma manera que el autoabandonado objeto del deseo parece dejar de palpitar con los brazos en cruz dentro de un pajar. Se cosecha y se incendia un alegórico campo de rosas, de igual modo que el amante abre las venas del amado para sembrar las rosas de una pasión, inyectadas a cuchillo, que ahora sí florecerán en llamas, en virtud del sacrificio ritual.

El rey de las rosas es la agonía de la pasión que resuelve el conflicto entre la edipización consentida y el instinto. Angustia, agonía, muerte: la «gacela de la muerte oscura» (Lorca) penetra por el hueco que lleva de la ausencia a la presencia humana. La muerte deshumanizada se ha vuelto a humanizar. Y esta intensidad dolorosa convierte al filme de Schroeter, de forma irrepetible, en una miniatura magnífica del cine de la contemplación, en la línea de Oshima (*El imperio de los sentidos, Furyo*) y Tarkovski (*El espejo, Stalker*). La muerte odiada crucifica y sublima como un fin inevitable. La muerte amada exhala un perfume visual de rosas y sangre como un estallido aparente. En la prisión del deseo, la pasión es un himno necrofílico, un goce sagrado. El amor gime entre el terror y la piedad.

De la Argentina o dura lex ex ojetex

Por fortuna más cerca del movimiento coral de *Ensayo general* que del inconvincente reportaje sobre Filipinas para exportación *boy scout* llamado *La estrella sonriente* (83), este Schroeter documentalista da la impresión de haberse metido por todas partes y haber abordado a medio mundo en la Argentina, Todos los centros del poder de opinión, todos los núcleos culturales, todas las clases sociales a la intemperie, en el documental sociopolítico *De la Argentina* (1985). Un documento apasionado y apasionante, pues el Schroeter maduro desde hace tiempo no se conforma con tirar «rollos de protesta» en la banda sonora mientras las imágenes muestran caritas de sonrientes niños mayas y dos actrices envejecidas hacen visajes patéticos sobre las escalinatas del Templo de las Inscripciones (*El ángel negro*); ahora hay que acercarse a la gente, involucrar la mirada trasfiguradora, tomar la realidad por asalto a través de un vibrante respeto inquisitivo.

Las venas abiertas *De la Argentina*, y en ellas no se siembran rosas. Cuando Schroeter visitó Argentina, el país estaba corporal y moralmente devastado; apenas estrenaba restauración republicana, mostraba con perplejidad las irrestañables llagas de la dictadura militar y se deprimía ante las primeras dificultades —las decepciones iniciales— de la democracia. ¿El fascismo no era más que el estado de guerra de la democracia, como aseguraba el joven André Glucksmann?

De la Argentina es una pintura mural de voces indignadas, abierta con severa ternura hacia todas las libertades aplastadas. Con mayor espectro cívico y en el polo opuesto de conmovedoras incursiones tipo *Las madres de la Plaza de Mayo* de Susana Muñoz y Lourdes Portillo (1984-85), que era premiable tanto en La Habana como en San Francisco y hasta por la Organización Católica Internacional (OCIC), Schroeter coloca en un mismo plano de inconformidad los deseos de libertad de las creaturas marginales (sempiternas víctimas en cualquier tipo de sociedad), las reclamaciones justicieras que han quedado como vestigios ardientes de la pasada dictadura (históricas víctimas ya entre la vindicación y el lamento) y el frenesí de una

incallable turbulencia nacional. Así, las reivindicaciones de las minorías eróticas («No soy gay; soy puto»), las reivindicaciones de las vejestorias prostitutas de arrabal («No soy prostituta; toda mi vida he sido una profesional del sexo») y las inenarrables reivindicaciones niños-hijos-de-la-calle ignorantes de todo salvo del potencial de sus sueños, se ofrecen al mismo nivel de respeto vehemente que el heroísmo de las abuelas de la Plaza de Mayo o los desgarradores relatos de los vástagos huérfanos de intelectuales desaparecidos (de Haroldo Conti, de Rodolfo Walsh), y éstos aparecen intercalados, también al mismo nivel, entre los afectados ademanes de la desnudista diva pechugona Libertad Leblanc modelando réplicas de las joyas de Evita, los profascistas cuestionamientos de Oriana Fallaci a la irritada *intelligentsia* televisiva, el desatado show de un cómico de cabaret que cabalga frenético sobre un caballo de juguete sin moverse de su lugar («Ganamos el Mundial, ganamos las Malvinas, con el culo celebramos»), la explosiva amargura de un señor anónimo que carga a su bebé en la lavandería («La historia de Argentina es sólo sangre»), la actriz vanguardista Cipe Linkovsky enmarcando el filme con su interpretación lésbica del Galileo brechtiano (su debilidad ante la Inquisición era inseparable de la estructura social, como observaba Bernard Dort) y el premio nobel pacifista Adolfo Pérez Esquivel hace público escarnio de la Teología de la Liberación («Yo sólo conozco la Teología de la Dominación»).

Jamás se muestran escenas de violencia, pero los pulidos y refulgentes instrumentos de tortura aparecen expuestos como en un concurrido museo de los horrores. Si la recitación de los secuestros y las grandes frases de los políticos se han vuelto rutinarias, las *Canciones a la muerte de los niños* de Mahler devuelve a los crímenes del terrorismo de estado todo su coeficiente de dolor inmitigable, toda su mutiladora aberración, toda su alevosía diabólica, toda su vigencia como espada de Damocles. La Ley —el lenguaje del Poder— es frágil, nada soluciona de cuajo, a nadie protege en pleno, sigue siendo una amenaza de dos filos y pende aún sobre las cabezas enardecidas; dura lex, inermis escudo y arma retardataria. Ha cesado la ola de pánico y Schroeter agarra la deteriorada vida por el nervio. *De la Argentina* se sitúa en la línea de los grandes documentales «de poeta» (Vertov, Resnais, Perrault). Un ensayo unanimista, interminable, contundente, inabarcable.

NIKITA MIJALKOV (Moscú, Rusia, URSS; 1945)

Varios días en la vida de Oblómov o el letargo luminoso

Dentro de un espejismo a escala de cielo azul y aire sagrado, el quinto largometraje del ruso soviético Nikita Mijalkov hace irrumpir en el arte actual un cine solar. Libremente basado en la exitosa novela *Oblómov* (1859) del autor ruso decimonónico Iván Alexandrovich Goncharov (1812-1891), *Varios días en la vida de Oblómov* (*Neskolko dnei iz jisne Oblomova*, 1979), es un cine de destellos armoniosos hasta la lujuria lírica, un cine hirviente de tensiones emocionales en los lindes del preciosismo y el ensueño formal. Como una etapa decisiva de su *work in progress* inflamado y supraliterario, el lisonjeado cineasta de *Esclava del amor* (75) y *Pieza incompleta para piano mecánico* (77) se abisma, desata sin reticencias su persecución de la imagen poética en sí y de la fragmentación dramática en ráfagas, pisándole los talones al maestro Andréi Tarkovski de *El espejo* (74). De índole y nobleza programáticas, el prólogo del filme ha sido la búsqueda sustancial de la madre cósmica a través del perfil terrestre por parte de Oblómov niño; el epílogo será la renovación de la búsqueda de su madre absoluta, principio y fin de todo impulso vital, por parte del pequeño hijo que le ha sobrevivido a Oblómov.

A manera de apólogo moral, la espesa novela de Goncharov era una ilustración y una crítica al «oblomovismo», una disertación contra la indolencia de los rentistas rusos de mediados del siglo XIX, caricaturizados en la figura de un holgazán frustrado que apenas quería moverse de su cama a la mesa y se quedaba dormido hasta encima de las estufas. El treintón Ilyá Ilich Oblómov (Oleg Tabakov) ha heredado de sus opulentos padres tanto el suntuoso departamento moscovita como la idílica *dasha* campestre, el puesto de funcionario y el gusto por la jubilación prematura, la Fortuna y el Letargo. Ni la sarcástica devoción de su amigo de la infancia Andréi (Yuri Bogatyrev), ni la dulce vehemencia de su enamorada la Condesa Olga (Elena Solovei) podrán arrancarlo de su pereza perpetua y su falta de ambiciones. Lastrado por su escapista melancolía, Oblómov declara su amor a Olga, pero de inmediato se retracta, pronto avasallado por Andréi, que terminará casándose con ella.

A la fácil crítica del oblomovismo, el director Mijalkov interpone la exacerbación, más allá de la utilidad social y las leyes del deseo. Le opone un dolorido poema a la sensualidad más laxa y soñadora, a la holgazanería creadora, generadora de

meditaciones profundas, a la siesta compulsiva y al abandono físico. Es una protesta viviente contra las mentes de archivo y una fuente de sabiduría sensible. Oblómov ha sido dibujado con simpatía y encanto. Animado por una imaginación aérea y tónica, inventa su propia atmósfera de tierno y frondoso cachetón capaz de hacerle berrinches o escenitas de celos filiales a su abnegado sirviente Zajar (Andréi Popov), de recibir siempre con infantil sonrisa al amigo vegetariano que es antítesis de su forma de vida, y de amar con tal arrobada intensidad a su bella vecina que puede pasarse en vela toda la noche tormentosa mirando hacia la ventana de la etérea amada.

Síntesis del duermevela y la disipación de lo concreto, la filosofía es una fuerza polivalente, una estética hechizada, un remedio contra la prepotencia del progreso (la llegada invasora del velocípedo a la dasha pronto será asumida como simple juego de velocidad) y un rechazo que hace la pureza sentimental a la vaciedad de la vida codificada, tan afrentosa como la amañada presentación con Olga o como la inoportuna visita de unos peleles afrancesados.

El pasado emerge, mientras el futuro aparece en voz *off*, o ambos son evocados mediante acuarelas *naives*. Son varios días, días de confluencia emocional, días de significado implosivo, días arrancados al martirio interno de un soñador que elucubraba en su cama cómo liberarse de la Desgracia y sólo se ha levantado para comprobar que un hombre sin fuerza ni inteligencia práctica está condenado a extraviarse por senderos de erotismo absoluto que dan vueltas en redondo; varios días en la vida de un Oblómov solar, incendiado por el letargo luminoso, en pos de la fusión imposible con una madre terrenal e inmensa que lo desborda y consagra y ahoga, días vistos a través del prisma de una idealización originaria.



NIKITAMIJALKOV:
*Varios días en la vida
de 'Oblómov (Nes-
kolko dnei in jizni
Oblomova, 1979)*



NIKITA MIJALKOV:
*La parentela (Rod-
nia, 1981)*

La parentela o la soledad indecente

En el momento de los reciclajes fílmicos a nivel mundial y los giros dramáticos en círculos concéntricos, la nueva comedia soviética representa a la vez una antigualla y una soberbia invención. Sobre los restos de la vieja comedia soviética de los 30s (Grigori Alexandrov, Boris Barnet), clásica por su ternura relajada, su alegría y sus refinamientos visuales, se venía gestando otra, con simulada discreción, desde finales de los 70s. Ahora estalla, al parecer decidida a recuperar aquella ingenua ligereza de la *screwball comedy* de los 30s norteamericanos (Capra, McCarey, Hawks), aunque con un cierto matiz amargo y dulzón.

¿Alguien se acordaba de los tradicionales esquemas argumentales más afectados, del chico encuentra chica, de la guerra de sexos a besos y bofetadas, del sentimentalismo tan delicuescente como tiránico, de los héroes traviesos y las heroínas caprichosas? Pues helos aquí otra vez, injertados a una vitalidad tan melancólicamente chejoviana como vagarosamente crítica, llenos de efusión y escepticismo, siempre en tono lírico y en desafío menor, incluso dentro de la suprema elegancia expresiva (Eldar Riazánov, Serguéi Mikaelina, Nikita Mijalkov). Y hay *screwball soviet* en todos los tintes y engaños seductores: comedias revanchistas (*Cinco tardes* de Mijalkov 79), comedias huidizas (*Maratón de otoño* de Danelia 79), comedias antiburocráticas (*Idilio de oficina* de Riazánov 77), comedias de resarcimiento intimista (*Vida privada* de Raizman 82), comedias impugnadoras de una sociedad fundada en el éxito (*Enamorado por decisión propia* de Mikaelian 83), comedias neorrománticas (*Moscú no cree en las lágrimas* de Menchov 80), comedias melindrosas (*Estación para dos* de Riazánov 83), comedias crueles (*Tiempo de deseos* de Raizman 84) y comedias desquiciadas (*La parentela* de Mijalkov 81).

Pero existen características comunes, casi obsesivas, en esta oleada de cintas poco comunes dentro del cine actual. Está en primer lugar el aspecto desmadrado de los personajes, que se traduce en términos de estilo narrativo, ora impulsivo y frívolo, ora tembloroso y paródico. Está en segundo lugar la edad de ellos, no tan jóvenes, más bien vetarros, de regreso de todo sin haber llegado jamás a ninguna parte, indefensos ante los vaivenes y el *nonsense* del *screwball*, más bien inclemente y peligroso para sus años. Envejeciendo en la irresolución, héroes y heroínas se encuentran a punto de perder el tren en su segundo aire, se abalanzan para atrapar la última oportunidad vital que se les está escapando de las manos.

Estamos definiendo el carácter de los dos personajes centrales de *Estación para dos* del veterano comediógrafo Riazánov: la belicosa mesera (Liudmila Gurchenko) abandonada por su marido y enredada eróticamente con un narcisista empleado ferroviario (Nikita Mijalkov) que hace mercado negro con melones o verduras, y el mediocre pianista cuarentón (Oleg Paliashvili) que por culpa de ella perderá su tren y se quedará varado en una pinche estación de paso entre Moscú y Tashkent hasta que termine enamorándola. Estamos definiendo el retumbante arranque de *La parentela* (*Rodnia*), sexto largometraje de Mijalkov, en el que una rezongona abuela pueblerina

es cortejada, al interior de un compartimiento ferroviario, por cierto noblote viajante de comercio, sin saber a quien le está llegando.

Pero entre el desarrollo liso y previsible de una comedia tipo como la de Riazánov, donde las mejores escenas son las interpretadas por Mijalkov en el papel del Novio de los Acostones Veloces despojando al protagonista de su valiosísimo carnet de identidad o vapuléandolo hilarantemente con un solo dedo, y el desarrollo rebosante de sorpresas de la comedia insólita de Mijalkov como director, las diferencias son apabullantes.

Apenas se ha esbozado la tradicional blandura atropellada del chico encuentra chica (o más bien, del abuelo encuentra abuela) en *La parentela*, el tono se eleva, la elegancia tragicómica empieza a remitir a Lubitsch o al Chaplin de *Una mujer de París* (23), domina una extraña crispación en cada escena y el lirismo aparece como un relámpago de absolutos instantáneos para fundirse con la inmanejable emotividad de una comedia dramática repleta de saña. En su centro, cual pivote y figura impar, se halla la misma abuela al parecer inofensiva del principio, la quincuagenaria aldeana María Konovalova (la veterana actriz ciscaucásica Nonna Mordiukova), regordeta fuerza de la naturaleza con arcaica pañoleta koljosiana en el caballo si bien ostenta chamarra rompevientos y playera con signos olímpicos.

Es la Jefa natural de la Parentela que acude al rescate de los viejos valores eternos (¿eternos?). Es la suegra refunfuñona y entrometida que llega de visita al caos citadino. Es la peste bubónica con frescura de niña senil que hará a un lado al espontáneo galán del tren para instalarse en un muy *middle class* departamento familiar, sustanciar su agobio entre cuatro paredes, poner en crisis a su autodevaluada hija Nina (Svetlana Kriushkova) en difícil trance de separación conyugal, noquear al yerno abandonador (Andréi Petrov), caerle inopinadamente al exmarido alcohólico (Yuri Bogatiriev) con intención de moralizarlo y pasársela histerizándose con los valemadristas desplantes de su nietecita Irishka ya transistorizada al estilo occidental (versión soviética de la mutante creaturita inasible dé la *Alicia en las ciudades* de Wenders 73). Es la robusta y avasallante *mamushka* en las antípodas de nuestra madrecita socarronamente abnegada Sara García. Es un símbolo trepidante y devastador. Es la frondosa encarnación del carácter nacional ruso de varias generaciones, arremetiendo quijotesca y contraproducente sobre los molinos de viento de una modernidad incontenible. Con rabia sagrada, su invadida hija la define: «No eres una mujer, eres un tanque; no sabes más que aplastar, retroceder, arrasar»; pero sigue siendo incapaz de contrarrestarla. Ni al autoexpulsarse del núcleo hogareño lograrán sus parientes quitársela de encima. Incomprendida e incapaz de comprender, la suegra por antonomasia de la comedia soviética es uno de los personajes más vigorosos y retumbantes que ha erigido el cine de Mijalkov: un enfebrecido monumento al vencimiento generacional, un impetuoso caudal de humanidad saliéndose de Madre y pese a todo simpático.

¿Cómo será un estilo fílmico a imagen y semejanza de este singular personaje

femenino, su caja de resonancia y el altar de su inmoción? «El montaje y el manejo de la cámara obedecen a un tratamiento del espacio muy personal, en el que todo es interioridad; desde el mismo principio de la película la cabina del tren crea de inmediato un entorno familiar entre dos desconocidos; las costumbres (incluso las maneras) en su torpeza práctica son miradas con una óptica agónica» (José María Espinasa en «El semanario» de *Novedades*, 29-IX-85). En el abigarrado departamento luminoso donde apenas puede circular la cámara, en el quicio de una escalera donde intercambian sus añoranzas los dos esposos divorciados hace más de un cuarto de siglo y en los ajetreos funámbulos de una estación ferroviaria, resuenan sin descanso los acordes disonantes de este Concierto para atronadora trompeta solista y vengativa orquesta de cuerdas. La burla de Mijalkov, poderosa y despiadada, se sitúa con firmeza en registros deliberadamente grotescos, de farsa trágica y caricatura civilizadamente rabelaisiana.

Para desquitarse de esa suegra chinchosa que, aquejada de contrición, lo persigue incluso a la salida de la chamba, lo indispone de cara a una nueva enamorada anteojudá e insanamente subsumida, lo acosa en el restaurante de hijo, le pide perdón con gran bombo a grito pelado y le arma un fenomenal escándalo en medio de una celebración nupcial, el atribulado yerno Yuri hará que la vieja baile su *Último tango en París* hasta ponerla en ridículo público, hasta hacerla descomponer la figura, hasta obligarla a desfallecer en el centro de la pista, hasta convertirla en un deslucido sujeto de escarnio con faldas que sólo desea salir en estampida del local, de la ubre de la urbe y de la cinta misma. En espera del marido desertor que deberá partir con ella hacia una imposible redención recíproca, la infeliz matrona vaga solitaria por las calles y aguarda desesperada en la moderna estación de Irenes, sólo para ver llegar estilizado y rechazante a su antiguo amado, que llega con un enjambre de jovencitos clamorosos a despedir a un hijo de segundas nupcias que parte al servicio militar.

Cansada por los zarándeos del *screwball soviet* y agobiada por la auloironía que Riazánov introdujo a la comedia soviética (*Noche de carnaval* 56 era la sátira a un solemne funcionario del PCUS que debía organizar un festejo divertido, *¡Atención, automóviles!* 66 era la fábula lunática de un filantrópico ladrón de coches), el heroísmo de nuestra vulnerada creatura talla 46 que, como sus congéneres de *Vida privada* y *Estación para dos*, sólo quería «volver a apostar a una sola carta» (¿pero a cuál?) se sustenta en la derrota social y en el titubeo. No habrá misericordia, entre el abandono y la brecha generacional, entre el ultraje irrisorio y la humanidad absurda, para ese representante de la integración en torno a los lazos consanguíneos y el culto al varón. La rústica María proclamaba que «Una mujer sola es algo indecente»; perderá todos los trenes y sufrirá una a una todas las rupturas, hasta irse caminando a regañadientes por una alegórica vía férrea en desuso, auxiliada *in extremis* por hija y nieta, pero al remolque de ellas, despojada al fin de su fardo de justiciera caduca, en pos de nuevos valores aún sin precisarse en el horizonte de la sociedad soviética.

Sin testigos o el sonido de la singularidad

Va a ser desmenuzado *Un caso fútil* de las *Vidas mínimas*. Con Chéjov o sin Chéjov, pero siempre al interior de un mundo púdico de estremecimientos chejovianos, con crispada música de Eduard Artemiev y en el centro de una frágil atmósfera de tristeza innombrable y ternura amarga, por tercera vez Nikita Mijalkov filma la misma anécdota básica. Un esposo anónimo (Mijaíl Uliánov aún en pos de la *Vida privada* que le escamoteaba Raizmán), científico investido de respetabilidad burocrática y prepotencia viril a la rusa, rinde visita por sorpresa a su ex-mujer (Irina Kupchenko), tan anónima como él; va impelido por un afán de reconquista conyugal que ni a sí mismo se atreve a confesar, tan vencido y arrojado como si nueve años de separación pudieran pasar en vano. He aquí, pues, otro episodio de languidez vital, un nuevo relato dé romanticismo impotente, otro melancólico apólogo del tiempo irrecuperable, la sempiterna historia del hombre moralmente hundido que pretende recuperar un antiguo amor y su limpia energía perdida por medio de un solo gesto gratuito y fracasado. *Sin testigos* (*Bez svideteliei*, 1983), la séptima película de Mijalkov, es una *Pieza incompleta para piano mecánico* remitida a la época actual, ahora sin el apoyo de la pieza *Platónov* de Chéjov, ni recibimiento lírico de la primavera en una amodorrada isba, y con una trama reducida a dos personajes encerrados en un departamento urbano. *Sin testigos* son otras *Cinco tardes*, compendiadas en una sola velada y habiendo trocado el blanco y negro por colores discretamente crueles.

Lo que podría haber dado fundamento a una comedia ligera a la George Cukor, con algunos Spencer Tracy y Katharine Hepburn soviéticos viviendo en horas extras de sus vidas ínfimas un *Idilio en la oficina* (Riazánov 77), se ha vuelto otra etapa del *Maratón de otoño* (Danelia 79) que por lo visto deberán correr todos los cuarentones hijos del autoritarismo stalinista para cumplir tardíamente con su educación sentimental y aprender a valorar la madurez femenina. También la mujer anónima de *Sin testigos*, la tipa desglamourizada que aprovecha cultamente su ocio hogareño para sentarse en bata ante el televisor para ver el *Orfeo ed Eurídice* de Gluck, puede ser una mujer autónoma, puede estar ya en franca recuperación emocional, puede estar a punto de casarse con otro científico, e incluso puede hasta hallarse esperando un nuevo hijo en secreto. El cerco de la intimidad enfrenta a los seres consigo mismo, para tumbarles su caparazón y revelarles su miseria (o riqueza) interior más profunda. El cerco de la intimidad tritura las sensibilidades y, para lograrlo, no necesita someter a sus creaturas a un ejercicio sadomasoquista como el de los esposos actores auténticos de *Función de noche* (81), filmados a lo bestia con cámaras ocultas tras los espejos de un camerino por la española Josefina Molina; basta con hacer participar a la temblorosa conciencia propia como único atestante de un sordo e impalpable drama al desnudo, sin testigos.

El uso del espacio fílmico en el cine de Mijalkov merece algunas observaciones analíticas. Espacio vertiginoso y cambiante del western bolchevique en *Propio entre*

los extraños y extraño entre los propios (74), espacio de adoración cinefílica y extensión crepuscular en *Esclava del amor*, espacio del sopor prolongado y la respiración lenta en *Pieza incompleta para piano mecánico*, espacio gris y enclaustrado del Deshielo de las rigideces emocionales en *Cinco tardes*, espacio solar y henchido por la sabia holgazanería dormilona en *Varios días en la vida de Oblómov*, espacio de nuevo enclaustrado de la sañosa introspección precisa en *Sin testigos*. Anillo más amplio del rigor mijalkoviano y desembocadura de sus experiencias anteriores, el escenario cerrado de esta última película es siempre un espacio ultraelaborado. Poco importa que sólo se cuente con un mínimo de recursos escenográficos, e incluso que algunos sean hasta teatrales.

El espacio de *Sin testigos* es sujeto de invención constante y de asombrosa diversificación, pero ante todo de intensificación. Se trata de un espacio múltiple, multiplicado, que se multiplica ante nuestra vista, que no sólo incluye las habitaciones del departamento en penumbras de la mujer y su hijo ausente, sino también el contrapunto y la hondura de las imágenes de la TV (como las imágenes de bólidos automovilísticos en la noche nupcial de *Una mujer dulce* de Bresson 69) y además la textura amorosamente recorrida de unas fotografías de familia y hasta alguna carta de amor igualmente deletreada. Pero también en lo material y realista, se trata de un espacio ampliamente estrechable a voluntad, gracias a un calculado empleo de espejos y reflejos, iluminaciones naturalistas y artificiales, balanceo significativo de zonas de negrura total y áreas de luz, reflectores escénicos que se concentran en el rostro azorado o sobre el desvalido cuerpo empequeñecido de cada personaje para que suelte apartes teatrales de cara a la cámara, invasiones irónicas de música pop, irrupción de parrafadas de una misma carta-eje desarmantemente tierna que se lee desde el futuro de la acción por una voz inidentificable y *last but not least* el relieve no utilitario ni simbólico que van adquiriendo ciertos objetos domésticos; los zapatones de quiensabequién en la entrada, la olla de agua hirviendo que la mujer esconde para no arrojársela en la faz al hombre durante un instintivo acceso de furia, el esqueleto mecanizado que le propina un merecido guantazo al indiscreto padre que husmea en la gaveta del hijo desdeñado, la canastilla de pan que se coloca a modo de grotesco gorrito al hombre para desvirilizarse (a semejanza del Platónov de *Pieza incompleta*), el mantel del antecomedor que se presta para un triple juego de desahogos (lo arruga de angustia la mujer, lo reextiende el hombre con ademanes de burla sadiquilla, lo avienta de repente sobre el varón la humillada mujer para dejarlo cubierto de ignominia) y el picaporte inutilizado de esa puerta que al final derribarán liberadoramente el nuevo amante y el hijo para salvar a la mujer de los torpes embates de su seductor anacrónico.

Se trata, en suma, de un espacio cuyo sistema de distancias se regula mediante la progresión de impulsos e inversamente proporcional a ellos (al contrario de lo habitual), dependiendo de la profusión de los signos. La tensión interna de este espacio resultante sirve para puntuar los vacíos aparentes y ensanchar la duración (la

durée bergsoniana). Todos los actos violentos permanecen ocultos tras ese espacio dúctil, ya sea porque suceden en la negrura, como el atrabiliario intento de violación posconyugal, o porque ocurren tras los paneles del decorado, cuya función es «exclure», como los biombos de Mizoguchi, los arrebatos de rabia y las muecas de dolor, siempre públicamente resueltos en un espacio en *off*, o sugeridos por sus efectos, como la escena del estallido de la mujer en la cocina, que se detecta por los trastos que se estrellan en el suelo al ser lanzados hacia adentro del cuarto. Así, el espacio de la intensificación saca momentáneamente de centro a la acción para subrayar sus significados latentes, esenciales.

Acaso era esa, en forma y sustancia, la mejor manera de sondear cierto sustrato sórdido de la sociedad soviética de los ochentas, que es hacia donde apunta el sentido de la ficción. Agujoneando por los contratiempos que enfrentó su tan directa demolición de los nexos familiaristas a través de la intocable figura de una suegra en *La parentela* en 1981 (enlatada casi un año, salida en versión mutilada, impedida temporalmente para la exportación), Mijalkov optó ahora por canalizar su discurso disconforme a través de una sutil y picuda pieza teatral femenina, *Conversación sin testigos* de la dramaturga contemporánea Sofía Prokofieva, cuya dimensión crítica siempre permanece indirecta, implícita, sugerida, contextual y subtextual, bajo velos tenuemente melodramáticos, en *off* respecto a la acción principal. Por eso, más que desembocar en un conflicto dramático eminente, esa dimensión crítica medra en *Sin testigos* al interior de cada uno de los dos personajes, sobre todo el masculino.

Cansado de depender del humor manifestado cada día en «el labio colgante» de un encumbrado burócrata que inapelable disponía sobre situaciones laborales y posibilidades en el desarrollo científico, el infeliz protagonista de *Sin testigos* incurrió tiempo atrás en diversas abyecciones que ahora está purgando. Mediante un cobarde anónimo trató de hundir al actual amante de su ex-mujer, y luego sacrificó su propia unión matrimonial para hacerse proteger, de la manera más nepotista y humillante por el padre de su nueva esposa sustituta. Todo sea por ganar puntos en la carrera de ratas académicas. Por otra parte, el hombre orilló a su ex-mujer a adoptar al hijo que él había procreado con una desdichada muerta en el parto; el mismo muchacho repudiado que hoy emplea para chantajear a la generosa madre postiza, planteándole una truculenta disyuntiva («Escoge entre tu amante Valka y tu hijo Dima») y así tronarle su nueva relación. Todo sea por vengarse del rechazo que le ha hecho la mujer y de la virilidad lastimada. Para alcanzar los fines de promoción y avasallamiento, cualquier sordidez es válida, y la «moral socialista» a todas da cabida.

Identificado con el punto de vista de la dramaturga Prokofieva, el impulso chejoviano de Mijalkov adopta finalmente un giro revanchista de reivindicación femenina. Con candidez apabullante, el realizador ha reconocido públicamente (en la revista *Iskusstvo kino* y otras) que en esta película deseaba pedirles perdón a las mujeres por la falta de escrúpulos y de consideración por parte de los hombres. He

aquí, pues, cruel en el desmenuzamiento y demostrativa en el alcance, la lección por apaleo a sí mismo. *Sin testigos* acaba convirtiéndose en la tragedia del autoengaño. He aquí el retrato implacable de un hombre que habla hacia la cámara para rendir testimonio de su ridícula arrogancia viril y su rotunda incomprensión de las verdaderas motivaciones de su ex-compañera, esa hembra toda amabilidad y ternura a la que ha invadido afrentatoriamente en su espacio físico y en su intimidad, a la que mujer ajena que había llegado a hurtadillas para sorprenderla a silbatazos y a la que en el fondo buscaba como refugio, aunque el pobre imbécil disfrazaba sus sentimientos de displicencia autosuficiente. El colmo: ante claros indicios de rechazo erótico, todavía se autoengañaba con una capacidad ilimitada, creyendo que todo es un jueguito, una «mentira para echarme de nuevo el lazo». Héroe edificante al revés, el personaje masculino es un sujeto trágico al interior de una comedia que él mismo vehicula, pero que lo desborda, le envilece, lo invalida y deja chillando como un chicuelo indefenso, un sometido y un mediocre fracasado a la vez, en una anagnórisis grotesca.

A pesar de haber perdido la dignidad a la hora de la primera separación (reconoce haberle roto una manga del saco al hombre que la abandonaba) y de haber esperado al ingrato durante 3275 días contados con abatimiento, la mujer recuperada como ser humano será superior y admirable. Alguien sin nombre ni estima se desploma en una casa semidesmantelada, ante una mujer que vive «confiada y simplemente», porque sabe que la felicidad consiste en vivir acorde con la nota interior, atendiendo al «sonido de la singularidad». La heroína posible de la nueva comedia sentimental es una mujer cuya imagen se termina congelando en un stop motion añorante, en revuelta tangible contra toda veleidad del poder masculino.

ROBERT VAN ACKEREN (Berlín, R. F. A.; 1946)

La mujer en llamas o los fastos bárbaros del deseo

La fábula de escarnio a la normalidad y a la normalización será posgodardiana o no será. Para averiguar la índole profunda de una nueva bellísima golfa de bar llamada Eva (Gudrun Landgrebe), su flácida proxeneta Yvonne (Gabriele Lafari) sugiere al lindo prostituto Chris (Mathieu Carriere) que le haga una majadería, porque «si es una puta se indignará y si es una dama soltará una carcajada». Era la misma prueba a la que su futuro padrote sometía a la debutante Naná (Anna Karina) en *Vivir su vida* de Godard (62); pero se trata de algo más que una simple prueba-homenaje. Sin explicación ni lamentaciones, la protagonista de *La mujer en llamas* (*Die flambierte Frau*, 1982), el séptimo largometraje del ex-cinexperimentalista Robert van Ackeren, ha llegado a la práctica del oficio más antiguo casi por casualidad, de la misma manera que por un azaroso apuro monetario había llegado la vendedora de discos Naná. Universitaria a la que sólo le falta la tesis profesional para graduarse, la siempre señorial Eva ha desertado de la humillante vida hogareña a media cena, ha abandonado a su archiconvencional marido dejándole un lacónico recado («Ya no te amo. Un beso. Eva»), ha vegetado varios días en el depa de una amiga y luego ha telefoneado a la iniciadora Yvonne para ponerse en sus manos. Tal como ya lo demostraba Godard en *Dos o tres cosas que sé de ella* (66), en la sociedad de consumo opulento el amor es apenas una mercancía más, la afectividad ha sido transpuesta en gestión de los seres y, consecuentemente, la prostitución a domicilio o recibiendo en casa puede significar una garantía de independencia económica, una especialidad bien remunerada, la vía hacia un status envidiable, el paradójico inicio de una imagen de existencia más libre y genuina. Pero Van Ackeren le da todavía una adicional vuelta de tuerca al esquema godardiano, y lo desquicia.

Al fin podrá Eva vivir su vida e incluso darse el lujo de concertar insólitos convenios. Se mudará a un magno departamento dúplex con su colega y amante Chris, ella trabajando en el piso de arriba y él en la planta baja. Durante el día, ella perfecciona en la práctica sus técnicas para satisfacer masoquistas, mientras él atiende con dulces caricias a su clientela de ambos sexos; al anochecer vuelven a integrar lo que parecería una pareja ideal e irónicamente armoniosa, tanto en lo laboral como en lo romántico. Pero, poco a poco, las exacerbadas contradicciones de

la norma invertida (¿u obedecida hasta el absurdo?) se volverán soberanamente crueles, incubando, de manera en apariencia gratuita, la violencia del conformismo y la locura destructora.

«No produzco, como Hollywood, imágenes intocables de mujeres; se trata para mí, por el contrario, de poner en escena los deseos de las mujeres», declara con meridiana lucidez Van Ackeren (en *Cahiers du cinéma* 248/249), tras ufanarse de ser enteramente aceptado hasta por las feministas más extremas de Alemania. Pero poner en escena el deseo de las mujeres es liberarlo. Es una lección, contraria al cine naturalista, que aprendió el realizador desde que colaboraba como incipiente camarógrafo de Werner Schroeter (*Eika Katappa*, *Salomé*) y de Rosa von Praunheim (*El homosexual no es perverso, sino la situación en que vive*). Y es una noción que se encuentra ya presidiendo el kitsch sensualista de *Harlis* (Van Ackeren 73) y el hieratismo flamígero de *Belcanto o ¿tiene una prostituta el derecho a gemir?* (Van Ackeren 77), y en forma virulenta obras tan acabadas como *La otra sonrisa* (Van Ackeren 78), donde una esposa drogadicta (Katja Rupé), molesta con el ascenso social de su marido (Heinz Ehrenfreund), se dejaba vampirizar en su hogar por una amiga (Elisabeth Trissenaar), hasta que intercambiaba todos sus roles con ella para reventar en paz; y como *La pureza del corazón* (Van Ackeren 79), donde una librera marginal (Elisabeth Trissenaar) era incitada por su compañero (Matthias Habisch) a tener relaciones fuera de pareja para poder escribir sobre ellas y luego, cuando ella se había entusiasmado con la animalidad erótica de un raterillo (Heinrich Giskes), la chantajeaba enloquecido e intentaba recuperarla a punta de escopeta, hasta que la mujer terminaba clavándole unos cuchillos al rapaz cuando la tenía penetrada y regresaba a instituir un triángulo perfecto con su antiguo amante y una huésped en la alcoba matrimonial. Así había empezado el placer del retorcimiento y del desborde, el exceso abismal, el tono inasible de la tragedia sardónica, la belleza convulsiva de la perversidad y el asalto corporal a la razón.

Después de varios lustros de pensamiento posfreudiano y deleuziano, sabemos que la liberación del deseo sólo es posible a través de la metamorfosis, la transferencia y el viaje. Asumiendo una existencia de figura maldita y en desprecio a toda posible moral o actitud compasiva, Eva se *metamorfosea*, aunque sabe que sólo está satisfaciendo a hombres idénticos a su lamentable ex-marido; empieza negando sus labios a la jeta salivosa de los clientes y termina rehusándose a conceder nada de sí misma («No vendo nada, ni siquiera una sonrisa»); hace del rechazo su máxima virtud de conocimiento laboral y su principal atractivo; aprende a odiar con cálculo, bien remunerado; deparará al goce de los hombres la impavidez de una Venus de las Pielas de Sacher-Masoch y la ferocidad distante de un domador, ataviada de cuero negro con látigo y botas altas de diminutos talones dispuestos a aplastar las manos de reptantes agradecidos. En pos de una sabia domesticación de la tradicional imaginería libertina y para disfrutar en el límite. Eva *transfiere* sus deseos vacantes a los recónditos deseos de los demás («¿Acaso hay hombres sin deseos secretos?»); por

transgresores, bestiales o degradados que sean, hace suyos los deseos ajenos, va al encuentro de ellos, los adivina, los encarna, los desborda, tanto al atormentar a sus clientes como al sonreírles provocativa a los invitados en una fiesta inofensiva. Para dejarse arrastrar por las «emanaciones» y los «pantanos desolados» de Lautréamont en pleno supercapitalismo posindustrial, Eva *viaja* en el vagón fastuoso de su curiosidad como en un Barco Ebrio.

Metamorfosis, transferencia y viaje; pero al final de la liberación de los deseos de la joven burguesa se encuentra la náusea y el espanto de la prostituta burguesa. «¿Alguna vez te has asustado de ti misma?», llega a consignar en el diario íntimo de su Temporada en el Infierno. La profesional del sexo está decepcionada de su arte; la mujer está avergonzada, aterrada con su cada vez más diestro vapuleo de la sensibilidad viril, intimidada en su abatimiento de trazos y de límites. Por eso necesita anotar lo inexpresable, fija sus abismos y se habitúa a su alucinación simple, sin que logre hallar admirable el desorden de su espíritu, ni retener la libertad hallada.

Estremecida de habilidad y recompensa, Eva es un ser de otra especie que ve a los hombres como especímenes zoológicos, sujetos a experimentación clínica. Y por su lado, envuelto en perfumes femeninos y ablandando delicadamente la voluntad de su clientela con una bebida llamada *sidecar*, Chris profiere expertamente las frases tiernas y prodiga con oportunidad las caricias propiciatorias a mujeres (y ocasionalmente otros seres) cansadas de juegos perversos. Aun antitéticas en sus complementaciones sadomasoquistas, las erósferas que Eva y Chris saben concretar, son sardónicamente seguras higiénicas, él untándose crema en los dedos para preparar un penetrable orificio masculino, ella colgando con ceremonioso cuidado unas pesas de las tetillas del torturado *en trance* incluso si derrumbado y pateado en el suelo.

Estos fastos bárbaros del deseo sexual forman un hogareño abanico multicolor. Son prolongaciones de las más cotidianas humillaciones caseras, como el ritual innoble de lavar los platos portando el delantal de la esposa ausente, o como el aplomo con que el marido conduce a su mujer para que delante suyo haga fantasías genitales con el gigoló. He aquí el ridículo cerebral de la perversidad, coexistiendo con el asalto cordial a la razón. Por eso el etilo de Van Ackeren está hecho de laconismo, precisión implacable, causticidad amable y asedio. Filma sin pasión y con suprema elegancia, al acecho de la irrupción del pobrediablismo irremediable y de la norma triunfante, al interior de un absoluto de cinismo en frío, como el pulcro reencuentro de los amantes en el lavamanos al cabo de agitadas sesiones de trabajo cada quien por su lado, o como el paso de la descripción de los fingimientos del prostituto a la genuina frase de amor que susurra inerme a su tiránica amante («Adoro tus ojos que pueden mirar con dureza»), mitad despojada de sentido, mitad de doble filo.

En el proceso de compartir ternezas verdaderas en el lecho (con varios reencuadres poéticos de sus cuerpos entregados) y a consecuencia de impersonales

expansiones de la empresa (fundada sobre sus cuerpos), Eva y Chris comienzan a cumplir itinerarios divergentes, hasta llegar a oponerse a entrar en colisión. Pero en toda competencia igualitaria, en cualquier confrontación de sexos liberados, el hombre siempre llevará la de perder. Eva disfruta fascinada su desprecio hacia el comportamiento masculino, hasta extremos fascistas («El fascismo es una sicología y una política del desprecio», escribía ya en 1950 el ensayista francés Roger Stéphane en su *Retrato del aventurero*); Chris naufraga ante esa postura, no tolera el desprecio genérico de su amada, pese a todo él también pertenece al género despreciado y acabará reaccionando como disparatado representante de la virilidad herida. Entonces se disminuye y se devalúa ante sus propios ojos como ante los de su compañera: sufre de imperdonable impotencia con una clienta, reconoce a regañadientes su desventaja física en la carrera mercenario (número de servicios posible de prestar por hora/semana/mes/año/resto de vida activa) contra su socia, escucha desolado por el interfono los quejidos de las víctimas con las que se identifica sin quererlo, espía descaradamente los delirios de crueldad de su antagonista tan querida, sueña con retirarse del oficio cuando logre montar un restaurante-galería con sus ahorros y los cuadros que desde tiempo atrás colecciona, se bronquea con su mejor amigo y protector homosexual (Hanns Zischler patéticamente digno), se convierte en un celoso posesivo fuera de control y, al final de sus fuerzas, intentará obligarla a «hacer el amor» ofreciéndole dinero, tratando de «prostituir la» en una desquiciante vuelta en redondo. He ahí la inusitada escenita de un prostituto tratando de prostituir a su mujer prostituta en un más allá del célebre cuento viscontiano de *Boccaccio '70 (El trabajo)*.

Se olvidaron los telefonemas a la mitad de un trabajito para saludar cariñosamente a la esforzada amante, se apagó el unísono de los sentimientos («Siempre pensamos y sentimos lo mismo»), quedó enterrado el intercambio de lealtades («Conocerse mutuamente es más importante que la seducción»). Aquel memorable *¿Tiene una prostituta derecho de gemir?*, que planteaba como subtítulo la adaptación de Heinrich Mann que hizo Van Ackeren (Belcanto), ha derivado aquí en un estrangulado *¿Tiene un prostituto el derecho a gemir!* Chris ya sólo percibe que se va acercando a la edad de sus clientes y, como el arrepentido amante incitador de *La pureza del corazón*, estalla por fin en un demencial arrebatado de celos, para aporrear y rociar con gasolina y prenderle fuego y volver tea viviente a la bienamada que lo rechaza. Como en productos convencionales tipo *La banquera* de Girod (80), ¿la vida será siempre indefectiblemente despiadada para la mujer vencedora?

De ninguna manera. La fábula de la superioridad sexual de la mujer concluirá como una farsa de cabaret burguesa/antiburguesa. Eva sólo ha sido flambeada, como cualquier manjar de gusto fino, y sobrevive en la vulgaridad, para que los meseros la expulsen con todo y mesa y amiga del restaurante-galería que finalmente sí puso Chris. Incluso en ese impredecible remate anecdótico persiste un ensimismado equilibrio entre los momentos de melodrama y los de comedia perversa, suprema sofisticación a lo Erich von Stroheim (*Esposas frívolas, La marcha nupcial*) que

explícitamente perseguía Van Ackeren. *La mujer en llamas* es la quimera votiva de la mujer flambeada, un monumento kitsch al frío artificio erótico que amenaza con el vértigo del ser.



ROBERT VAN ACKEREN: *La mujer en llamas (Die flambiert Frau, 1982)*



STEVEN SPIELBERG: *E.T., el extraterrestre (E.T. The Extra-Terrestrial, 1982)*

STEVEN SPIELBERG

(Cincinnati, Ohio, EE UU; 1947)

E. T., el extraterrestre o el retomo de la aventura fantástica

La espera en el vértigo de lo incognoscible de *Encuentros cercanos del tercer tipo* (Spielberg 77) se ha vuelto asombro amistoso, el pasmo del suspenso intergaláctico ha culminado en la aventura infantil. Hay fusión, no confusión fabulesca. *E. T., el extraterrestre* (*E. T., the Extra-Terrestrial*, 1982), el octavo largometraje de Steven Spielberg, empieza donde terminaba el recelo de aquellas aproximaciones tan tímidas como aparatosas. Más en el territorio de lo fantástico *naïf* que de la ortodoxia ciencia-ficcional con pirotecnias. No hay ya encuentros cercanos, hay *contacto* con el prodigio al alcance de la mano y de la imaginación más calurosa.

En la espesura de irreconocibles suburbios de Los Angeles se ha posado una nave de extravagante diseño. Sus diminutos tripulantes toman muestras geológicas y vegetales, pero deben emprender la veloz retirada al sentir la cercanía de vehículos policiacos y militares. En la prisa, han dejado atrás a un compañero que había sufrido la fascinación deslumbradora de las luces terráqueas y ahora, pasados la curiosidad y el desconcierto, al verse en algo muy semejante al abandono cósmico, lanza grititos de terror y auxilio, sin dejar de sentir sobre su frágil cuerpecito los haces luminosos de un enjambre de reflectores que lo orillan a esconderse en el follaje nocturno y luego en la casa más cercana. Al día siguiente, dentro del almacén de herramientas familiares, el hombrecillo extraterrestre (E. T.) será descubierto por el vivísimo niño de diez años Elliott (Henry Thomas), quien se lo llevará a vivir a su propia habitación. Entre ellos nace una amistad perturbadora y de perplejidad mutua, pues el E. T. muestra sus dotes para curar heridas con sólo posar la mano y Eddie lo inicia en las prácticas lúdicas de cualquier niño californiano que soporta la instrucción escolar y gusta de montar en bicicleta.

Poco a poco Eddie ha tenido que compartir la compañía del E. T. con su hermano mayor Michael (Robert MacNaughton), con su hermanita menor Gertie (Drew Barrymore) y hasta con su madre Mary Taylor (Dee Wallace). Cuando el viajero extraviado en la Tierra logre por fin comunicarse con su planeta, su amigo y él se perderán en el bosque; pronto serán localizados y capturados por el Ejército, el cual, a través del científico Keys (Peter Coyote), someterá a complejos estudios al extraño, hasta darlo por muerto. Pero él, ayudado por Eddie y sus compañeritos lograrán

romper el cerco de una desproporcionada persecución militar, para llegar hasta la nave espacial que se llevará al E. T. de regreso hacia su casa.

El simpático Elliot y el conmovedor E. T., cada quien *alter ego* del otro, no son reconversiones en fantaciencia del pequeño protagonista César Chauveau de *Un niño en la muchedumbre* (Blain 75) en desesperada búsqueda de una protectora figura paterna ya fuera entre resistentes franceses o soldados de la ocupación alemana. Son dos niños desamparados que se adoptan recíprocamente. Había una vez un infeliz extraterrestre volador que se quedó huérfano a 3 millones de años luz de su planeta, sin saber si podría sobrevivir, pero tomó como protector a un niño angelino, aprendió su lengua y gozó sus costumbres, antes de construir, mediante un ventilador y enseres caseros, un transmisor de señales que conseguiría la llamada telefónica a mayor larga distancia de la historia de la humanidad, hasta ser rescatado por su nutricia nave original. Pero también: había una vez un niñín llamado Elliott cuyo padre lo había abandonado para irse con una tipa a Acapulco; lo añoraba tanto que halló al sustituto ideal en una creación deliciosamente afable de sus fantasías despiertas: cierto espécimen extraterrestre que sólo retornó a su planeta después de colmar las demandas afectivas de su amiguito terrestre.

Por un lado, los niños perdidos y solitarios ganan seguridad inusitada; y por el otro, triunfan sobre los adultos sin pagar tributo ni a necias inocencias ni a miserias humanas. La operación de recuperación emocional ha pasado por debajo de la crueldad inherente al cuento de hadas; ha pasado por encima de la blanda misoginia de los edenes clasemedieros al fin restituidos con exclusión de la figura femenina (tipo *Kramer vs. Kramer* de Benton 79 o *Gente como uno* de Redford 80), y pese a su simplicidad estructural, ha pasado al margen de los esquemas de recepción cultural dominantes.

En sus *Fragmentos de un discurso amoroso* dice Barthes que, dentro de la cultura actual, aquello que se considera ahora tabú, padece de prohibiciones y se juzga inmostrable u obsceno, ya no son ni el sexo ni el deseo, sino la expresión de los sentimientos. Algo arrollador y ardoroso regresa al cine contemporáneo a través de la efervescente emotividad y los sesgos imaginativos de Spielberg. La alta tecnología sirve para poner en tela de juicio a la superioridad terrícola en campos esenciales de la economía sentimental y el discernimiento lúcido. He aquí, en un deforme ser viviente artificial, al ideal de lo Otro no hostil, de la extrañeza acogedora.

Resuena como panal embravecido la música de John Williams. Es una inclasificable música de cine que no subraya la trama, como la de Korngold o Rozsa, ni excita «visualmente la acción», como la de Morricone o Theodorakis, sino que introduce una dimensión «más que humana» de todo lo creado. Es una música catapultada que, a base de clarinetes con sordina y notas «envueltas en su propia aureola» (Lawrence O'Toole en *Film Comment* sep.-oct. 81), vuelve a hacer posible el Diálogo Universal, ya logrado entre la computadora de Truffaut y el navío-madre de *Encuentros cercanos*. Anuncia de nuevo que la utopía electrónica despliega su

territorio al servicio de la comunicación humana. Y gracias a los efectos especiales, un alienígena sintético como el ya mitológico E. T. cautiva a los auditorios de todo el globo terráqueo con la perfección de sus encantos, más allá del viejo gusto de Spielberg por el comportamiento «anómalamente humano» de objetos animados: el vandálico camión de *Reto a muerte* (Spielberg 71), el auto festivo de la parejita en *Loca evasión* (Spielberg 74), el gigantesco *Tiburón* (Spielberg 75). Formidable invención de Carlo Rimbaldi, creador del erotómano *King Kong* de Guillermin (76), se trata de un prodigioso *muppet* cuyos 60 movimientos faciales y corporales requirieron del trabajo de 14 técnicos, entre coordinadores de movimientos, operadores y especialistas en movimientos particulares.

Hay una pasión tranquila en los enormes ojos desorbitados del E. T. Los largos dedos huesudos de su manecita se asoman por encima de la mesa para desencadenar la ternura. Su cráneo dolicocefalo, con la masa encefálica rectangular casi al desnudo, rezuma inteligencia e inocencia sin protección. Su cuerpecito de brazos hasta el suelo y piernas cortísimas genera un imperceptible halo de bondad. Su presencia supone una aurora cósmica y amable en plena cotidianidad de un pueblito gris. A punto de morir dentro de enormes tuberías de plástico y sobre camastros de enfermería belicista-paranoica del chauvinismo terrícola, su boca singular y la agitada respiración de sus pulmones tiemblan en el más feroz desamparo para arrancar genuinas lágrimas de concordia pisoteada. Su pielecita casi corrugada deja de latir en una de las agonías más desgarradoras del cine infantil, acaso comparable sólo con la muerte de la mamá de *Bambi* (Disney 42).

En la mística emocional de Spielberg, no es la fe la que resucita a los muertos, como en *La palabra* de Dreyer (55), sino la amistad. La presencia de su amigo Eddie basta para revivir al E. T. La sublimación de los afectos se generaliza. Algo para histerizar a los espectadores problematizados y a los depredadores de la sicología sumaria de las cintas de gran espectáculo, aunque en el extremo opuesto del disneyismo: la reconquista de los sentimientos fuertes la realiza un muñeco automático, que refunde a categoría de peleles a los partidarios de la complejidad prefijada y de la insensibilidad robot.

El reencuentro se realiza en el país del juego y el E. T. se lleva volando por los aires a los niños en bicicleta para superar el cerco de sus perseguidores. Así se dignifica la imaginación infantil recién recuperada. Sólo los niños merecen el contacto real con el E. T., su compañía y su amistad, porque de ellos es el reino de los juegos. Para la madre de Eddie, el extraterrestre es apenas un esperpento más acomodado entre muñecos estrambóticos en el clóset, disfrutando del mimetismo de los seres mecánicos; y para los científicos de escafandra que lo han aprehendido en una cacería en tono de *thriller* acezante, el E. T. no es más que un ente quizá preservable que de repente se hace sospechoso como posible fuente de contagios ignotos, algún SIDA sin unión homosexual o alguna peste inminente, por lo que debe aislarse y enterrarse desplegando una monumental parafernalia de cuidados.

Pero el E. T. es ante todo el juguete más maravilloso que haya concebido el cine. Un juguete insuperable porque es también el más inteligente compañero de juegos, un juguete sabio que no pedirá ser domesticado como el conformista Principito de Antoine de St. Exupéry. Un juguete para compartir ávaramente con los atónitos hermanitos, un juguete para tomar conciencia de lo abominable de sacrificar «seres diferentes» durante la práctica escolar de la disección de la rana, un juguete para vivir por telepatía el descubrimiento precoz del beso y el escarceo erótico, un juguete para llevar con el mejor disfraz (el natural) a la fiesta de disfraces del colegio, un juguete viviente que no demanda la tradicional relación amo-mascota como el perro Lassie o el potro de Liz Taylor en *Fuego de juventud* (Brown 45), un juguete volador que no se lanzará en pos de carroña sobre la Revolución Nicaragüense para que le enderece la joroba como el niño-juguete de Alsino y el cóndor (Littin 82), un juguete al que hay que despedir tras una épica persecución de ritmo portentoso, un juguete cuya partida hacia otra galaxia afectiva deja una estela de avenencia y de paz. El juguete que permanecerá como inolvidable resplandor entre otros objetos privilegiados por las aventuras de la infancia.

Realidad, frescura y visión fantástica, el E. T. ha surgido de luces entrecruzadas y en una luminosidad pura se disuelve. Armonía entre el cuento feérico y el relato interplanetario, de Méliès a Zeman y a *Poltergeist* (Spielberg-Hooper 82), la aventura fantástica no ha regresado al cine más que al cabo de un desmadejante rodeo de las imágenes y su luz, de cruces y deslizamientos del sentido, como el sueño que ilumina a un viejo espejo. Como en *Poltergeist*, el uso de la luz en *E. T., el extraterrestre* se ha transformado en elemento activo de las apariciones, el rastreo de lo insólito, el peligro y la transfiguración.

La luz de las lámparas sordas bañan al cuerpecito querido para que sus enormes ojos reflejen sólo impotencia y no se alcance a vislumbrar la salvación. En adelante, iluminaciones parciales o a contraluz van a encargarse de deshacer cualquier terror atónito. Pero las grandes masas visuales, su montaje sinuoso y la lenta solemnidad sincopada de sus prodigios cándidos, convocarán al interior del lenguaje clásico, a las ráfagas líricas de un nuevo (y no obstante tan antiguo) cine de aventuras.

Indiana Jones y el templo de la perdición o el maelström de la acción pura

Estremecimiento tras estremecimiento, emoción acrecentante, mil encadenados peligros a sortear, sobreexcitación. El flujo fílmico de *Indiana Jones y el templo de la perdición* (*Indiana Jones and the Temple of Doom*, 1985), décimo largometraje de Steven Spielberg, arrastra como ninguna otra, a un ritmo endiablado, amenazas físicas, sofocación, sorpresas, absurdo hilarante, gags a la mitad de un aprieto, risillas afectadas, hálito suspendido y escalofríos, dentro del mejor espíritu *serial* de matiné dominical.

Ya en *Los cazadores del arca perdida* (81), la película-piloto sobre las aventuras exóticas del trotamundos de cazadora y sombrero flexible Indiana Jones (Harrison Ford) que supercalculó el *team* Lucas-Spielberg, se incluían salvamentos en el último minuto dentro de una taberna incendiada en Nepal, persecuciones en un mercado egipcio que remitían a la secuencia inicial de *En manos del destino* (Hitchcock 56), duelos entre un látigo y sables, el descenso a un foso infestado de serpientes mortíferas, la trepidante competencia a embestidas entre una carcahota y un camión, el abordaje por efracción a una avioneta antigua, una operación de secuestro naval consumada por submarinos nazis y la retumbante abertura de la milenaria Arca de la Alianza hebrea dentro de una cueva para gestar cien coléricos rayos exterminadores. Pero nada de ello podía superar, o siquiera compararse, al arrancón del filme, dentro del cual, queriendo sustraer una estatuilla de oro en un templo incaico de la selva amazónica, el arqueólogo aventurero Indiana Jones desencadenaba en su huida un sinfín de trampas, ataques súbitos de tarántulas, acometidas de dardos, persecución con flechas envenenadas de los jíbaros y caída de gigantescas piedras que amenazaban con aplastarlo. Para abrir apetito, pero también para empequeñecer involuntariamente y por contraste al resto de la película, ésa era la escena clave, el trozo magistral de la acción pura, con perfecto compás y jadeo instintivo, extenuante. Pues, bien, ahora en Shanghai y en la cordillera del Himalaya hacia 1935, irónicamente un año antes de la trama de *Los cazadores*, toda la acción de la segunda salida de Indiana Jones deberá escalonarse e irse eslabonando por cabarets, cañones, mesetas, templos y túneles, con el *ímpetu* de la robusta obertura del primer episodio de la nueva serie.

Es un reto difícilmente sostenible, un *tour de force* descabellado. Al estilo del viejo logotipo Rank, suena el enorme gong que porta en altorrelieve el orientaloso logotipo de la Paramount, resuena el aldabonazo desde el escenario hasta la pista del cabaret Obi Wang de Shanghai, y el show da principio, la revista musical 30s se enardece como parodia del famoso número «Anything Goes» de Cole Porter, ahora en voz de la marlenesca heroína Willie Scott (Kate Capshaw), y luego deja su sitio al agrio enfrentamiento de Indiana con tres gángsters chinos por un diamante que circula sobre una de las mesas, y de repente se produce el caos de tiros y puñetazos dentro del establecimiento que quedará a oscuras, y a continuación Indiana con Willie huyen por sus vidas a través de las estrechas callejuelas dentro de un providencial cochecito que maneja a toda velocidad el niño taxista asiático Short Round (Ke Huy Quan), y en seguida están volando los tres en un avión sin piloto, y para salvarse *in extremis* utilizan una lancha de hule como paracaídas hasta «acuatizar» sobre las nieves eternas, y luego se deslizan raudos por los desfiladeros de los montes y por los abismos y los ríos turbulentos de la India, y en un aparente remanso serán comisionados por los oprimidos habitantes de una aldea montañosa, para rescatar la sagrada piedra tribal, que ahora sirve a la resurrección de los rituales de los feroces Thugs, adoradores de la sanguinaria diosa Kali en el Templo de la Perdición, y de

inmediato etcétera etcétera. Las acciones, férreamente dirigidas y sobrecodificadas, se enlazan a través de un predispuesto y siempre renovado *molto legato*, en una alianza de imágenes y estímulos casi demencial, jamás desfallecida, aunque rumbo a una imposible extenuación.

De hecho, no existen acciones, sino una sola Acción, un largo y sinuoso *continuum* abismal, corrientes torrenciales de una acción pura vuelta maelström englobador y admirablemente sostenido. Aún más que en la corretiza muy *road picture* 70s de *Loca evasión*, la cacería por los mares de *Tiburón* y las frustradas persecuciones de *E. T., el extraterrestre*, aquí la acción es impulso ininterrumpible, es aceleración, es agitación coreográfica, es golpe asestado en el cuarto de edición, es vértigo esforzado y artificial.

Aún no acaba de conjurarse un peligro cuando ya otro está en puerta, suntuosamente introducido, pero predispuesto a cederle en cualquier momento su lugar al siguiente. Aún no termina de quietarse la frágil embarcación de los tres caídos del cielo luchando contra los rápidos fluviales, cuando ya la hierática efigie de un nativo encanecido, que los está viendo llegar a sus antiguos dominios; está siendo captada desde abajo por un *travelling* amagante la acción se ha vuelto el motor único de la acción. La única función de la acción consiste en generar otra acción.

Es que resulta más fácil pensar en la acción continua que dramatizar y matizar un juego de intensidades. Los problemas a resolver dentro de esa construcción cinemática, más que cinematográfica, no son de progresión y desarrollo, sino de velocidad. Heredero sublimado del virtuosismo vacío de los seriales de TV, el espectáculo de Spielberg ha evolucionado hasta el amañado goce de una estructura meramente acumulativa, una proeza de acciones violentas sobre una liana floja.

En el cine de aventuras clásico (Dwan, Ford, Wash, Vidor, Wellman) podían encontrarse, sin que ello estorbara o lastrara la fuerza del relato, todo tipo de trasfondos: trasfondos épicos, trasfondos líricos, trasfondos sociales, trasfondos sentimentales, trasfondos rústicos, trasfondos iniciáticos, trasfondos mitológicos, trasfondos cósmicos, trasfondos patrióticos, trasfondos metafísicos. En las aventuras de *Indiana Jones y el templo de la perdición* sólo hallamos referencias cinefílicas muy pobres (a las cintas de relleno que producían la R. K. O., la P. R. C. y la Republic), referencias a historietas medio mugres (*Terry y los piratas*, *Jim de la Selva*), o autorreferencias para identificación de canal. Todo eso equivale al prestigio de una juguetería visual, sin el estado de gracia irrecuperable del *E. T.*, y el recorrido apresurado de un parque de diversiones, por otra parte de un público cautivo al que se le excita el deseo de la reiteración.

Dentro del estriado magma sonoro que crea el músico John Williams en esta ocasión, se produce el extraño fenómeno de la *intercambiabilidad* de las aventuras espectaculares. Da lo mismo que Harrison Ford interprete al infractor sideral Han Solo, de la trilogía *La guerra de las galaxias* (Lucas-Kershiner-Marquand 77-83), que al intrépido Indiana Jones en busca detonante de gloria y fortuna. Dan lo mismo

los desplazamientos intergalácticos que los exotismos chino-hindús porque de cualquier manera en Lucas-Spielberg Ltd. (*very limited*) no existe mayor densidad en los gestos y las gestas. Aquí los personajes buenos se vuelven malos con sólo beber una pócima vomitiva en el Templo de la Perdición, del mismo modo que los iluminados poseedores de la Fuerza pasaban del lado de las tinieblas cuando se enojaban. Aquí nuestro trío de héroes huye por los túneles de una mina como si fueran trepados en una montaña rusa sembrada de obstáculos, al igual que los paladines de *El retorno del Jedi* (Marquand 83) escapaban sin zumba pero con cámara subjetiva entre los árboles de un tupido bosque, montando bicicletas ultrabólicas. Aquí la magia negra ejerce su Maleficio clavándole agujas de vudú a un monigote que representa a Indiana Jones, a semejanza de los malvados poderes telekinéticos que hacían de las suyas en *El imperio contraataca* (Kershner 80). Los sanguinarios rituales sádicos en el Templo de la Perdición, con sacrificios humanos *aztec style* y cremación en vivo, significan un eco y una respuesta a los festines bárbaros en la corte medieval del sapo tirano Jabba the Hut del planeta Tatooine. Allí, el propio Indiana Jones estará a punto de ser inmolado como Han Solo había sido petrificado, casi ceremonialmente, en una estela de carbonita.

Darí­a lo mismo que las aventuras de Indiana Jones se le adjudicaran en adelante a James Bond, o a Flash Gordon, o a Batman, pues incluso ya ha encontrado en el pequeño Short Round a su Robin con ojos rasgados y alma hipotética de fiel novio del E. T. Los personajes de esta serie de Spielberg sólo tienen consistencia cinefílica; son sumas de tics y reacciones primarias agresivas, defensivas, codiciosas, beatamente sexomachistas. Al acercárseles una tea ardiendo, se someten a súbitos cambios de personalidad, pero los cambios de tono por parte del relato nunca llegan. No son héroes verdaderos ni guerreros, ni amantes ni seres primordiales; apenas sujetos compulsivos. Sus aventuras resultan intercambiables con las de cualquier otro desenfreno de la acción pura, incluso con las más opuestas de otras series, porque su fundamento es la infatuación; son aventuras que pueden abarcarlo todo porque están esencialmente huecas. Hasta el coctel de mitos cósmico-familiaristas y milenarios de *La guerra de las galaxias*, con su Luke Skywalker como nuevo Parsifal, le ha sido negado a Jones, a no ser el mito de Sísifo. En la oquedad de la aventura sólo podrán medrar entonces una violencia cada vez más enfática y la naturaleza misma del prejuicio —racial en este caso.

Cuando *Indiana Jones y el templo de la perdición* se estrenó en 1687 cines de la Unión Americana, recaudando casi 46 millones de dólares en su primera semana de exhibición, la Coalición Norteamericana contra la Violencia repudió furiosamente su contenido, al detectar en él no menos de 215 actos de violencia, entre los cuales 39 son intentos de homicidio directo, 14 son asesinatos cometidos por el protagonista y 5 por el niño que lo acompaña. Faltaron mencionarse las asquerosas alimañas que se le trepan por todas partes a la heroína en el pasadizo hacia el Templo, y la índole de su cuerpo como pollo rostizable en una reja suspendida sobre la lava, cuyos vapores

mefíticos contribuyen a adobarla, junto con los colorcitos que se desgranán durante las ceremonias malditas. Pero sobre todo faltó analizarse el nuevo tipo de horror gratuito que se inaugura en el segundo round de Indiana Jones contra el submundo exótico: la ingestión de lo atroz; la atrocidad es un manjar delectable por algunos, puede tomarse con las manos y llevarlo a la boca para deglutirlo con unción casi sagrada. Sin necesidad de equipararla con la obsesión por las viandas humanas que devoran los hermanos menores del *Tiburón*, hundiendo sus fauces en todo infeliz que cae del puente colgante donde se libran cruentos combates, la novedosa maravilla gustativa alcanza su más alto nivel cuando el niño maharajá se hace servir platillos tan exquisitos como una víbora preñada de negras culebritas vivas e hirvientes, gigantescos escarabajos rellenos, sopa de ojos humanos y sesos de mono *glacés* en corola de cráneos aún peluditos. Maravilla será también que el sacerdote adorador de Kali pueda meterle sin más dos dedos dentro del pecho cerrado de sus víctimas para extraerles su corazón todavía palpitante y ávido de ser flambeado. La gracia última de la aventura son dedos y bocas caníbales, una prodigiosa animalidad comulgante.

Por otra parte se elevan los altares del racismo exotista. Es la piara de piratas contra las ratas del racismo. Quienes tienen frenesí de soldados reaganianos son esos miembros de la secta de Kali que resumen toda la ferocidad y la barbarie con que ven las miradas civilizadas a los indistintos e intercambiables pero temibles habitantes levantiscos del tercer mundo. Así tiende a justificarse cualquier intervención norteamericana en cualquier país distante para imponer o restablecer los anglovalores. Por eso, las multitudes de la aldea, ancestralmente afligidas, ruegan por su piedra mágica, la vulgar piedra de río con tres rayitas que les devolverá la felicidad, al celestial norteamericano Indiana Jones, quien ya se siente como iluminado Jedi acosado por sus *ewoks*, esos hindús como ositos de peluche hundidos en un culto a Shiva no menos fanático que el de Kali, aunque benigno y pasivo como ellos mismos. Por eso, los Condenados de la Tierra a quienes libera de su esclavitud el redentor de machete y pistola no pueden ser más que niños, niños-adultos sentenciados a trabajos forzados, ínfimos moradores exóticos de esas naciones asiáticas tan desamparadas como explotables. Los caminos aventureros del racismo son inescrutables y, a su providente aunque unilateral manera, mesiánicos.

El color púrpura o la gesta de la sonrisa más fea del mundo

Por ese camino se llega a asaltar la alegría de Dios. Desde siempre, en Spielberg el tono piadoso garantiza la eficacia sensible y la perennidad emocional. Ya en *Reto al destino* (71) y en *Tiburón* (75) el ocaso de una deidad maligna (camión blindado o monstruo marino) y su final vencimiento ponían a prueba la fe los protagonistas más allá de la entereza de sus voluntades. Poco después, la lumínica visita de criaturas siderales en *Encuentros cercanos del tercer tipo* y en *E. T.* volvía tangibles al instinto

religioso en estado puro, el misterio de la redención y al advenimiento de la gracia, dentro de una modernidad hipertecnologizada. Pero, sobre todo, aunque sorprenda señalarlo como antecedente directo del nuevo giro en la obra spielbergiana, su menospreciado episodio de *Al filo de la realidad* (83) marcaba con tinta indeleble el tono piadoso de uno de los grandes «estilos trascendentales» de los 80s; ese milagroso paso por cierto asilo de un viejo sonriente (Scatman Crothers) con el don de remitir a los demás ancianos a la re-vivencia de sus infancias, equivalía al soplo hechizado de un céfiro celeste, algo así como un prodigio bienhechor, y la entrada, si bien con sensibilidad de gelatina, a una cuarta dimensión de lo eterno sentimental, tan desechada desde los buenos tiempos hollywoodenses de *Peter Ibbetson* (Hathaway 35) y *Su milagro de amor* (Cromwell 45).

No es raro, pues, que *El color púrpura* (*The Color Purple*, 1985), el décimo primer largometraje de Spielberg, comience con la simplicidad idílica de un canto panteísta (tipo *Aleluya* de Vidor 29 o *Praderas verdes* de Kieghley-Connelly 36), se desarrolle bajo la frágil bendición de un desvalido panfleto antirracial y feminista (dentro de la línea clásica de Griffith o Daves) y culmine en la intensidad himnica de un salmo unanímista (tipo *El pan nuestro de cada día* de Vidor 34, o *Imitación de la vida* de Sirk 59). No es extraño, tampoco, que el impulso evocador y anacrónicamente entrañable del filme se renueve a lo largo de un relato-río, pleno de incidentes y digresiones, mediante ráfagas líricas de naturaleza rapsódica, que son como insondables oscurecimientos íntimos e iluminaciones sucesivas, hasta terminar invocando expresamente la «alegría de Dios». La encarnación de la divinidad en la tierra dejará de ser usurpada por ese indeseado marido negro (un Mister brutal que ni nombre tiene), y volverá a florecer entre los mares de flores silvestres (lilas, mirasoles) de los campos de la niñez, porque el Señor «se enoja si pasas junto al color púrpura y no lo admiras». Con irrefrenable entusiasmo de tabernáculo audiovisual que se desborda por los senderos rumbo al altar («Señor, hágame, estaba perdido»), el maelström de la acción aventurera de *Indiana Jones y el templo de la perdición* se ha transformado en el ímpetu de los zarándeos espirituales de Miss Celie y el santuario de la fraternidad.

Grosso modo, *El color púrpura* narra casi treinta años, de 1909 a 1937, en la vida de Miss Celie (Woopy Goldberg), una infeliz mujer de raza negra, ignorante, pobre y de origen campesino; desde los 14 hasta los 42 años, desde la absoluta inconsciencia del sometimiento total hasta el fulgor de la conciencia apaciguada. La subsumida existencia de la bembona Celie en Georgia semeja un dolor interminable, una torturada mezcla del sufrimiento «ideal» y la condición «real», que la hembra aplastada desde la infancia y embarazada por su propio padre debe soportar a solas y sin apenas auxilio externo. A propósito de este personaje y su enorme sufrimiento casi emblemático se ha hablado reiteradamente del sacrificado héroe literario de Beecher-Stowe, que hizo de *La cabaña del Tío Tom* la novela más leída del siglo XIX norteamericano y la más influyente en cuanto a la comprensión de la

refutada humanidad de los negros: su capacidad de aguante para sobrellevar las más atroces penalidades, su conciencia abismada, el infantilismo folletinesco de sus peripecias, la escandalosa monstruosidad de su intimismo.

Sólo una portentosa actriz como Woopy Goldberg («Por estar en *El color púrpura* habría aceptado hasta interpretar al polvo»), pronto estereotipada en jaladotas (*Sálvense quien pueda* de Penny Marshall 86), pudo captar y expresar la vasta gama de matices que requería el personaje de Celie para arrancarlo del ensañamiento gratuito, de la tipificación negativa y secular («Un insulto viviente contra la raza negra»), y concederle Vibraciones anímicas que significan auténticas mutaciones de personalidad (¡de esencia!) a la vista. Celie es una adolescente perpetua que se pasará la vida añorando las corretizas en vertiginoso dolly lateral con su hermanita Nettie (Akousa Busia) por los campos floridos y prolongando en su imaginación los juegos de palmadas en clave intersubjetiva («makidadá»). Celie es además la infamante mujer objeto cuyo padre (o quien sea) puede violar, hacerla concebir dos hijos (para regalárselos a una pareja de misioneros estériles) y luego cederla, sin consultar siquiera su arrasada voluntad femenina, como perfecta doméstica matrimonial, al viudo rural Mister (Danny Glover), atropellante en su obcecación machista, cuyo nombre de pila (no se llamaba Mister, sino Mister Albert) sólo podrá conocer la malhadada mujer cuando él la obligue a convivir en desventaja y servidumbre, bajo el mismo techo conyugal, con una cantante de blues, su descocada amante Shug (Margaret Avery). Celie es por añadidura un simple mico con cara de mico que, en unos cuantos años de esclavitud marital, ha podido llegar, de la manera más «lógica», al ínfimo peldaño de la degradación humana, sin dejar de ser dueña, como le espetaba ultrajante su padre, de «la sonrisa más fea del mundo». Y sin embargo, *El color púrpura*, magnificando en toda circunstancia a su heroína, desde la ignominia hasta la toma de conciencia y su disfrute, en la esclavitud y en la manumisión exultante, se irá afirmando como la gesta de esa sonrisa. De la sonrisa-mueca a la sonrisa-estallido y a la sonrisa-sabiduría.

Siguiendo las huellas de un puñado de personajes que se agitan en torno a la encogida inmovilidad asustadiza de Celie, los destinos se hacen y se deshacen sin tregua, dentro de una densidad novelístico-fílmica con duración un poco mayor de lo normal (155 min.). Al igual que en las fascinantes narraciones de la también escritora negra Toni Morrison (*La canción de Salomón*) y otras cultivadoras de esa veta de la «escritura menor» (Deleuze-Gauntari) en la actual novelística estadounidense, así en los materiales ficcionales que ha aportado a *El color púrpura* la dura narradora Alice Walker (*Querido Dios de bondad*) se conjugan, aún dulcificados, la fábula primordial, el haz de historias colaterales, la saga familiarista, la épica lacrimógena (acentuada con maestría por Spielberg) y un metódico/melódico rastreo terrenal que pugna hacia recónditas fuentes mitológicas. Dominan los ritos del parentesco, y al final de los anhelos y frustraciones de esta sinuosa historia de familia, habrá sido arrancada una escama a la endurecida piel de la negritud.

Crónica de familia y sus transformaciones y discontinuidades a merced del aire de los tiempos. El hijastro Harpo (William Pugh), bonachón cual ninguno, intenta seguir, sin conseguirlo, la música visceral del machismo paterno; acabará convertido en un curioso regenteador de cantina cuyas funciones incluyen ser «madre amantísima» de más de cuatro. La robusta negra Sophia (Oprah Winfrey), cuya afirmación vital no reconoce falocratismos humanos ni divinos (sólo desea «Romperle la crisma a Dios y rezarle al cielo después»), terminará padeciendo las desmesuradas consecuencias sociales de insultar sin querer a una mujer blanca; será desintegrada moralmente en la prisión y, ya domada hasta el embrutecimiento, será asignada, a perpetuidad, como sirvienta-chofer de la lunática esposa del alcalde. La excitante ex-rival Shug, que en el fuero interno de su retadora sofisticación sólo añora el perdón de su padre predicador, disfrutará mientras tanto, sin remordimientos como un Via Crucis al revés, su bisexualidad, consumiendo y desechando a placer machos sometibles. Y, por último, la hermana Nettie, de la que tan desgarradoramente fue separada (literalmente arrancada) Celie por haberse negado a ser tributariamente desflorada por el padre común y luego por el Mister, llevará una vida aventurera en apariencia, irónicamente reducida a la mera idea inalcanzable de la Aventura, a una colección de cartas (ocultadas alevosamente a Celie por la tiranía viril) y a un intermezzo africano con misioneros medio mártires. Estos ritos del parentesco son a un tiempo reflejos del deseo, ámbito, paradoja, proyección de las etapas de un proceso interno de liberación, e irrisoria cizaña que no logra ocultar el buen trigo del Blues de Celie, compuesto por su ya amiga Shug. Los ritos del parentesco de *El color púrpura* son redes que atrapan herencias de resignación y abuso, modelos de identidad predeterminada y a la vez extraordinariamente libre, son el maltrecho albedrío de esas mujeres negras tan lamentables como prometidas a lo sublime, son claros y poderosos vínculos, son el rechazo a una subyugación inalterable.

Así como los ritos más profundos del parentesco han sido espléndidamente traducidos por Spielberg, a través de una serie de estructuras predominantemente visuales, que alian el vértigo revoloteante de la cámara en grúas (o helicóptero) con el estatismo desesperante de pianos generales con cámara baja, donde las figuras humanas se reducen a siluetas plásticas (o se empequeñecen en un rincón del encuadre al estilo del cine silente); así también se establece una correspondencia eminentemente tangible para el despertar de la conciencia de Celie. Érase una vez una manumisión sensual. La escritura *imagiste* y el templo spielbergianos se tomarán inusitadamente acariciantes cuando la desafiante Shug haga disfrazarse a Celie con penachos y restallante vestido rojo, y se ponga a besarla, a seducirla lésbicamente, a despertar sus sentidos ignorados. Algo insólito y estallante sucederá cuando, en el epílogo, las dos hermanas, ya cuarentonas y con quebrantadas existencias por detrás, empiecen a toquetearse, para reconocerse, para recobrase una a la otra como cumplidos proyectos vitales, bajo sus envolturas sensibles.

La liberación de la esclava por medio de la sensualidad se llevará a lo profuso, a

lo excesivo, a lo irreductible. Antes, para describir el sexo bestial de Celie con Mister, bastaba un plano moroso que cobijara, con pena del pene, al hombre montándosele por la noche a la espantada mujer; ahora, las experiencias eróticas, e inesperadamente libertarias, de Celie, merecen una cadena de planos enlazados como una cadencia de concierto, provecho ilimitado, ganancia pura e imprevista: desde que Celie descubre por curiosidad la presencia corporal de su «rival» dentro de la bañera, basta el estreno de la canción que a nuestra virgen del goce le dedica su generosa reveladora sensual en la pletórica taberna rústica («Miss Celie's Blues»). De allí a la vindicadora búsqueda de las cartas secuestradas, al desmayo por abandono durante la partida de la amada Shug a Memphis y al apoteótico estallido de rebeldía contra el tirano marital en medio de una sagrada comida familiar, sólo mediará una lógica de asociaciones y su despliegue triunfal.

Como el precipitarse tumultuoso de unas epifanías del sentimiento, servirá como largo y abundoso remate al excéntrico cantar de gesta íntima una incontenible serie de actos liberadores y conciliaciones edificantes. Celie huye a la ciudad y arroja desde el furgón del ferrocarril un puño de doradas monedas de chocolate a una pequeñuela negra que acaso será su reemplazo; Shug irrumpe con cámara desatada a abrazar al padre perdonador en el templo del jubiloso cortejo *gospel*, y Mister Albert alcanza en la cumbre de una distante encuadre la felicidad en silencio del arrepentimiento sereno. Efusión de los reencuentros, reencuentro de las efusiones: el alborozo primigenio ha adquirido una franqueza reflexiva.

JOE DANTE

(Morristown, N. J., EE UU)

Aullido o la avidez zoológica

Aullido empavorecido, aullido de placer sádico, aullido de carne hendida, aullido deliberadamente destemplado. La inflexión tonal con que arranca este *Aullido* (*The Howling*, 1980), tercer largometraje de discípulo cormaniano Joe Dante, es bastante estentórea. A consecuencia de haber servido como camada genital en la captura del asesino de mujeres Eddie (Robert Picardo) cuyos móviles profundos permanecen ignorados, la temeraria reportera de la TV californiana Karen White (Dee Wallace) sufre de un trauma síquico que le impide trabajar. Mientras sus inquietos colegas Chris (Dennis Dugan) y Terry Fisher (Belinda Balaski) siguen investigando la personalidad de Eddie, llegando a la conclusión de que están ante un caso moderno de licantropía, la periodista en crisis es aconsejada por el siquiatra telegénico George Waggner (Patrick MacNee) para que se someta a una cura de reposo. Acompañada por su marido Bill Neill (Christopher Stone), ingresa en una clínica privada de recuperación neuropsiquiátrica, la Colonia, una paradisiaca comunidad dedicada por las mañanas a la terapia de grupo y por las noches a asar carne al ritmo de posjipis canciones *country*, pero que en realidad es un centro de reclutamiento y contagio de hombres lobo tan ávidos como el liquidado Eddie. Desde el inofensivo papelero Charles Barton (Noble Willingham), hasta la despampanante ninfómana Marsha (Elisabeht Brooks) y el campechano sheriff Sam Newfield (Slim Pickens), pasando por otros cautelosos habitantes de la Colonia, en receso de sus capacidades depredadoras, como Fred Francis (Kewin McCarthy) y Erie Kenton (John Carradine), Lew Landers (Jim McKrell) y Jerry Warren (James Murtaugh), todos son agazapados hombres lobo, comandados por el propio Dr. Waggner, impacientes por propagarse al infinito mediante simples mordidas y asolar el mundo. Después de ver a su marido transformándose en bestia semihumana y de ayudar a Terry y Chris en una cacería de licántropos con balas de plata, Karen retorna al estrellato televisivo, dispuesta a prevenir al género humano contra el peligro que lo acecha, a sabiendas de que ella también ha alcanzado a ser mordida. Antes de caer fulminada por un disparo de su inmovible amigo Chris, se convierte en mujer lobo delante de las cámaras. Demasiado ineficaz: los televidentes se quejan del mal gusto efectista de la programación. Demasiado tarde: los licántropos sobrevivientes de la matanza en la

colonia, como Marsha, ya rondan por los alrededores de la gran ciudad.

Aullido coral, aullido prestigioso, aullido milenario, aullido en tumulto. Aúlla en una genealogía mitológica. Licántropo, hombre lobo, lobisón *werewolf*, *loup-garou*, *Werwölfe*, lobato, ¿lycanthropus erectus? Expulsado del *Manual de zoología fantástica* de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero (57) por ser humano, demasiado humano, tanto así que periódicamente deviene en bestia, durante las noches de luna llena, para sembrar el terror y causar estragos entre los seres normales, el hombre-lobo es una figura que data de la alta Edad Media centroeuropea. Superstición, creenciapopular, misterio sin solución, temor irracional vuelto colectivo y secular, leyenda, se convirtió en motivo literario al ser recreado por narradores fantásticos como Mérimée (*Lokis*) y Eckermann-Chatrion (*Hugo-el lobo*). Sin embargo, a diferencia de otras figuras terroríficas como el conde Drácula o el monstruo de Frankenstein, el cine genérico de horror descubre tardíamente al hombre lobo y, al frecuentarlo poco, apenas lo ha fatigado.

Tres lustros después de la revolución del expresionismo alemán en la monstruoteca del cine imaginativo y cuando ya finiquita la gran época del *horror film* hollywoodense de los 30s (la de Browning, Whale, Freund y Schoedsack), emerge apenas de entre las brumas del Támesis *El lobo humano de Londres* (Stuart Walker 35), aunque su intérprete Henry Hull sólo alcanzara un discreto segundo lugar en el reparto y un triste sitial entre los científicos locos del cine. Insatisfecho con ese destino maldito y secundario, el hombre lobo se volvió histérico y desesperado; vino a arquetipificarse y a estereotiparse bajo los pulidos pero encrespables rasgos de Lon Chaney jr., sorteando las balas de plata que, desde *El lobo humano* (George Waggner 41), querían salvarlo de la inmortalidad. En *Frankenstein contra el hombre lobo* (Roy William Neill 43), otro famoso científico desquiciado lo sacaba de su cripta honorífica, para poder ahogarse a su lado en las aguas de un torrente: en *El creador de monstruos* (Sam Newfield 44) era uno de los más destacados ingredientes de cierto coctel de monstruos que preparaba y trasplantaba a casa el tenebroso sabio J. Carrol Naish, quedando listo para resucitar de un bloque de hielo polar en *La guarida de Drácula* (Erle C. Kenton 45) donde sucumbiría balaceado por la bella gitana Martha ODriscoll, y luego reaparecer por cortesía de un exhibidor de fenómenos en *La guarida de Frankenstein* (Waggner 46) para curarse de sus achaques ancestrales mediante una operación de cerebro que lo dejaría en condiciones para casarse con la joven Anne Gwyne, con la garantía de que volverían a brotarle pelos erizados en todo el rostro para ir a espantar de nuevo en *Abbott y Costello contra los fantasmas* (Charles T. Barton 48), ya prometido a su embalsamamiento cómico al lado de Tin-tán en *La casa del terror* (Gilberto Martínez Solares 59).

Ya sin Lon Chaney jr., empezaron los calvarios interminables del pobre hombre lobo: los envenenamientos por radiaciones, los travestismos subdesarrollados, las inyecciones, las irrupciones en dormitorios de muchachas, los síntomas padecidos

desde la voraz adolescencia, las mezclas con los horrores de Watergate y las consecuentes degeneraciones que proporcionaban cineastas tan ínfimos como Lew Landers, Jerry Warren (*Man Beast* 55), Fred F. Sears (*Los colmillos del lobo* 56), Gene Eowler jr. (*Yo fui un hombre lobo* 57), Richard Benson (*El terror de los lobos* 61), Rafael Baledón (*La loba* 64) y Milton Moses Ginsberg (*Werewolf ir. Washington* 73). En contraste con tamañas dispersiones, dos películas inglesas de lujo, una dirigida para la Hammer Films por Terence Fisher (*La maldición del hombre lobo* 61) y otra por Freddie Francis para la Rank (*La leyenda del hombre lobo* 74) trataron de navegar hasta los orígenes míticos de la licantropía, sin darle a sus travesías ningún status envidiable, como el que conquistarían John Landis por el camino del zarpazo satírico (*El hombre lobo en Londres* 81), Michael Wadleigh por el camino de la alegoría profética (*Wolfen* 81) y sobre todo Joe Dante por el camino de la serie B autoconsciente en *Aullido*.

Desde los ataques demenciales de una especie mutante de *Piraña* (Dante 78) que sin querer había sido diseñada como boomerang por la U. S. Army para infestar los ríos de Norvietnam, el fanático de las revistas de historietas y ex-montajista Joe Dante demuestra haber aprendido la lección de su maestro Roger Corman y de toda su serie de películas sobre cuentos de Allan Poe (de *La pavorosa casa de Usher* 60 a *La tumba de Ligeia* 64) o sobre criminales desalmados (en especial *Mamá sangrienta* 70). Cultiva la serie B ostentándola. Es la mejor tradición de la serie B norteamericana, la que extrae intenciones y virtudes expresivamente liberadoras a partir de los bajos presupuestos, la del ritmo eficaz y la acción constante, la que John Carpenter (*Halloween* 78) y George E. Romero (*Martin* 78) lograron convertir alguna vez en bastión contra el mamutismo de los *film events* espectaculares.

Con todas sus ineficiencias y sus frecuentes caídas de tensión, *Aullido* no es una película más sobre hombres lobo; es una modesta película derivativa y magnífica que parece querer acabar con todas las películas sobre hombres lobo, sintetizándolas, quintaesenciándolas, desbordándolas, socavándolas, autoconscientizándolas, despuerilizándolas, repuerilizándolas en un orden lúdico y reactivándolas. Dándoles una grandeza de inventiva que nadie pudo reconocerles. No se trata de intelectualizar a ultranza o de volver culto *a priori* al subgénero licantrópico, sino de reasumir y recircular sus aportaciones a un imaginario específico e impercedero, las cualidades dignas de sí mismas, cuyo secreto de *entertainment* atesoraba celosamente la serie B de los 40s y 50s.

Aullido es un homenaje reverente al cine despreciado y un desafío, es un descomunal guiño de ojo y un sacrilegio cinefílico. El hombre lobo se ha multiplicado, diseminado, rebasado su genealogía mitológica, y se ha vuelto comunidad ponzoñosa. Pero también, sorpresa para eruditos, vertiginoso gag exclusivo para *fans*, trivia colosal, los solapados hombres lobo de la Colonia portan autodenunciatoriamente los nombres de sus viejos creadores, los realizadores de cintas clásicas o minúsculas sobre hombres lobo: George Waggner, Charles Barton,

Sam Newfield, Fred Francia, Erle Kenton, Lew Landers y Jerry Warren, incluso Roy William Neill se ha disfrazado como Bill Neill y Terence Fisher como Terry Fisher.

Pero el tiempo no ha pasado en balde para el cine de horror de los 80s. Cuando la luminosidad del plenilunio sorprendía a Lon Chaney jr. en las 7 películas en que interpretó el papel de hombre lobo, los ojos se le empañaban, las manos se le llenaban de vellos kingkongescos, las uñas le crecían en un parpadeo y dentro de su rostro pronto acababa por no haber mayor espacio para la superabundancia capilar; más feroz sólo podría verse el Indio Cacama con barbitas, al encamar el mismo rol en *Santo y Blue Demon vs. los monstruos* (Mtnez. Solares 70). Como en la acometida final de *Piraña*, realizada por el responsable de los efectos especiales de *La guerra de las galaxias* (Lucas 77), los trucos de *Aullido* son de una perfección admirable, sobre todo a la luz de la luna llena. Han sido regidos por el genial maquillista Rob Tottin, con ayuda del experto en *special effects* Roger George. El hombre lobo ya no es el producto de un inmoderado crecimiento capilar que hubiera previsto Méliès. Ahora, dejando atrás las transformaciones revientacamisas del Hulk verde de coraje, dejando en vergüenza al eruptaiguanas parto masculino de *Alien, el octavo pasajero* (Scott: 79) y los estallidos encefálicos de *Atmósfera cero* (Hyams 81), estos hombres lobo son el resultado de una espantable minuciosa mutación ante nuestra vista. Les brotan asquerosos bubones en el cuello y en la cara que crecen palpitando, los vellos se vuelven cerdas tupidas, las bocas se les agrietan para engendrar paulatinamente fauces que fuerzan las estructuras óseas hasta arremeter en afilados hocicos babeantes, los dedos se retuercen al agigantarse en garras caninas, la piel guarda boquetes abiertos por impactos de bala no mortales.

Aullantes de avidez total, avalanzándose a mordidas, desgarrando y penetrando por el techo de los autos destrozado a golpes y zarpazos, los licántropos semidesnudos son enormes seres erguidos, pesadillescamente hermosos cual minotauros con pelambre chorreante, orgullosos como luchadores cretenses al bloquear las carreteras, dando desgarrones súbitos e inconteniblemente poderosos. Sus aullidos son escuchados por las fuentes eróticas de la fantasía.

Mucho se ha insistido en la fascinación violadora-apropiadora de los vampiros humanos encabezados por Nosferatu y Drácula, en la pedofilia inerme del monstruo de Frankenstein rechazado por su novia prefabricada Elsa Lanchester pero intercambiando florecitas con una pequeñuela, y en el puritanismo exterminador del *Tiburón* de Spielberg (75) eligiendo como primera víctima propiciatoria a una impúdica bañista nocturna. Por fin el erotismo y la intensidad sensual impregnaban las fechorías de los hombres lobo, hasta volverse componentes esenciales de ellos. La heroína Karen debe su providente *shock* nervioso a la sodomización de que fue objeto por el hombre lobo Eddie cuando acudió («tal como querías que me vistiera») a reunirse con él en la cabina privada de una *porno shop* de Los Ángeles, tras una cadena de telefonemas obscenos. En uno de los fajes más duraderos e inolvidables de la historia del cine, el recostado marido Bill se va transformando en hombre lobo a

fuerza de copular y morderse bajo la luna con la licántropa Marsha trepada encima de él y aullando de ferocidad penetrada, presos ambos del dolor hambriento del deseo.

Con avidez insaciable de zoología punzante, los hombres lobo acometen y se desparraman carnalmente dentro de una extensa combinatoria de lo sofisticado y lo primitivo. El artificio de la imaginación terrorífica es una orgía transferida que permite revelar la bestia interior del hombre en epifanías de sangre y sexo. La dualidad hombre/bestia alterna aquí sus prioridades sobre el trasfondo de un absoluto quimérico («Mi cuerpo, mi mente, tiene control sobre todo», profieren) y de inmediato abolido.

Otras dualidades aúllan también su derecho dentro del mundo tecnológico. El licántropo violador agrede y acorrala a una bella joven, junto a un televisor transmitiendo cierta caricatura disneyana en la que el Lobo Feroz agrede y acorrala a la gimiente Caperucita. Fatalmente inoculada, nuestra reportera se presenta a su noticiero para hacer su numerito de licantrópía transformista ante el desprevenido público televidente de una cafetería que no le presta atención, salvo la perversa Marsha con una sonrisa irónica. Pero ya desde el prólogo, sobre las rayas electrónicas de una TV sin imagen precisa, frases disperas aludían a los temas que se retorcerían en el relato autoconsciente. El discurso de poder del Dr. Waggner justifica con lugares comunes sicoanalíticos su condición de bestia humana, para admiración de los asistentes a su programa de TV, y duplicando así la autojustificación envenenadora de la ecología que proponía un científico del Pentágono en *Piraña*. El licántropo pintor Eddie reproducía grabados medievales alusivos a su condición. En el acecho reprimido de los habitantes de la Colonia y en sus costumbres borbotean mitos tribales y ritos satanistas como en un sincretismo festivo. El triunfo perentorio sobre los hombres lobo se logra como aquella victoria pírrica sobre la legión de zombies escoriados de *La noche de los muertos* (Romero 68). Cada espectáculo remite a otro, que le sirve de eco y comentario irrisorio. Humorístico juego de espejos encontrados, mentidero escéptico de un conjunto de cajas chinas. El horror dantesco impera mordiéndose y asestándole zarpazos a su propio miedo.



JOE DANTE: *Aullido* (*The Howling*, 1980)

Al filo de la realidad (tercer episodio) o la tiranía televidente

De camino por la carretera, la automovilista Helen Foley (Kathleen Quinlan) derriba sin querer de su bicicleta al pequeño Antohony (Jeremy Licht) y, atenta, lo conduce hasta su casa, un extraña casa, una casa excéntrica hasta lo burlesco, una casa con paredes como escenografía de TV. Invitada a permanecer de visita, la mujer pronto descubre una red de comportamientos anómalos y desorbitados por parte de la familia de su accidental amiguito, una familia perpetuamente pegada al televisor y pendiente de las programaciones televisivas como único lazo de comunicación. Padres con amabilidad gelatinosa (Patricia Barry y William Schallert), el rogón tío Walt (Kevin McCarthy) y todos los demás parientes viven en constante zozobra; le sirven como esclavos al tiranuelo mimado Anthony, le tratan con obsequiosidad para congraciarse ante sus ojos de mil electronicófilas maneras y tiemblan de miedo pánico ante las rabietas infantiles, pues el caprichoso chicuelo posee el don sobrenatural de castigarlos metafísicamente, mandándolos al interior de la pantalla de la TV, donde se extraviarán en algún laberinto de dibujo animado o serán despedazados por el antropomórfico monstruo bestial de otro sádico *cartoon*. Todos aceptan residir en una ominosa dimensión de la realidad, con tal de sobrevivir. Nadie protesta, porque pueden ser castigados, como la hermanita en camisón que vive exiliada en el cuarto de arriba. Nadie intenta escapar, porque al abrir la puerta de salida pueden toparse con el gran ojo vigilante del cartel publicitario de la cinta que estamos viendo. Sin embargo, a fuerza de suavidad lógica y persuasión, Helen logra sacar al perverso infante de su tecnificada madriguera imperial, para tratar de darles una aplicación menos dudosamente constructiva; a los superpoderes de Anthony.

Película de dinamismo electrónico y esquizofrénico si las hay, el episodio de Joe Dante en *Al filo de la realidad* (*Twilight Zone*, 1983) es el más inquietante y consecuente de los cuatro «programas televisivos refilmados en grande» que incluye el filme (los otros fueron realizados por John Landis, el propio productor Steven Spielberg y George Miller). Entre la invención cómica y el absurdo fabulesco, es el único que lleva hasta sus últimas y más descabelladas consecuencias a la premisa central del filme: hacer un homenaje al mundo de la TV, a través de *Dimensión desconocida*, una de sus series de mayor éxito en los años 50s-60s. Aquí no sólo se reproduce con aparatoso espectáculo un viejo programa televisivo, sino que es un niño el que crea un ámbito de televisión, transformando a su morada y a sus familiares en un imposible universo surgido de la atrofiada, autoritaria y percutiente imaginación televisiva.

Como de costumbre, el nuevo infierno de Dante tiene el acierto de jamás confesarse como tal. Es un simple juego de abalorios, un *puzzle* de permutaciones y un malabarismo abisal donde los contenidos de la TV se han transformado en continentes. En su dimensión bufona, es mundo de la diversión trivial y automatizada, pero vista en su profundo aspecto de pasiva diversión inicua y malsano sucedáneo de la vida activa. En su dimensión realista pesadillesca, es el horror de la

típica familia clase media, con cercada y acosada mentalidad televisiva, nacida al conjuro de la televisión y viviendo arrinconada para ella, excluidos toda creatividad e impulso no virtual, complaciendo en exclusiva a una caótica e inflada creatura pueril: un reyecito despótico e intocable que determina los gustos y placeres de unos adultos sin las exigencias mentales propias de su tierna edad, pero propensos a quedar como la hermana recluida en el cuarto superior, a la que cierto despiadado movimiento de grúa descubre como un rostro sin boca, o sea, el televidente perfecto.

Gremlins o la juguetería diabólica

Las seráficas creaturas del mal que infestan un sonriente pueblecito del medio oeste en *Gremlins* (*Gremlins*, 1984), quinto infierno de Dante, entonan villancicos navideños. Tenían razón las *Elegías de Duino* de Rilke; todo ángel es terrible, incluso come palomitas y se bate entre detritus de cultura pop en una impía execración navideña.

Aunque el villorrio llamado Kingston Falls sospechosamente parezca, una nueva traslación aireacondicionada del pueblito arribacorazones de *¡Qué bello es vivir!* (Capra 46), película que una apacible pareja de ancianos contempla conmovida por TV, y aunque todas las típicas moradas del productor Spielberg celebren allí la más melosa Navidad, estamos en las antípodas del *Cuento de Navidad* de Charles Dickens (1843), con su fábula de la generosidad venciendo al espíritu de la avaricia, que se ha prolongado hasta simplezas del tipo *Una historia de Navidad* (Clark 84). A mitad de la nueva pesadilla gótica de Dante y en el punto de inflexión de uno de tantos cambios tonales de que hace gala el relato, tomándose un respiro durante la huida de su querida aldea natal (su Expulsión del Paraíso), los inofensivos empleaditos bancarios Billy Peltzer (Zach Galligan) y Kate (Phoebe Cates) intercambian confidencias románticas, dentro de una intimidad que la bella chica imperceptiblemente vulnerada aprovecha para fundamentar su odio visceral a todas las navidades pasadas, presentes y futuras: siendo todavía niña, su padre abandonó para siempre a ella y a su madre cierta inopinada Nochebuena, si bien luego se aclaró, gracias a una pestilencia al encender el fuego hogareño, que el paterfamilia había muerto atorado en el tiro de la chimenea, cuando bajaba con disfraz de Santa Claus. Exquisita explicación, delicado rasgo de humor cruel, jaladísima digresión verbal que resultaría gratuita en cualquier película menos en ésta, en esta fábula con moraleja que narra el propio padre de Billy e inventor chafío Rand Peltzer (Hoyt Axton), que es el causante indirecto de esa tragedia satírica al haberle obsequiado un gremlin a su hijo como regalo de Navidad, en esta erizante epopeya rural de los *Gremlins* donde Navidad significa sorpresa aversiva y catastrófica mutación proliferante. Es la poética declaración de odio a un espíritu navideño que se consume como alimento de pacotilla o un jocoso telefonema desde bizarras convenciones de ociosos

confeccionadores de autómatas.

Gremlins narra con perverso desenfado la rebelión de unas mascotas angelicales. El Mal navideño va a surgir como mutación *natural* y congénita de una encantadora mascota medio animal medio muñeco que ha sido rescatada a las sofocantes emanaciones y a los vahos rojizos de un barrio chino de cinta de Von Stenberg o de Charlie Chan (la serie sobre el detective de Honolulu iniciada en el año 31). Obsequio insólito y atesorable, el primer gremlin, bautizado como Gizmo, es la mascota regia entre las mascotas, en la mascota ideal para nuestro héroe adolescente Billy, tan amoroso y protector con todas sus mascotas, hasta con el perro dogo que, oliendo la malevolencia, le ladra en la ventanilla del banco a la desalmada casateniente Mrs. Deagle (Polly Holliday). Es la mascota que nos fascina y ablanda mientras permanece como bestezuela *mogwai* de paciencia oriental, con grandes ojos de mirada enternecedora y enormes orejotas erguidas, consistencia velluda como felpa y mohines entrañables de *E. T.* (Spielberg 82): una subespecie de roedor *muppet* que se espanta con las luces fuertes, canta como soprano de vanguardia tipo Meredith Monk cuando está contento, se reproduce hasta cinco veces al solo contacto con una gota de agua que le hace brotar pelotitas blancas de piel palpitante, se deja cobijar con docilidad en la buhardilla cuando está enfermito y abanica grácilmente sus orejotas en señal de agradecimiento.

En *Piraña* el Mal, encarnado por esos peces carnívoros que devoraban sanguinolentos troncos humanos y asolaban un campamento infantil, provenía de un error doblemente asesino en los cálculos bélicos del Pentágono; en *Aullido* el Mal, encarnado por la licantropía, se contagiaba como energía erótica entre los pacientes de una comunidad siquiátrica dedicada al *group encounter*; en el episodio de Dante en *Al filo de la realidad*, el Mal estaba encarnado por ese niño implacable que metía a los adultos en el sadomasoquista mundo del *cartoon*, en *Gremlins* el Mal, encarnado en la monstruosa dicotomía de unos muñecos animalescos, está connaturalmente emparentado con el imaginario posdisneyano-antidisneyano de su productor Steven Spielberg, en especial con su *Poltergeist* (Spielberg-Hooper 82) y su célebre *E. T.* Basta con una gota de agua después de medianoche sobre los mongwais para que estos lindos animalitos improbables en su dulzura se conviertan en pavorosos reptiles de orejas picudas y membranosas como alas de murciélago, garras nudosas, dientes de saurio, baba colgante, piel endurecida y rugosa, gruñidos espeluznantes y ojos de lagarto. Es como si los electrificados espectros traviosos de *Poltergeist* hubiesen *poseído* de repente al cordial y lacrimógeno *E. T.* para hacerlo enloquecer la maldad, hacerlo engendrar una nueva especie abocada a la devastación más inclementemente animada, hacerlo perpetrar pavorosos estropicios por doquiera y que se lance con furia de asesino maniático a despedazar a su presa más cercana.

Antes de que la amenaza enhiesta de los gremlins todo lo enmarañe, sería imposible dejar de reconocer que el origen de estos horripilantes animaluchos se encontraba ya *in vitro* en otras cintas de Joe Dante. En *Piraña*, dentro del laboratorio

del científico militar que había logrado generar una serie de aberrantes monstruos chistosos que se conservaban en peceras, aparecía una especie de gremlin hecho de injertos que se la vivía paseando y espiando de aquí para allá; y también, las pirañas homicidas, vistas «trabajando» en *close-up*, tenían carita y dientitos de gremlin. La realidad dual de los gremlins ya está dada en la perversidad polimorfa del niño tirano que hacía de las suyas en el esquizoide episodio realizado por Dante en *Al filo de la realidad*, pero sobre todo, en el último trastornante episodio de la misma cinta (el del australiano George Miller) aparecía el primer gremlin cabal del cine fantástico contemporáneo: ese diablillo que horadaba con su martillito el fuselaje de un avión en tempestuoso vuelo, para sacar de quicio y hacer encerrar en un manicomio al único pasajero empavorecido (John Lithgow) que lograba divisarlo.

En *Gremlins* hay que desbarrancarse en los abismos superficiales de la más siniestra seducción. Diseñados, contruidos y operados por Chris Walas; generados por minuciosos efectos especiales para producir una mutación a la vista tan terrorífica como la de los hombres lobo de *Aullido*, los gremlins funcionan a modo de perfectas mascotas deseadas/indeseadas y angelicales/demoniacas. Son tan adorables como serán horripilantes. Cumplen así con la índole dual de la Seducción que «oscila entre dos polos: el de la estrategia, el de la animalidad, del cálculo más sutil a la sugestión física más brutal» (Jean Baudrillard). La estrategia seductora de Dante finca el secreto de su poder en una inversión poética-pueril de las apariencias (la ternura se ha vuelto violencia), en la deliciosa elaboración de seres enternecedores «más que humanos», y en una idea de la animalidad que será de hecho una devolución, la restitución de los instintos violentados por la sublimación. Como establece incisivamente el asombrado Billy, los gremlins «son como miniaturas de la humanidad».

Pero ya el relato se ha vuelto una juguetería diabólica. Como orgiásticos gnomos de cuento de hadas, los gremlins «se comportan como los motociclistas de *Nacidos para perder* (Laughlin 67), emprendiendo la sistemática destrucción de cuanto los rodea y terminando por convertir el idílico paisaje en una violenta barriada neoyorquina» (Sergio Martínez Cano en *MD en español*, oct. 84). Son los festines del humor dantesco. El trastocamiento de las apariencias ha llegado a ser vertiginoso en su extravagancia cinefílica. Del humor azucarado pasamos al humor negro en ida y vuelta, y del delirio bufo saltamos a un delirio formal que parecía imposible fuera del dibujo animado. Se mezclan el alucine con la hilaridad y la carcajada con la náusea.

En los televisores siempre encendidos de la fauna humana de Dante, de repente aparecen las vainas metamorfoseadas de *Muertos vivientes* (Siegel 56) para vaticinar que «Ustedes serán los próximos»; pero por fortuna, Gizmo no fue alimentado después de medianoche y ya llega al rescate en su motocicleta de juguetería, pues aprendió a manejar bólidos rodantes viendo a Clark Gable en *Miedo de amar* (Brown 50). El viejillo xenófobo de la gasolinera (Dick Miller), que fue el primero en hablar de los gremlins en la película, va a ser atropellado en la sala de su casa por una

removedora de nieve conducida por los chocarreros animalejos, que también conseguirán que la nefasta casateniente Deagle se siga sin zumba en su elevador privado, hasta salir proyectada por los aires a través de la ventana.

Los gremlins se han reproducido por decenas en una alberca y superan en número a los que la valerosa mamá Peltzer (Frances Lee McCain) incineró en su horno de microondas o hizo puré en el exprimidor de jugos inventado por su marido. Un enjambre de gremlins hace de las suyas por todo el decorado pueblerino; destrozan coches, juntan cables de la luz, se embriagan en la cantina entre vapores rojizos como en un *saloon* del oeste, juegan poker cual tahúres y eliminan a los tramposos sin miramientos, bailan *breaking dance*, se abren el abrigo en un callejón oscuro para exhibirse desnudos, fuman con poses de Bogart, cantan *christmas carols* en pequeños grupos de puerta en puerta buscando víctimas y, al final, como actividad suprema de su libertinaje, se reúnen dentro del cine del pueblito, para devorar palomitas por millares viendo *Blanca Nieves y los siete enanos* (Disney 37), en el más voraz de los saqueos sagrados.

La Noche de Walpurgis de los Gremlins se ha transformado en una Sinfonía Boba del primer Disney, venenosa como una sátira sacrilega pero que pronto será dinamitada e incendiada por sus enemigos humanos. Sin embargo, ataviado con una raya blanca en la cabeza como machín punk de *Mad Max 2* (Miller 81), el líder de la parvada ha dejado de tirar al blanco con dardos sobre el cuerpecito crucificado del mogwai primigenio y, al dispararse ávido de chocolates hacia el supermercado, ha conseguido escapar a la masacre del cine; desde su reducto rechazará los ataques de Billy con una máquina tirabolas a la Jerry Lewis, perseguirá al indefenso Gizmo con la sierra mecánica de *Masacre en cadena* (Hooper 74), tirará bala desde la cima de una fuente desesperantemente sin agua y morirá fulminado, al estilo alucinante del expresionismo alemán, por la luz del amanecer, como un *Nosferatu* (Mumau 22) reducido a escala patético-ridícula.

En la invención visual de este desvarío complotista y macabro, las fantasmagorías transmitidas hasta la congestión por los medios masivos se han declarado en revuelta total, se dan agarrones fenomenales, se visten con sombreros desternillantes, arremeten con su escandalosa banalidad, devoran a dentelladas babeantes como la pantalla de una televisión omnívora, subvierten el plano de la normalidad y trastocan lo posible. Ha sido el turno de un horror maléficamente sonriente que ha viajado en un santiamén de Brueghel hasta Heavy Metal, y desde Don Martin (del *Mad*) hasta las profanaciones ultraintelectuales del vienés Alfred Hrdlicka. El jolgorio de los gremlins es un amable ácido disolvente, hasta su predecible *Gremlindämmerung*, con todo e incendio de su Valhalla celuloideal.

Todas las desgracias de la Verklärung y el Apocalipsis de la Biblia Gremlin han sobrevenido porque fueron desoídas las tres advertencias, porque fueron violados los tres Mandamientos de la ancestral sabiduría chino-hollywoodense. No lanzarás luz sobre tu mascota (resguardarás el misterio ficcional), no arrojarás agua sobre ella

(evitarás el pecado de la reproducción/repetición) y no la alimentarás después de la medianoche (callarás el secreto de las mutaciones). Sentencioso y disgustado, el viejo chino (Keye Kuke) que había dado en custodia involuntaria al mogwai, reaparece en la escena final para llevarse a su bestezuela, y es como si la desobediencia a los preceptos de su trato hubiesen estado a punto de provocar un desastroso desequilibrio «ecológico» en las pulsiones irracionales de todo el imaginario pop de la Tierra.

DIANE KURYS (Lyon, Francia; 1948)

El flechazo o en lengua materna

Apenas recluida en el campo de concentración de Perpignan en 1942, la veinteañera judío-rusa Lena (Isabelle Hupper) siente el flechazo, un inhabitual flechazo, el menos sensual pero más afectivo flechazo entre mujeres. Una espontánea corriente de solidaridad y estima, que durará toda la vida y las varias décadas que cubren el relato terso de *El flechazo* (*Coup de foudre/Entre nous*, 1982), el exitoso tercer largometraje de Diane Kurys (*Las colegialas se confiesan* 77), empieza a ligar a Lena con la bella francesita Madeleine (Miou-Miou), estudiante de arte y compañera en desgracia, hambre y abandono dentro del campo.

Tras rápidos episodios en la retaguardia bélica, donde Lena logra salir de reclusión al casarse a ciegas con el bondadoso hombre sencillo que le servía el cucharón de sopa Michel (Guy Marchand) y Madeleine ve morir a su marido profesor de arte en un arrebatado de antinazismo callejero, la más cálida historia de amistad femenina que ha narrado el cine europeo de los posfeministas 80s se reanudará diez años después, cuando las admirables amigas vuelvan a sentir el Flechazo, al reencontrarse en una fiesta escolar a la que han llevado a sus respectivos hijitos: las dulces niñas de Lena, el niño tímido patológico de Madeleine. Se han vuelto madres profesionales en la ciudad de Lyon, la ciudad natal de la realizadora Kurys. Tuvieron más suerte para olvidar las heridas morales de la guerra que la protagonista con simbólica parálisis facial de *Alemania, madre lívida* (Sanders-Brahms 80) o la alcohólica varada en un arrabal bonaerense de *Malou* (Meerapfel 80). Pero que nadie cante victoria; ésta será otra crónica de la generación de las tronadas, otra exaltación intimista de sus fracasos («¡Qué despilfarro!»).

Tan próspera como ociosa, Lena sigue casada con el exlegionario Michel que dejó de servirle el puchero para temblar de pudor reticente en la noche de bodas ante su esposita circunstancial; hoy es generoso dueño de un garage pero, pese al calor humano que rezuma y a la ejemplar relación que mantiene con sus hijitas, jamás dejará de ser y comportarse como un nacazo enriquecido. Antes de prescindir de él, alentada por la cerebral Madeleine, la apacible Lena conocerá la revelación brutal del erotismo, en los brazos de cierto soldadito dentro de un compartimiento de tren, y verá destruirse su ideal de una boutique propia que la haría autosuficiente, para rabia

del hombre desechado que arrasa con el local de las amigas en su primera intentona de emancipación.

La amistad no salva de la realidad, pero libera y sostiene el impulso liberador al cabo del tiempo. La grave evocación de una amistad femenina presenciada cuando niña no edifica nada, pero eterniza las figuras de la cercanía afectiva ya ausentes. A semejanza de sus inconsolables colegas alemanas, las realizadoras francesas como Diane Kurys desean aprender a hablar en lengua materna, no para exorcizar en frío fantasmas familiares, sino para abonar los surcos abiertos sobre sus propias vidas. Por eso el estilo elegido será el más discreto, el de un cine de personajes donde toda audacia expresiva queda relegada en beneficio de la densidad humana de todos y cada una de las creaturas —hombres o mujeres, adultos o niños— presentes. La fuga conyugal de la heroína modesta no es una «variante invertida de la huida mágica» (Propp en *Morfología del cuento*), sino un hecho cumplido, una clásica asunción sin resonancias, un valor subjetivo que carece de alcance polémico. El reconocimiento de la insatisfacción vital por cada una de las amigas no significa ni lamentación ni actitud vencida, sino ambigua experiencia vivida, resonante estrategia estallada. ¿Eran precursoras del feminismo, sin saberlo, estas almas cuya efusión se volcaba hacia adentro y *entre nosotras*? La política sexual es también un asunto de memoria y de estilo tan clásico como sereno.

Por eso, sabiéndose cero a la izquierda («Me tachaste de un golpe»), el padre jovial Michel que ha acudido a la playa para visitar a sus hijitas en forzadas vacaciones por tiempo indefinido, deja al fin de prodigar alegría claudicante al jugar con ellas y se enfrenta a la tibia esposa, la entibiada Lena que lo abandonó en la ciudad. Fortalecida por la presencia de su mejor amiga, ella no reprocha nada; se limita a rogarle al hombre que ya no esté allí a la mañana siguiente, cuando las pequeñas se despierten. Curva hacia el suelo, el corpulento Michel permanece durante interminables instantes abatido sobre una silla de sol en la penumbra próxima a la cabaña de los seres queridos, anonadado, anulado por el silencio de una contrición inútil, viendo cómo su intimidad se le escapa por la punta de los dedos, dentro de una escena magistral, a través de la cual fluye una fiel ternura hacia todas las creaturas ahí involucradas, característica novísima del cine hecho por mujeres, en las antípodas del chantaje neomachista de *Donde hay cenizas* (Parker 82) o *Smash Palace* (Donaldson 81). Un lacónico letrero comenta y concluye el filme: «Mi padre partió al amanecer. Nunca volvimos a verlo. Mi madre murió hace algunos meses».

No sólo el pudor magnífico ha impulsado a Diane Kurys a descubrirnos hasta el final que estaba relatando la vida de su madre y la suya propia cuando peque. Saber asignarle extremos al exhibicionismo biográfico/autobiográfico. El secreto de los desgarramientos interiores reside más allá de la lucha estridente (como en el feminismo 70s) y del socavamiento consentido (como en el feminismo vergonzante de los 80s); se encuentra en las argucias, a tientas y a múltiples niveles, de un soberbio balanceo narrativo.



DIANE
KURYS:
El flechazo
(*Coup de*
foudre/
Entre nous,
1982|)



NIEL
JORDAN:
Mona Lisa
(*Mona Lisa,*
1986)

NEIL JORDAN (Sligo, Irlanda; 1950)

Lobos, criaturas del diablo o el antihorror film

El *horror film* era uno solo, pero sus sucedáneos son infinitos. En los 80s el universo de lo maravilloso fílmico retrocede al tiempo que se desborda, se reconvierte, se envilece, sangra a borbotones, secreta terrores tumefactos, descrece de sí mismo, incorpora humores viscerales de Heavy Metal, se refugia en ultranzas ilusorias. Imágenes de choque, imágenes para voluntarios al crematorio visual, ebriedad de imágenes macabras, sed insaciable de relatos descompuestos, orgía de visiones conjeturales. La imagen fantástica viaja del cuento de hadas a la ciencia-ficción en ida y vuelta, provocando bizarrías, alianzas intempestivas y sincretismos inestables. La lógica del sueño y el sueño de la ilógica desgarran y desmembran por igual la imagen onírica. La fantasmagoría se agota de obstinación y complacencia. Los elementos insólitos, contradictorios, ajenos, son cuerpos extraños que inyectan nueva savia maléfica y apremio de apariencias brillantes.

De todo lo anterior nace un cine de horror actual, profundamente cultista, que es de hecho su propia antítesis. El horror film se convierte progresivamente en un verdadero *antihorror film*. Acaso el más bello representante de esta tendencia sea la cinta británica *Lobos, criaturas del diablo* (*The Company of Wolves*, 1984), segundo largometraje del ex-asistente especial de John Boorman y novelista irlandés Neil Jordan (*Angel* 82). Sin menoscabo del fervor en la intencionalidad y del gusto por la atmósfera enrarecida, el horror es negado por los prestigios y las interpretaciones del sueño.

La compañía de los lobos es la mejor de las compañías, porque ellos representan el principio del placer y pueblan casi en exclusiva el imaginario de Rosaleen (Sarah Patterson), una adolescente que experimenta las primeras pulsiones del deseo sexual y del instinto de muerte. Para entregarse infatigable a sus ensoñaciones, de las que parece huir, y pintarrajearse a gusto los labios con el carmín menstrual de su hermana mayor, la muchacha se encierra en un tapanco y se rehúsa a abrirle a nadie. Desde el camastro donde yace encogida dentro de un blanquísimo vestido finisecular, empieza a expeler sus visiones y a lanzarlas en remolino hacia el exterior. Es un bombardeo de imágenes oníricas: asedios de lobos, noches tempestuosas, fantasías tangibles, villorrios intemporales en el centro de un laberinto boscoso sembrado de peligros,

argucias de gestos familiaristas, fúnebres cortejos y un pozo que es entrada al submundo.

Las *fées* de Rosaleen van adquiriendo continuidad, más allá de la tapicería sofocante, y se estructuran en relatos que caen fuera de toda lógica expositiva. Signos en rotación, espacios y tiempos circulares, bajo la mirada acechante de los lobos y la ansiedad moral que provocan, tan ansiada. Es un tupido haz de relatos, relatos que conducen a otros relatos, relatos que semejan un juego de cajas chinas, para atrapar a un infinito que ha elegido la compañía de los lobos.

Algunos de esos relatos son narrados oralmente por la dulce abuelita (Angela Lansbury), super yo y refugio, de un *alter ego* de Rosaleen, tierna aldeana y metafísica del doble que acaba de estrenar una inconfundible caperuza roja. Así, todos los relatos conducen al interior de Rosaleen-Caperucita, asediada por los lobos, símbolos inequívocos de una concupiscencia consentida sin saberlo. Todos los relatos recorren las sombrías avenidas del bosque como en un azufroso remolino de llamados e intentos de escarceo. Todos los relatos emanan de la mirada curiosa de la muchacha y a ella regresan. Todos los relatos hacen presente y patente los placeres sustitutos de la imaginación. Transformándose en émulos de *El manuscrito encontrado en Zaragoza* (Has 64) o de *Las 1001 noches* (Pasolini 74), todos los relatos quedan impregnados del lapidario mágico de Rosaleen-Caperucita, manando sin cortapisas.

Una serie de falsas conclusiones y moralejas, que no son más que ironías freudianas, teje en la sutil urdimbre anímica cada relato y lo transpone de una cruel dentellada. Para evidenciar el fin de la inocencia (¿en Memoria de un Día de Verano?), Rosaleen manda a morir, despedazada por los lobos, sus semejantes, sus hermanos, a la hermana Alicia (¿en el País de las Maravillas?) de su Doble del Bosque. Para inmoralizar de manera edificante («Un lobo no tiene que parecerlo y las peores bestias tienen el pelo por dentro»), una bella aldeana de otras épocas (Kathryn Pogson) se casa con un licántropo (Stepehn Rea) que la abandona en su noche de bodas y sólo regresará a reclamarla, con desesperación, antes de una de sus transformaciones, al cabo del tiempo mortal. Para reconocer cumplidamente la regia presencia del mal siempre accesible en la suntuosidad, ojos en contemplación hurgadora verán al Príncipe de las Tinieblas (Terence Stamp) paseando en un Rolls Royce dentro de las inmediaciones brumosas del bosque. Para vengarse por interpósita persona de la secular opresión femenina, cierta granjera engañada y repudiada por plebeya (Dwan Archibald) irrumpirá cual hechicera en el festín nupcial de su rico amado (Richard Morant), y allí irá convirtiendo a los nobles invitados, uno a uno, en grotescos lobos dispuestos a la estampida. Para calmar el llanto del galante cazador (Micha Bergese) que le ha despertado al fin su sensualidad, por el que ha desechado a su compañero enamorado (Shane Johnstone) y por quien seguirá voluntariamente el itinerario-calvario de la Caperucita Roja de Perrault, la chica le narrará a la bella bestia ya sin disfraz humano la fábula de una mujer lobo (Danielle Dax) que, herida de muerte, fue curada y cuidaba por un viejo párroco (Graham

Crowden), pudiendo así regresar beatificada, aunque en celo y gozosamente desnuda, a las entrañas de la Tierra por la abertura de un pozo. Para llevar a las últimas consecuencias su infatuación erótica, la propia Caperucita se transformará en loba y, cuando por fin lleguen los valerosos cazadores a rescatarla, ella saltará fuera de la cabaña donde muriera asesinada su abuelita, en seguimiento de su macho. Y para sellar debidamente el feroz delirio de sus invenciones, la pubescente Rosaleen quedará hasta el final paralizada de espanto en el interior del tapanco donde yace arrojada en la cama, indefensa y en el fondo anhelante, mientras los Lobos del Deseo empiezan a penetrar por fractura, con las fauces enhiestas y babeantes, a través de las frágiles ventanas.

A igual distancia de los espacios reptantes de *Wolfen* (Wadleigh 81) que de las voluptuosidades terroríficas de *Aullido* (Dante 81), las astucias literarias de Jordan reivindicán olvidados caminos del misterio fílmico, por medio de un sinfín de contracciones internas del sentido y unificaciones de contrarios. El antihorror film se basa en la seducción de la antiseducción y se sostiene por el carisma del anticarisma. En la poética de la imagen de *Lobos, criaturas del diablo* todas las sombras difuminadas esconden malestares y todos los cortes elípticos eslabonan impactos sin término posible. El sueño de acompañarse por lobos desdobra en cuento de hadas la vida cotidiana y disemina un horror cual reflejo imaginario carente de pavor. En espacios erizados de luces y tinieblas decorativas, los lobos son representantes de una zona intermedia del ser, anticipos de experiencia movidos por el deseo y reductos simbólicos de un estallado secreto esencial, la conjunción virginal de lo sagrado y lo profano, una compañía diferente de cualquier otra.

Mona Lisa o trabajos eventuales de un esclavo

En su libro de 1973, *Donde la tierra baldía termina*, el exteórico de la contracultura de los 60s Theodore Roszak admitía implacable que no recordaba «haber oído jamás la palabra romántico aplicada de manera aprobatoria a una obra de arte o de pensamiento contemporánea», pues «el adjetivo, bien ejercido por la crítica abusiva, gotea desprecio o condescendencia: un diagnóstico de indigestión emocional»; sospechaba de antemano que «pocos de nosotros, una vez pasada la adolescencia, se atreven a permanecer tan vulnerables como la sensibilidad romántica lo exige», y concluía que «no tenemos la valentía de correr ningún riesgo por la locura de un sentimiento fuerte, y mucho menos la inocencia». Pues bien, una poderosa tendencia del cine de los 80s goza en contradecir tan atribuladas observaciones, caiga quien caiga, le pese a quien le pese y le pase a quien le pase. El nuevo discurso afectivo, en contundentes imágenes provocadoras, lo iniciaron ultraintelectuales germanos, como Fassbinder, Wenders y Kluge; lo secundaron escépticos norteamericanos, tan autoirrisorios como Woody Allen o tan intimistas como Robert Benton. Sus

seguidores ya suman legión, una elocuente legión.

Es lo fundamental *Mona Lisa* (*Mona Lisa*, 1986), el tercer largometraje de Neil Jordan, relata la historia de una atracción embobada y embotada, un impulso irresistible que apasiona, un ofrecimiento de sí mismo que no retrocede ni ante la esclavitud moral, una tiránica necesidad de dejarse absorber como ser total por el otro. Son las claves de todo romance, el romance a secas, un romance posible o no, así sea proceloso y paulatino o inconfeso, sin flechazo a primera vista, pero con revelación a la mitad del Camino de Damasco de la pasión fascinada.

Leal y cándido, cual corresponde a un buen supernacazo pícnico con orejitas mochas de cochinito, el hamponcillo recién salido de prisión George (Bob Hoskins) se descubre eventualmente, de la noche a la mañana, convertido en chofer guarura de la Mona-Lisa-con-enigmática-sonrisa a la que cantaba el meloso Nat King Cole de los 50s, una changa plana de raza negra y dicción de creatura shakespeariana, la elegantísima prostituta Simone (Cathy Tyson) que opera como *call-girl* en hoteles londinenses de gran lujo. En un principio tan dispareja relación los irrita a ambos; ella le reclama al rudo mal vestido una estridente vulgaridad casi cómica que choca con sus estudiadas maneras femeninas de falsa dama sofisticada y la afrenta, él se siente perpetuamente humillado y para vengarse está a punto de dejarla botada en medio del tránsito en una bifurcación de *high ways*. Pero pronto sobrevendrá la comprensión mutua, la tolerancia y la ayuda recíproca, ella llevándolo a comprarle ropa al gusto de las apariencias refinadas, él defendiéndola por reacción espontánea contra asaltos brutales.

La unión derivará en complicidad; fidelidad perruna, contemplación fascinada y amor unilateral sin espera, de parte del hombre, enérgicamente desvirilizado hasta la brutalidad; deferencia agradecida, cobijo y necesidad de protección, de parte de la bella mujer, pero nada más. Trabajos eventuales de un esclavo y un condenado a romance no se escapa. Lo sometido es deuda. Por amor a esa inalcanzable mujer, el gordito buenazo se desvivirá conduciéndola de aposento en aposento, para que su amada satisfaga tan mercenaria como regiamente las más extravagantes fantasías genitales del jeque árabe o del vejete sádico por impotencia; cual noble escudero de una Lancelote del sexo, cual Sancho Panza de una *Bella de día* sin congal y una *Mujer en llamas* a domicilio. Por amor del bueno, también, se animará a escoltarla en sus riesgosos paseos nocturnos por el violento King's Cross de las ruinosas pirujillas callejeras, adonde ella hurga en ilusoria búsqueda con paciencia infatigable, y luego, él mismo, continuará a solas las tenaces incursiones en nombre de su ama, descendiendo al submundo de los burdeles ínfimos y los peep-shows, con la avidez del padre puritano George C. Scott en pos de su hija extraviada en las entrañas del *Hardcore* (Schrader 79).

Pero la idealizada Mona Lisa, ella misma ex-puta callejera de violencia descompuesta que un buen día decidió nunca volver a doblegarse ante ningún padrote, vive con la mirada puesta en otros arcanos amorosos, acaso tan masoquistas

como las de George, aunque de otro signo. Esa *Venus de las pieles* (Sacher-Masoch) sólo aspira a ser la esclava de otra esclava. La fortaleza inexpugnable de fría crueldad es una esfinge con irrisorio secreto, es tan frágil como inmanente su insensibilidad, es un ideal eterno con pies de barro; sólo sueña, brega y vive para localizar a su amada colega adolescente Cathy (Kate Hardie), todavía prostituyéndose en los bajos fondos, aún explotada por hampones, ya más que tronada del coco.

Cuando por fin George halle a la desventurada Cathy y se la entregue a Simone, la ternura del aplazado romance lésbico hará arder a todos los personajes y socavará a la película misma, haciendo que estalle en mil pedazos su equilibrio. Así pues, cansado de itinerar entre inmundos corredores rojizos con rock progresivo de Génesis, en compensadora compañía de putillas que sólo comen helados, y harto de conformarse con las «cosas menores» que le recomienda el perdonavidas capo mafioso Mortwell (Michael Caine), el pavoroso reprimidazo George acabará escupiéndole sus ridículas frustraciones de «hombre pequeño» a una aterrada Simone, cierta tarde, en los muelles de Brighton, portando gafas gestivas a lo *En el transcurso del tiempo* (Wenders 75); luego, ya desahogado, presenciará los crímenes en cadena que, cual instantánea *Taxi Driver* de Scorsese, cometerá la lívida mujer, en defensa de su amor, a quemarropa.

Después de la pesadilla vivida dentro de la dialéctica hegeliana del amo y el esclavo, ningún ángel romántico es terrible. Extirpada la fascinación que lo hacía clavarse en una silla ante los video-pornos actuados por su amada («Sólo era yo con pedazos de carne») en total indefensión, un pacificado George se encaminará con pie jubiloso hacia el happy-end, flanqueado por la hija adolescente a la que ha conseguido reconquistar y un amigo novelista-escultor de pueril imaginación desatada.

Falso *thriller* en banales decorados urbanos, innominada ópera de flujos subterráneos, paródico dúo de amor entre criaturas sin posible contacto físico, autonegada parábola moral, cuento de hadas con príncipes y princesas lumpenizados, brillante esbozo de grandilocuencia *kitsh*, fantasía romántica que borra los límites de la realidad cotidiana sin salirse de ella, canto trágico a la pasión lésbica, catarsis esquizoide por los caminos del sadomasoquismo, fábula de la liberación de una idea obsesional, el estilo de *Mona Lisa* se basa en la celosa retórica perfeccionista del «recrearlo todo». Es una tarea tanto más ardua cuanto que sus imágenes, obtenidas por el soberbio Gerard Pratt, invocan la simplicidad aparente, la iluminación atmosférica natural como apoyo de una tensión onírica cada vez más acentuada, la trascendencia momentánea al interior de una obra rigurosa al extremo y armoniosa en sí, aunque de convulsiva belleza erguida.

Al servicio de un seudothriller sicológico que no es más que un delirio del deseo llevado a sus extremas consecuencias, la escritura de Jordan convoca la severidad inquietante de un Murnau ante la naturaleza hostil para prolongar el regusto manifestado en *Angel* (historia de una venganza rayana en la esquizofrenia) por los

brumosos inframundos de neón. Pero en los puntos fuertes de la acción hará intervenir un virtuosismo a la Scorsese: el asedio del padrote negro lanzando cuchilladas hacia adentro del elevador de Simone, la paliza al regenteador callejero cuya cabeza ha logrado penetrar en el auto fisgón que conduce George, el reencuentro de las dulces amigas visto a través de la vidriera de la cafetería, el larguísimo dolly lateral que describe el progresivo estallido de amargura del hombre junto a la playa de diversiones. Se logrará así un cine de imaginación pulsional y siempre a punto de desbocarse cuya lectura transtextual funda una sencilla lógica, en apariencia «fuera de circuito», pero que da confianza al espectador, hasta sumirlo en el desconcierto durante las secuencias finales, al igual que lo había hecho la progresión de *Angel* dentro del más depurado *thriller* en barracas roqueras y ebrias tensiones anímicas. *Mona Lisa* será un relato de múltiples aspectos ocultos como pliegue de relaciones interpersonales.

Las astucias estilísticas de Jordan ya no recurren a la estructura en abismo para representar los fieros trastornos síquicos del despertar sensual de una Caperucita contemporánea; el abismo y el frenesí imaginario de la vida erótica están inscritos en los nexos de los personajes entre ellos, con ellos mismos y con el relato. Pero no por eso se ha renunciado al onirismo féerico de *Lobos, criaturas del diablo*. *Mona Lisa* es un cruel cuento de hadas por partida triple. He ahí a la Bella y la Bestia, acaso intercambiando sus roles, la aparente Bella viviendo cautiva en el Castillo de la Inocencia Romántica de la aparente Bestia. He ahí a la Rana gangsteril que jamás pudo transformarse en el Príncipe Encantado porque se negó a besarla la Princesa encomendada a deshacer el maleficio que pesaba sobre él, he ahí el zapato de Mamá Gansa irrumpiendo como premonición del patético reencuentro de las enamoradas sáficas. Por eso el Caballo Blanco, que sólo existía en el proyecto de novela policiaca que le dictaba George a su amigo artista, puede materializarse en pleno barrio inglés a la hora de la invocación inesperada. Y el romance puede proponerse como una revelación inopinada, al cabo de una fervorosa sublimación como los del actual cine cínico. En el cruce de caminos, el vértigo de los sentimientos y la claridad deslumbrante que apacigua.

ROBERT ZEMECKIS (Chicago, Illinois, EE UU; 1952)

Volver al futuro o una refutación del tiempo

El spielberguismo es un absurdismo y también hay Cazadores de la Era Perdida. Los cien relojes de diversas épocas y estilos que marcan la hora al unísono en la guarida-laboratorio del profesor chiflado Doc Emmett Brown (Christopher Lloyd) tienen todos veinte minutos de retraso, por lo que el simpático chavo roquero de high school Marty McFly (Michel J. Fox) llegará tarde, una vez más, a su clase, bajo el imperio indiferente del gran reloj de la alcaldía, parado desde hace treinta años, y provocando una zarandeada segura, de parte del calvísimo vigilante escolar que ha venido desahogando sus rencores de generación en generación desde fechas inmemoriales. Tienen y seguirán teniendo hasta el final serios problemas con el tiempo todos los seres y objetos que pueblan la fábula de *Volver al futuro* (*Back to the Future*, 1985), el cuarto largometraje del guionista-director Robert Zemeckis (*Quiero estrechar tu mano* 78, *Dos bribones tras la esmeralda perdida* 84) y financiado por el productor pulpo Steven Spielberg para su mayor gloria. Todo en el tiempo, con sus paradojas y absurdos y sus juegos contrarios a la razón pero obedientes a la lógica.

El ritmo de la cinta posee una sincronía perfecta en el planteamiento como en el desarrollo y en el *allegro brioso* del final; las acciones suceden de manera cronométrica hasta el virtuosismo; los incidentes se engarzan con puntualidad y prontitud; la estructura dramática semeja el más complejo y preciso mecanismo de relojería; las coincidencias de los universos paralelos evocados eliminan por completo al azar; las redes temporales que se tienden al principio, atrapan la atención más reacia a todo lo largo del relato, y se recogen incólumes al término fríamente previsto; ningún cabo narrativo quedará suelto y causa verdadero placer observar cómo se irán anudando con el mayor brillo y destreza uno a uno, desde la punta más evidente hasta el cabo más oculto u olvidado. Y sin embargo, los conflictos que tienen con el tiempo los personajes y las cosas de *Volver al futuro*, jamás han cesado ni cesarán.

En Zemeckis el estilo es un asunto de tiempo y su obrita maestra *Volver al futuro* es una deliciosa comedia de ciencia-ficción cuyo tema central lo constituye un viaje por el tiempo y a través de lo imposible, como en el primitivo cine *naïf*, como en los precursores de esa novela de imaginación y en la más conspicua posmodernidad del

comic underground.

Para que el entrañable científico maniático de canas enhiestas envíe al mundo de treinta años atrás a nuestro héroe, un chavo recién derrotado en un concurso escolar de rock por tocar *heavy metal*, no se requerirán enormes aparatos, pues «el futuro ya no es lo que acostumbraba ser». No se requerirá *La máquina del tiempo* de George Pal (60), tan wellsiana y tradicional, en forma de antigua cabina telefónica con silla eléctrica o algo así; ni el protagonista osado habrá de internarse, con riesgo de extraviarse o perder la vida, dentro de las circunvoluciones cerebrales, con música de Penderecki, de un mullido cerebro gigantesco, como en *Te amo, te amo* de Alain Resnais (68). Bastará con un avanzadísimo y diminuto condensador de fusión, colocado en un auto deportivo De Lorean e impelido por una energía de plutonio a 88 millas por hora, más el percance causado por la fulminante operación punitiva de un grupo de terroristas libios, que parecerían haberse equivocado de película, cual nuevos villanos absolutos del planeta en la era reaganiana. Ese artefacto experimental será suficiente para remitirnos, por un azar necesario, en compañía de Marty, a un pintoresco 1955 de pequeña ciudad indiferenciada del medio oeste norteamericano, un 1955 donde el joven héroe aún no había nacido, cuando el reloj de la alcaldía todavía funcionaba, cuando el magno centro comercial de suburbia era un pastizal hasta con vacas, cuando el cinito que ahora exhibe vergonzosos *hard core* infraescandalosos (*Orgía estilo americano*) apenas se enorgullecía en anunciar *Sierra Nevada* (Dwan 54) con Barbara Stanwyck y el mediocre en declive Ronald Reagan; un 1955 donde los adolescentes enchamarrados con corte al cepillo se bajaban amenazantes de un ostentoso De Soto convertible, cuando las melosas voces de Los Cuatro Ases cantaban omnipresentes («Mr. Sandman/give a dream») en las tiendas de discos como en las neverías. La era perdida ya ha sido hallada y recuperada, en vivo, a todo color y con el mismo pasado dinamismo; el tiempo se ha desdoblado como una cinta de Moebio; el problema es ahora cómo retornar al mundo de 1985, cómo retornar al presente, cómo «volver al futuro», a ese inconcebible futuro de carcajada en el que un actor como Ronald Reagan pudo haber sido electo Mr. Presidente de los EE UU («¿Y quién es el vicepresidente, Jerry Lewis?») y los sueños pretéritos han engendrado realidades de pesadilla a fuego lento.

El spielberguismo es un astuto simplismo y también se promueven Encuentros Cercanos con adolescentes del Tercer Tipo. En principio, Marty era hijo de la puritana Lorraine (Lea Thompson), obesa por descuido en 1985, y del fracasado clasemediero de origen irlandés George (Crispin Glover), un alfeñique tan pusilánime que cualquier abusivo vecino mastodóntico, como el temible Biff Tannen (Thomas F. Wilson), puede estrellarle su carro con la mayor impunidad y sin protesta. Pero en 1955 ningún joven de treinta años después puede tener la seguridad de su existencia futura. El vivaracho Marty tendrá el dudoso privilegio de conocer a sus padres cuando tenían más o menos los mismos 17 años de él, penetrará en el ansioso mundo afectivo de ellos e intentará influir benéficamente, como una especie de catalizador

erótico, en el estallido amoroso de la relación de papá y mamá, so pena de nunca ser engendrado. Sin embargo, su lanzadísima madre adolescente parecería preferirlo a él mismo como galán, a quien apoda Calvin «Marty» Klein, creyendo que la marca de sus calzoncillos es su firma o algo así.

Esquemática y gozosa a rabiar, la vida de los adolescentes standar de los 50s está siendo descrita con el trazo ligero de una comedieta romántica y maravillosamente chabacana, acogándose a las grandes líneas ficcionales del universo de la historieta tipo *Archie*. Con admirable elegancia y brío en el trazo, *Volver al futuro* es un *Archie* donde se conjugan a igual nivel simplonería y metafísica borgeana, un *Archie* en S-F de genio, donde campean los caracteres encamados de la revista, para procurar el reconocimiento y la identificación inmediata de varias generaciones de espectadores-lectores, tan nostálgicos como cultivados (por la cultura popular mundial) y cautivados. Allí están los característicos e irremplazables modelos vivientes de una época perpetuada por los cómics; allí están Archie y sus amigos, antes de ser inmortales, cuando eran novedad; allí están Archie, Torombolo, Betty, Gorilón y los demás, todos vueltos adolescentes del Tercer Tipo, acaso meras imágenes revivirlas por la máquina de *La invención de Morel*.

O sea, por la fuerza de las cosas intempestivas y las vueltas del tiempo paradójico, Archie-Marty se ha convertido en celestino de sus propios padres y se está jugando su propia existencia, pues desespera ante la ineficacia de Torombolo-George, su amigo y posible padre, para desarrollar la fría suavidad que necesita para ligar y conquistar a una espabilada Petty-Lorraine, amiga dispuesta/rechazante y posible madre, ya experta en ingerir bebidas clandestinas, en pachangas locuaces y en darse sendos picoretos dentro de autos estacionados *ad hoc*. «Sería un milagro que yo naciera», exclama Archie-Marty, enfrentado a la atribuladora torpeza de Torombolo-George, a su vez agobiado tanto por los escenarios de un aprovechado gorilón-Biff y por los destrampes de una Betty-Lorraine casquivana con todos menos con él. De esta manera, el suspenso normal de la ciencia-ficción (¿podrá el Doc locochón conectar debidamente los cables que utilizarían la energía del rayo a caer con exactitud y puntualidad sobre el reloj de la alcaldía, para «retrotraer al futuro» al muchacho de los 80s?) se duplica por una serie de suspensos del cine sentimentalista, a nivel de historieta desquiciada: ¿logrará hacerse engendrar el hijo de Torombolo?, ¿seguirán reduciéndose las posibilidades de existencia futura de ese desesperado Archie cuyos hermanos de foto familiar ya han ido desapareciéndose uno a uno por ser cada vez más improbables?

El spielberguismo es un humanismo de lo monstruoso y hay un E. T. con patineta. Remitido treinta años atrás, el muchacho típico de los 80s funciona dentro de la realidad cotidiana —más sencilla, menos congestionada— como un marciano o venusino, como un ente superdotado, como un *E. T.* para decirlo pronto. De la manera más natural y sin mayor esfuerzo, roza la omnipotencia y el conocimiento «total». Conocedor del porvenir tridecenal en la evolución de los seres y las cosas,

resulta una especie de vidente espontáneo que puede vaticinarle su destino al tío pillo y convicto, cuando lo ve aún bebé en su corralito («Mejor vete acostumbrando a los barrotes»), o puede darle alientos al infeliz barrendero negro de la nevería que llegará a hacer realidad el *american dream* para convertirse en alcalde del condado. Creciendo en un mundo posterior a la desinhibición sexual, se conduce como un experto precoz en lides eróticas, funge cual sofisticado *deus ex machina* en su propio nacimiento, al estilo *Starman* de Carpenter (84), aunque sin necesidad de vencer al *Terminator* de Cameron (84), y empujar a sus padres por la senda del éxito sentimental y social, para que se amen duraderamente, ella deje de ser una mojigata amargada y el padre se sobreponga a su pusilanimidad derrotista. Cual Rusty James de clase media o Indiana Jones de patineta, improvisa alardes de prepotencia locomotriz y huidas espectaculares en el último minuto, sorteando mil peligros, hasta dejar semisepultados a sus perseguidores bajo el estiércol volcado de un camión. Pese a no ser más que un *heavy metal* chafo en los 80s, puede darse el lujo de lucirse públicamente como un visionario precursor del rock, desconcertar con su mediocre desenfreno acústico a la atónita concurrencia fresa de una zonzona fiestecita escolar («Ustedes aún no están listos, pero sus hijos van a adorar esto») y dictarle al mismísimo Chuck Berry el más famoso de sus éxitos («Johnny B. Goode» cual revelación extraterrestre). Y por último, como observaba estupefacto el crítico J. Hoberman del *Village Voice*, el E. T. se ha vuelto W. R., pues Marty va a terminar actuando como instantáneo sicoanalista reicheano en *La lucha sexual de los jóvenes*, resolviendo a un tiempo la angustia sicossexual de sus padres y la crisis moral de su familia por engendrar.

El semeckismo es un humorismo anacronizante y entona irresistible su balada orgonal «Quiero estrechar tu semen». Quién no recuerda a aquel generalazo de 1941 (Spielberg 79) que gritoneaba como energúmeno a sus tropas, pero que al meterse a un cine lloriqueaba cual dolorosa viendo *Dumbo* (Disney 41), acaso la ridiculización más elocuentemente feroz que se ha hecho del infantilismo de la mentalidad militar; o quién ha olvidado el apoteótico gran final de la misma película (tan subvaluada por atosigante), cuando bastaba con colocar una corona navideña sobre la puerta de una casa para que el universo doméstico en su conjunto reaccionara en cadena hasta precipitarse al abismo, acaso el gran catastrofista más vertiginoso y monumental jamás ideado por la farsa *slapstick*: era apenas el primer guión que le filmaron a la pareja integrada por Robert Zemeckis y Bob Gale. Ahora en deliberado tono menor y casi siempre convocando lo que podríamos denominar un «exotismo del pasado», siguieron tres colaboraciones más, pero ya realizadas por Zemeckis en persona. En *Quiero estrechar tu mano* (78), situada en un legendario 1964, aunque ya con aires de historieta de *Archie*, ocho chavos forasteros luchaban por ver de cerca a los Beatles en su vigiladísima suite neoyorquina poco antes de un mitológico concierto; era una comedia de adolescentes, muy *sui generis*, entrañable hasta lo grueso. En *Autos usados* (80), una inmisericorde competencia entre vendedores de carros de segunda

mano se usaba como pretexto para ensartar una retahíla de chistes nuevos con chistes rancios cuidadosamente renovados; era una comedia agria de persecuciones malhumoradas. En *Dos bribones tras la esmeralda perdida* (84) quedaban eslabonados un tesoro escondido en Colombia, una escritora al rescate de su hermana secuestrada y un suspenso colgado de un risco sobre el precipicio tropical; era una comedia bombástica de aventuras exóticas y romances tórridos como los de antes. En *Volver al futuro* un Edipo precoz se ha introducido a cierta máquina del tiempo para dejarse acosar y fajar, aterrado y titubeante, sin culpa ni deudas morales, por una Yocasta, impetuosa e inconsciente, que a él se ofrece desde un alcoholismo incipiente; es una comedia veladamente subversiva con situaciones comprometedoras de *soft-porno* para toda la familia, quedando allí trabadas la fantasía milenaria, la perversión dulce y la ciencia-ficción incestuosa.

El spielberguismo-zemeckismo es un onirismo y hay en él un sitial reservado a Indiana Coleridge y el tiempo de la perdición. Al plantear con gracia deliciosa sus *Otras inquisiciones* sobre el Tiempo, Zemeckis está dándole la razón a un aserto de Norman Mailer según el cual la narrativa norteamericana del siglo xx se divide en «antes y después de Borges». Al igual que *Céline y Julie van en barco* (Rivette 74), *Volver al futuro* es una nueva versión fresca y rítmica de una de las claves definitivas del ficcionista argentino e historiador de la eternidad, la Flor de Coleridge: «Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces qué?». Después de lograr verse a sí mismo en dos pliegues del tiempo en el desfase producido al regresar desde los 50s, el joven Marty no sólo se halla con una flor onírica en la mano, sino que ha logrado modificar presente y futuro. Antes de que el Doc chiflado lo arrastre en su frenética aventura siguiente, ahora rumbo hacia el año 2020, el muchacho habrá comprobado que sus afanes *en el pasado* han rendido sorprendentes frutos; su padre es un triunfador literario que escribe bestsellers de ciencia-ficción (gracias a las revelaciones que le hizo una noche de tormenta su hijo), su madre se ha vuelto una mujer tan delgada como alivianada en sus costumbres, y el gorilón Biff se dedica ahora a pulir servilmente el auto de la familia McFly dentro de una armonía perfecta, sin asperezas.

La unidad del tiempo como idéntica a sí misma se ha quebrantado y desintegrado. Una infinitud de posibilidades ha quedado abierta a la existencia juvenil, liberada al fin de sus lastres («Es tarde, no tienes concepto del tiempo») y hasta de la mera contingencia real.

SUSAN SEIDELMAN (Philadelphia, Pennsylvania, EE UU; 1953)

Desesperadamente buscando a Susana o el goce femenino

Cuento carroliano sobre la mutación de personalidad de una mujer casada de New Jersey, afortunada y ligera película de inspiración posfeminista, *Desesperadamente buscando a Susana* (*Desperately Seeking Susan*, 1985), el segundo largometraje de la ex-cineasta independiente Susan Seidelman (*Smithereens* 82 narraba la relación de una joven *dropout* arribista con un estrella de rock en declive), se estructura a partir de la fascinación, una fascinación simple e irresistible, la fascinación que una muchacha rubia ejerce sobre otra, el milagro cotidiano muy 80s (acaso inimaginable en otra época) de una fascinación entre mujeres.

El ama de casa-que-se-aburre Roberta (Rosanna Arquette) está fascinada por la personalidad aventurera de la nómada contemporánea Susana (Madonna), una de cuyas historias de amor costa a costa ha seguido a través de los apasionados anuncios íntimos («Desesperadamente buscando a Susana. Jim») en los periódicos que acostumbra husmear frenéticamente para distraer el tedio del salón de belleza dentro de su sedentaria pesadilla aireacondicionada. Por ir tras los pasos de su admirado paradigma femenino, emulando a cualquier criatura obsesiva de Blake Edwards (*10-la mujer perfecta* 79, *Mis problemas con las mujeres* 83) o de Brian de Palma (*Vestida para matar* 80, *Doble de cuerpo* 84), la esposita fascinada desatiende su respetable hogar mediocre, acude a la cita ajena que ve anunciada, espía cual insano voyeurista o anticuado *private-eye* a su presa, rastrea sus huellas por callejas y tiendas, se apodera en un raptó fetichista del deleznable chaquetín llamativo que la otra cambió por botines de moda en una boutique, publica también anuncios desesperados y, quedando temporalmente amnésica al tropezar su impaciencia con un poste que la noquea y creyéndose transformada por arte de magia en Susana, recoge en la consigna de una estación de autobuses la maleta con recuerdos y vestidos estrafalarios de su elegida *alter ego*. Al disfrazarse de Susana, la más profunda transformación se opera. Roberta se convierte en una usurpadora de identidad, sin paralelo desde Sissy Spacek en *Tres mujeres* de Altman (77); viaja al fondo de la noche dentro de un bar decrepito, se ve envuelta como en *thriller* absurdo dentro de una historia de robo de los aretes de la Nefertiti, es perseguida sin piedad por un asesino rubio con cara de Hamster (Will Patton), se hace capturar protectoramente

por la policía como golfa («sospechosa de prostituta o lesbiana»), conoce por fin la satisfacción amorosa en los brazos del galanazo cácaro de cine Dez (Aidan Quinn) y se llena de sí misma, sin ataduras ni deseos irrealizables, por primera vez en su vida. Resueltas ya las peligrosas peripecias del thriller y habiendo incorporado duraderamente la oleada vital de Susana a su propia personalidad renaciente, la antes subsumida heroína se libera para siempre de su esposo Gary (Mark Blum), un pelma narcisista que elabora publicitarios televisivos.

No hay panfleto demostrativo con base en ninguna acumulación de *wishful-thinkings* a lo *Una mujer descasada* (Mazursky 78), ni devastador estallido del sexo reprimido en compañía de inmigrantes marginados a lo *Montenegro, erótica pasión* (Makavejev 81), y sin embargo la fantasía de *Desesperadamente buscando a Susana* funda su sentido en bases teóricas muy semejantes a las de esas dos películas a medias logradas. Pero las corrige con auxilio de la agilidad y la gracia. Del encantamiento a la emancipación, la fábula de la fascinación liberadora ya no necesita recurrir a ningunos aspavientos retóricos; involucra al humor de *Alicia en el país de las maravillas* y al estilo menos enfático, para preservar la frescura de su discurso antidiscursivo, para decirlo de algún modo.

La fascinación del filme va ensartando cuentas de muchas procedencias en su vistoso collar, sin renunciar nunca a la sagacidad casi alígera de su tono menor y comercial. *Desesperadamente buscando a Susana* arranca con el irrepitible tono de cuento de hadas moderno de *Céline y Julie van en barco* (74), la obra maestra del «cine de improvisación» del heterodoxo francés Jacques Rivette (*El amor loco* 68, *Puente del Norte* 80, *El amor por los suelos* 83), que es la única fuente de inspiración fílmica reconocida por la guionista Leora Barish; se tiene la impresión de que la imprevisible Rosanna Arquette en cualquier momento se pondrá a canturrear en algún escenario de cafetín, como Juliet Berto al azar de la magia de sus bombones alucinantes, o desafiar a karatazos o las figuras hiperreales de los carteles callejeros, como Pascale Ogier al azar de sus andanzas parisinas sin rumbo fijo. La trama convoca, además, pese al tamiz del cine industrial, una cierta homología con el estudio caracterológico muy suelto que hacía *Smithernees*, la primera cinta exitosa aunque aún en 16 mm de la realizadora, acerca de una excéntrica chava (Susan Berman) deseosa de insertarse en el mundo del punk rock. Impregna transfiguradoramente las imágenes del filme el esmerado trabajo plástico «más expresionista que naturalista» (según declaración expresa) del europeizante camarógrafo norteamericano Ed Lachman, ex-asistente del bergmaniano Sven Nykvist, del italiano Vittorio Storaro (*La luna* de Bertolucci 79) y del alemán Robby Müller (*El amigo americano* de Wenders 77). Y finalmente, armoniza la participación de un elenco de talentosos actores y actrices de gran futuro, entonces totalmente desconocidos, con notable espontaneidad y delicadeza, que coexisten con diversas celebridades del underground neoyorquino en pequeños papeles (Richard Edson, Richard Hell, Anne *Cielo líquido* Carlisle vaciándole su depto al galán) y *last but not*

least, la revelación inesperada, una baladista y actriz principiante llamada Madonna, nada menos que Madonna, en el papel de Susana.

¡Santa Madonna! Para ti como para todos, el hilo de la fascinación (diegética, extrafílmica, mitológica) parece empezar, dar un rodeo seductor y terminar otra vez en Madonna. Exorbitante, lunar, libérrimo, el personaje de Susana se hace digno de que se le sacrifiquen identidad y status con tal de imitarla. Defensa e ilustración de una nueva sensibilidad, desafío valemadrista y sofisticación en garritas ultrafemeninas, elogio desafortunado a la gandallona gozadora. Susana se funde y confunde con la estrella en ascenso que la encama. Madonna era una doña nadie aspirante a rock star cuando aceptó participar en el proyecto fílmico de Seidelman; durante el rodaje sus discos comenzaron a venderse por millones, así como sus características prendas de vestir, sus reportajes de escándalo en revistas porno de lujo y sus videos clandestinos. Y Madonna ni siquiera canta en el filme, si bien algunos distribuidores latinoamericanos insertaron dentro de la trama un estridente video-clip confeccionado a base de escenitas de la propia película, sea en el momento del desvanecimiento de Roberta, sea a modo de postiza conclusión recapituladora de la cinta, un poco al azar, ¡muy a la Rivette!, sin saberlo.

Madonna no canta, solamente agandalla. Agandalla interés dentro de la acción y presencia fuera de la película, excipiente y plataforma de lanzamiento. Madonna impera en cualquier sitio donde se instala: en el cuarto de hotel, donde le toma diez fotos polaroid a un exhausto amante ocasional, antes de bajarle los milenarios aretes egipcios y de que lo arrojen por la ventana; en el ascensor que deben detenerle otros mientras recoge sus lustrosas prendas regadas por el pasillo; en el baño público, donde utiliza el secador de manos para ventilarse las axilas; en la consigna de estación camionera cuya llave extrae con auxilio de un alambre, para no pagar; en la boutique, donde se las ingenia para cambiar ropa usada por zapatos nuevos; en el taxi, del que huye corriendo sin saldar la dejada; en el lecho y en la alberca interior de la supermansión del bobalicón Gary, donde ella se dedica a huevonear a sus anchas, o en las bambalinas del teatrobar donde no desperdicia la ocasión para copular parada con su Jim. Madonna agandalla desde el fenómeno 80s de la leyenda instantánea, que ya había engendrado objetos eróticos tan disímbolos como Bo Derck y Michael Jackson. Madonna apantalla y subordina a las chicas fresotas de la colonia Del Valle universal, que acaso la confunden con la Goldie Hawn de *Juego sucio* (Higgins 78) y poco entienden de la originalidad de esa gozadora inveterada que se tira a quien se le antoja, cuando y donde se le pega la gana, y lo bota sin más cuando se cansa de él. Madonna agandalla la más vitalizante vulgaridad, sin planteamientos intelectuales ni poses cuestionantes, al ras de la banqueta, en el centro de su vida cotidiana, y jamás deja de ostentar su hedonismo a la deriva, insaciable, marginal a su manera. Madonna arrasa con su precursora naco-neoyorquina, la Mia Farrow de *Broadway Danny Rose* (Allen 84), y pavonea sin cesar su nariz mocha, sus anchos hombros, sus senos opulentos y la rotundez forjada de sus caderas. Madonna impone su moda mundial de

sofisticación desenfadada al tiempo que estalla en goce cada vez que blande sus guantes blancos, su peinadito con moño bobamente coqueto, sus blusas omnimostradoras/omniocultadoras de encaje negro, sus drapeados con flores inmensas y sus medias litografiadas. El hábito es el monje y su contento; Madonna es una chaqueta con pintarrajeada pirámide y ojo encima, Madonna es el más orgulloso soplo placentero del aire postpunk.

El humor femenino de Seidelman es descendiente directo de aquellos tintes jocosamente cotidianos que utilizaban documentalistas del cine independiente norteamericano, tipo Connie Field (*Rosie, la riveteadora* 80), y de los mediotonos jubilosamente entrañables que habían llegado a obtener ciertas debutantes de los 70s al hermanar la discreción con la ausencia de telarañas mentales sobre todo en el enfoque sensual, tipo Claudia Weill (*Susan y Ana* 78). También emparentado espiritualmente con las experiencias satíricas en revuelta poética de Vera Chitilová (*Pervertidas* 66, *El atardecer del fauno* 83) y más lejanamente con las provocaciones kitsch de Ulrike Ottinger (*Madame X* 77, *Retrato de una bebedora* 79), es un humor femenino aparentemente tan plácido como el de Jacques Tati (abstracción en menos) que jamás juzga ni condena, ni siquiera se burla abiertamente de sus personajes, masculinos o femeninos, siempre enfrascado en una tenaz búsqueda, no de sublimar situaciones sociales, no desidealizarlas o transformarlas, sino de aprovechar cualesquiera circunstancias para pasarla bien, simple y llanamente bien, aun en las escandalizadas narices de los demás.

Por eso el humor de *Desesperadamente buscando a Susana* oscila sin parar entre los gags *screwball* de la comedia ligera romántica y las agudezas de un nuevo tipo de farsa desinhibida. De pronto Gary se empieza a refocilar al verse rodeado de rorras cuerísimas dentro del anuncio televisivo y de aduladores en vivo fuera de la TV, de pronto Susana descubre sin querer los manuales sobre la Mujer Sensual que evidencia la pavorosa insatisfacción de Roberta a lo largo de su vida de casada, de pronto Gaz recibe una nueva promesa ilusoria de cheque al cabo de la segunda devastación femenina de su departamento, de pronto una cuñada traqueteadísimas escupe su envidia hacia Susana («La belleza se marchita»). Sin mayores rencores ni maldades, la intriga confiesa su autoironía y su regocijante inverosimilitud deliberada.

Tal parece que el juego supusiera que todos los personajes deberían obedecer a los zarandeos de la traína, así como el hamster humano noquea a cada rato a Roberta, o como roedores accionando la palanca indicada para confirmar hipótesis conductistas. De ahí el cuidado que pone la realizadora por situar a cada heroína en su muy específico ambiente neoyorquino; el realismo descriptivo se ha vuelto irrefutable garantía de fantasía social con dominantes lúdicas. Roberta es un opulento departamento *high tech* en New Jersey, confortable y matrimonial hasta la pesadilla inenunciable por ñoña, pues ella es algo más que una simple esposa ñoña; Susana es el neodecadente submundo de los bares y cuartuchos inmundos del East Lower Side de Manhattan, pues ella es algo más que una categoría del bucolismo urbano o el

último grito en lencería fina.

De ahí también deriva la necesidad de darle con gran simpleza una última vuelta de tuerca a la estilización. Una vez señalado con exactitud cada ámbito neoyorquino, sobreviene la ruptura visual. Mientras más estricto sea el umbral, más puntual será el vuelo irrealista de la expresión: Roberta será observada como visión acuática al desnudo tras un acuario, el vecino saxofonista será una eyaculación de colores tras el visillo, los callejones que circundan al Magic Club diversifican una enrarecida atmósfera posexpresionista, el prestidigitador con sus ayudantes chafas vehicula un efluvio de calidez grotesca. La eterna búsqueda del placer sólo será efectiva a través de un estado etéreo de la sensibilidad: la etérea búsqueda eterna.

Domina, pues, una conciencia gozadora de la especie, más que estética. Según Feuerbach, lo que distingue al humano de la animalidad es la posibilidad de pasar de la conciencia individual a la conciencia de la especie; pues bien, el «qué bella y libre soy» tan ingenuamente espontánea de Madonna pronto contagiará trama y película misma para quedar convertido en «qué bellas y libres podemos ser las mujeres». De allí podrá retornarse a la conciencia individual en un nivel superior, donde la inocencia apocada de la primera Roberta más la energía a rabiar de Roberta-Madonna habrán gestado una nueva Roberta, tercera identidad de la mujer bella y libre en plenitud.



SUSAN SEIDELMAN: *Desesperadamente buscando a Susana*
(*Desperately Seeking Susan*, 1985)



EUZHAN PALCY: *Calle Cabañas Negras* (*Rue Cases Nègres*,
1983)

EUZHAN PALCY (Fort-de-France, Martinica; 1955)

Calle Cabañas Negras o Martinica adánica

Hay países que, aun sin haberlos visitado, llegan a tener una realidad extraordinariamente fuerte e incluso entrañable. Uno de ellos es la isla de La Martinica. La historia y los diccionarios geopolíticos del tercer mundo la describen como una más de las Pequeñas Antillas (apenas mil kms. cuadrados de superficie), desde 1815 bajo dominio francés absoluto, con poderosa minoría blanca (los *bekés*), dueña de plantaciones, y una población predominantemente negra, que fue diezmada por la trágica erupción del Monte Pelado en 1902 (evocada por dos primitivas peliculitas de Méliès y Zecca) y que todavía hoy lucha por incrementar su autonomía en el gobierno de la isla.

Pues bien, por obra y gracia del Adán Negro, Martinica ya era, sobre todo, el portentoso aliento cósmico-lírico del *Cuaderno de un retorno al país natal* de Aimé Césaire («Mi negritud no es una torre ni una catedral/se hunde en la carne roja del sol»). Y desde ahora, por obra y gracia del más evangélico de los estilos fílmicos del Continente Americano, Martinica es ya también M'man Tine (Darling Legitimus), una voluminosa abuela negra de manos hinchadas y callosas, investida de dignidad extrema, toda ella ternura agrietada y generosidad endurecida, con un sentido del anónimo combate diario hasta el absurdo suicida, que se sienta a canturrear fumando una buena pipa ante la puerta oscurecida, siempre de regreso de la inhumana labor en los cañaverales, o lavando y planchando ajeno en una villa miseria, para que su entusiasta nietecito José (Garry Cadenat) pueda aprovechar su 1/4 de beca y siga estudiando en la discriminatoria escuela de los niños blancos en Fort-de-France, antes que su sobretrabajado cuerpo de anciana desechable se recueste e exhalar con dulzura su último hálito en la barraca vacía e infecta, ansiando volar supersticiosamente al África de sus antepasados.

Aunque seguida de manera oblicua, a través del invocativo monólogo interior de su pequeño nieto José desde una aventajada edad adulta, esa maravillosa y estremecida/estremecedora vieja, verdadera anti-Aunt Jemina negada a la exportación, es la figura central de *Calle Cabañas Negras* (*Rue Cases-Nègres*, 1983), el segundo largometraje de la licenciada en letras y compositora de canciones para niños Euzhan Palcy (*La mensajera* 74, aparte del corto *El taller del diablo* 81).

Respetuosa y vehemente transcripción fílmica de la novela homónima del también martiniquense Joseph Zobel, publicada en 1950 y proscrita durante veinte años en la isla, se trata de una humilde cinta de época, con hondas resonancias locales y relato edificante, netamente autobiográfico y en estilo rapsódico, situado entre el soplo chantajista sentimental del clásico *Corazón-diario de un niño* de D'Amicis y la más vigorosa transferencia de todas las infancias desvalidas.

Petit Bourg, 1930: un desharrapado negrito en vacaciones rompe jugando el insustituible tazón de la abuela precarista que trabaja en la plantación de caña de azúcar, hace conjuros vudú para librarse de la azotaina, se roba un codiciado huevo en la granja vecina y ve incendiarse, a consecuencia del chacoteo con sus amiguitos, la choza de un menesteroso cortador de caña. Luego, como consuelo de la trifulca y la movilización comunal para apagar el fuego, el pequeño José visita al atardecer la fogata aparte, donde medita su prodigioso padre espiritual Médouzé (el actor senegalés Doua Seck), un semidesnudo viejo sabio, con los ojos inyectados por los más recónditos e intransferibles secretos de la Naturaleza Viviente, los cuales no lo salvarán de aparecer poco tiempo después muerto en un surco, pero sí de mantenerlo alejado de cualquier queja santurrona por la miseria nuestra de cada día.

Fort-de-France, meses después: sobreviviendo a la caridad dudosa de la comadre que lo sojuzga y lo hace llegar tarde a sus bienamadas clases sólo posibles en la capital martiniquense, consiguiendo hacerse valer por sus profesores que no podían considerar genuinas sus sesudas redacciones, el prendido José brilla sin rival blanco en el estudio superior de la lengua francesa dentro de la exclusiva escuela de la capital soleada, mientras su amiguito mulato Leopold (Laurent Saint-Cyr) está siendo llevado en cadenas por robar documentos desmitificadores del padre beké que lo repudiaba. Pero muy pronto el muchacho tendrá que viajar a la aldea natal, para lavarle los pies yertos a su protectora y sacrificada abuela, ya difunta, cuando aún no se han extinguido entre las cañas los centenarios ecos de los lamentos esclavos.

Lejos de las torpes astucias y los penosos lugares comunes del cine del Tercer Mundo, el acariciante y henchido estilo de Palcy renuncia a cualquier retórica, a todo empleo de signos y recursos demasiado vistosos; se vuelve desarmante a fuerza de sobriedad, efecto y despojamiento. Una ironía sin malicia circunda a los seres, reproduce su humor inmediato y les concede arquetípico peso carnal a esas figuras, demasiado próximas, demasiado identificables, de la renegrida abuela estoica con cofia de burdo paño colorido, el niño negrito que saborea con delectación las enjundiosas palabras del profesor, el viejo esclavo transterrado que sigue residiendo y sacando energías del inagotable pensamiento mágico de su tribu en ultramar, el pequeño mulato privilegiado a medias que, pese a habitar en la espaciosa mansión envidiable, un buen día se harta de su situación ambivalente entre dos razas y hurta el libro de contabilidad de la plantación paterna, para vengarse de una vez por todos los siglos de humillación.

Más cerca de la delicadísima trilogía de Apu del hindú Ray (55-59) y de los

productos más elaborados del nuevo cine africano (tipo *Noticias de la aldea* de la senegalesa Safi Faye 75) que de los esperados modelos crispolíricos latinoamericanos, la ligera sencillez de *Calle Cabañas Negras* desarrolla su historia en largos planos muy abiertos en exteriores y detallistas en la desnudez de los interiores, arrobándose en la amplia placidez soleada de las calles de Fort-de-France y comprimiéndose en la desolación de las travesías en barca o en las chozas subiluminadas de Petit Bourg. En uno y otro casos se noveliza la realidad en vívido tiempo pasado y se desborda consecuentemente toda síntesis del gesto social brechtiano.

Retratos arquetípicos e incidentes conmovedores buscan al unísono la alegría de la libertad en los seres ínfimos, las modulaciones anímicas del cambio posible en la situación social, sin demagogias ni paternalismos. Predomina en el estilo de Palcy la crónica de la ternura solidaria, la entrada al tiempo histórico desde una depauperación esclavizada sin tiempo, el esfuerzo fértil, la exaltación de la vida comunal. Más allá de la penuria está el saber y el placer de la sabiduría. La abuela es una sabia de la acción, el padre espiritual es un sabio de la reflexión, el profesor es el detentador de la sabiduría docta y el amiguito mulato, admirado en el privilegio o en desgracia custodiado por gendarmes, es la sabiduría de la revuelta. *Calle Cabañas Negras* es la bitácora vehemente de un viaje maravilloso, el viaje incomparable del negrito José hacia el conocimiento que es asalto al poder, razón de vida, usurpación de la potestad de los blancos y única salida posible de la miseria. La efigie adánica y fundadora de M'man Tine es presencia, mito, estilo y poema. Gracias a ella Ícaro no verá derretirse sus alas en su vuelo hacia el sol que lo hará existir, ahora forzando su negritud, dentro de la cultura y de la Historia.

APÉNDICE

¿Un estilo posmoderno?

La era posmoderna es hija del descreimiento sin ganas de creer. Surge de la convicción en la inexistencia de valores seguros e inmutables, la imposibilidad de vislumbrar un nuevo comienzo, una especie de neofobia (en contraste con la neofilia de los 60s) y el reconocimiento de la nostalgia como el más descolorido de los engaños. Todo se volverá juego, un juego sabio y embotado al mismo tiempo, un juego concertante que reivindica a esta olvidada dimensión sustancial del arte, un juego que niega otros niveles (los «estéticos», los «sociológicos») para ser sólo delirio dulce y revelación atrofiada, un juego que se burla de sí mismo y del espectador, un juego autónomo (brincos diera) sin destino trascendente ni otra finalidad que el goce como mercancía, un juego puntual a modo de horizonte único, un juego que se alimenta voraz de las formas configurativas del pasado y las contamina.

Así se define y queda obligada otra lectura del cine presente y del cine emigrado del pasado. Una pregunta crucial sería: ¿por dónde fluye mejor la sangre del juego?

La sangre fluye muy bien, libre y a sus anchas, en formas derivativas de la serie B hollywoodense y de géneros que nunca adquirieron demasiado prestigio «cultural»: el serial (*Las aventuras de Buckaroo Banzai*), las estridencias del erotismo chatarra (*Crímenes de pasión*), el horror guiñolesco (*La colina del terror*), el cine negro hipertruculento (*Simplemente sangre*) y el humor de historieta (*Academia de locos*). Cine ludus, cuerpos posmodernos.

Las aventuras de Buckaroo Banzai (*The Adventures of Buckaroo in the Eight Dimension*, 1984) del sorpresivo debutante W. D. Richter tiene salida de caballo y llegada de burro, pero el ritmo frenético y endiablado con que arranca le alcanza para imponer con alegre contundencia una imaginería que se sitúa en sobregirado cruce de caminos: entre las historietas de Buck Rogers, los seriales de 15 episodios 31 partes con Flash Gordon (*La invasión de Mongo* de Stephani 36) y, reducida al mismo plano, la trilogía langiana sobre el Dr. Mabuse. La inenarrable e inaprehensible trama da vueltas en tomo al último de los superhéroes; medio gringo posvietnamizado y medio nipón transistorizado, Buckaroo Banzai (Peter Weller) ejecuta en vivo y contra reloj avanzadísimas cirugías cerebrales, antes de salir corriendo sin zumba a romper la barrera de la materia como piloto de pruebas, atravesar una montaña trayéndose su flor de Coleridge incrustada en el motor ultradinámico, cantar al frente de su grupo

discotequero de rock progresivo y, claro está, enfrentarse a los invasores extraterrestres que provienen de la octava dimensión. Como en toda convincente cita de aventuras, el villano es magnífico hasta lo crispante; es el Dr. Emilio Lizardo (John Lithgow), perverso tráfuga del manicomio que permaneció en la Tierra al servicio de los comunistas de otras galaxias a raíz de que Orson Welles reportó *La guerra de los mundos* haciendo creer a los radioescuchas que sólo se trataba de una ficción. Cierta desfile final de vivos y muertos cerrará como apoteosis irónica este filme de absurdos reversibles, prometiendo ya a tambor batiente y con el mayor descaro sus continuaciones, próximamente en esta pantalla.



¿UN ESTILO POSMODERNO?: *Crímenes de pasión (Crimes of Passion)* de Ken Russell (1984)



¿UN ESTILO POSMODERNO?: *Cielo líquido (Liquid Sky)* de Slava Tsukerman (1983)

Crímenes de pasión (*Crimes of Passion*, 1984) del histérico realizador inglés ya hollywoodizado Ken Russell (*Mujeres apasionadas* 69, *Tommy* 75) quiebra desde el ulterior toda verosimilitud ficcional, se desentiende a poco de la trama-pretexto (la doble vida como diseñadora de alta costura y como prostituta callejera de un imposible *sex-symbol*), llena el relato con fantasías eróticas de baratura absoluta (tipo pornohistorietas mexicanas como el aún dibujado *Picante* de los 50s o como las *Locas por el sexo* con fotos sin penetración en los 80s), convoca la vulgaridad más provocadora y convierte a su segundo filme norteamericano (después de los sicodélicomaniacos *Estados alterados* 80) en un verdadero panfleto contra la sexualidad reprimida de la sociedad reaganiana. De picuditos senos más bien hipotéticos y frondosísimas caderazas, la bella Kathleen Turner de *Cuerpos ardientes* (Kasdan 81) y *El honor de la familia Prizzi* (Huston 85) vaga por *model shops* y hoteles de cuarta de la neoyorquina Calle 42 como una especie de indomesticable hermana de la caridad del sexo exasperado, una omnisatisfactora dé imaginaciones masturbatorias y simulacros perversos, una Mujeruca en Llamas de callejones fosforescentes, la perfecta reveladora de los Estados Alterados de toda la fauna masculina o menos culina. Desmembrada entre las sollicitaciones de un grotesco Profeta del Diablo todo masoquismo (Toña Perkins) y un fascinado galán todo tortuoso amor redentor (John Laughlin), ella sigue fingiéndose aeromoza para aterrizar sobre braguetas conmovidas, simulándose víctima de sórdidas violaciones amarrada de muñecas sobre la cama del sacrificio sabrosón y metiéndole el garrote al policía que copula mientras evoca con flashes mentales algún sádico operativo antimotines. Desmembrada entre la cursilería rotunda (lo sublime fallido en redentorismos de oropel) y la brutalidad (show-clave del pene viviente, explícita concreción de sueños húmedos para el consultorio sentimental del Dr. Mengele), acabará triunfando la inmolación vaginológica sobre las fanatizadas insistencias del castigo ejemplar, pues el rito también se ha vuelto parodia de sí mismo.

La colina del terror (*The Hills Have Eyes, Part II*, 1984) del soberbio estilista del horror sanguinolento Wes Craven (*La última casa a la izquierda* 72, *Pesadilla en la calle del infierno* 84) se solaza soltando a un grupo de alegres vacationistas en un desierto donde merodean fatídicos los instintos de muerte del más arcaico primitivismo, las postumas señales pielrojas contra los herederos blancos en automóvil, la casucha infestada de sótanos con despojos humanos, la ominosa presencia de un corpulento Segador con gran guadaña y un Plutón incestuoso con cráneo afeitado de ideas normales, una *Masacre en cadena* que sintetiza sus tres *Martes 13* sin retroceder ante ninguna atrocidad, un relato *in crescendo* más allá de las sutilezas y un canibalismo más visual que dramático, en pos del onirismo del zapador momificado con navajas en cada dedo Fredy de la *Pesadilla en la calle del infierno*. Se trata de la segunda parte, deliberadamente ampulosa de un clásico del *gore film* del mismo título y del propio Craven (77), por lo que los *highlights* más inolvidablemente inmundos de la primera cinta funcionan como paradigma o

inconsciente mentalista del nuevo filme, sólo tolerable con óptica análoga a la de esa joven ciega medio vidente, sumergida en una sucesión de cuerpos hendidos y macerados. Ahora es la pesadilla quien tiene más vida propia que las creaturas reales y quiere llevárselas a su territorio y tragárselas. Lo mórbido, si truculento y cínico, doblemente disfrutable (cf. el erotómano decapitado con su cabeza en bandeja aún succionando el pezón de la heroína amarrada en *Resurrección satánica* de Gordon 85 o la cumbre del horror vomitivo con virtuosos movimientos de cámara *El despertar del diablo* de Raimi 81).

Simplemente sangre (*Blood simple*, 1983) de los debutantes judíotexanos Hermanos Coen (el realizador Joel, el productor Ethan) ya ha adquirido la gloria del *cult movie*, típico fenómeno producto del posmodernismo y fundador fílmico del mismo en circuito cerrado sin fallas. Cine independiente, bajo presupuesto, pero imaginación desbordada que revitaliza y se mofa por exceso de los más aplaudidos lugares comunes del cine negro. Ausencia de estrellas, pero inolvidables personajes excéntricos, como el cerdesco detective todo sudor untuoso (M. Emmet Walsh). Ideas obsesiones, detalles mitológicos de creación instantánea, como el cigarrillo dejado en la nariz del animal disecado. Atmósfera de turbia sensualidad muy eficaz y una trampa-excipiente: un detective privado desiste de matar a dos adúlteros (John Getz, Deborah Newman) prefiriendo liquidar al celoso marido cornudo (Frances McDormand) que ha ordenado la ejecución, pero el torpísimo sabueso traidor ha olvidado un encendedor en el sitio del crimen, etcétera y etcétera con derivaciones sorprendentes, pues el libreto en vez de resolver llanamente la intriga goza complicándola cada vez más y la retuerce hasta un final delirante: esa mano del detective clavada en el marco de una ventana mientras la otra destroza a puñetazos la pared semicontundente. Proliferan los efectismos rabiosos en el encuadre, sin las pretensiones poshitchcockianas de Brian de Palma (*Vestida para matar* 80, *Doble de cuerpo* 84), y un anticultista dramatismo desquiciado. Como su soporífico antecedente *Cuerpos ardientes*, la cinefilia negra, negrísima, invoca a Dashiell Hammett y Raymond Chandler, no para homenajearlos beata y subdesarrolladamente (*El crack* 1 y 2 de Garci), sino para producir monstruos de convulsa poesía.

Academia de locos (*Crimewave*, 1985) del inventivo provocador irrealista Sam Raimi (*El despertar del diablo* aludido dos párrafos atrás) da una vuelta de tuerca a las triquiñuelas, ultrancias e ideas desaforadas de los Hermanos Coen de *Simplemente sangre*, que redactaron el guión en colaboración con el director. Ahora el tono sólo puede ser cómico, entre el modo historietístico, los dibujos animados y el cine de gags compulsivos que inauguró la serie de *¿Dónde está el piloto?* (Abrahams-Zucker 80). El objetivo confeso y convicto es el de escenificar los recuerdos desesperados de un condenado a muerte medio angelical medio lelo (Paul Smith) que instalaban infalibles sistemas de seguridad hasta que sus jefes decidieron aniquilarse mutuamente. Durante una noche atrabancada que culminaría en indeseables transferencias de culpa, el muchacho había logrado que por fin le hiciera caso una

fenomenal rubia babotas (Louise Lasser). Las peripecias de humor son tan negras como el cuidadoso cepillado de la silla eléctrica donde se atenderá como a un cliente exquisito al reo, tan desafiantemente absurdistas como el empavorecedor equilibrio de un carro mitad en el vacío y tan abundantes como cualesquiera reincidencias maniacas.

La sangre del juego posmoderno fluye atropellada y se taponan en mortales trombosis dentro de un cine culto *a priori*, de poesía a huevo (*Mario*) o de insaciables prestigios literarios (*Benvenuta*). Cine de ludus acedo, residuos del juego modernista.

Mario (idem, 1984) del canadiense Jean Baudin vuelve plasticista con foco suave, luego musical con sacarina auditiva y por fin ultrarrelamida transpuesta la relación de veinteañero repartidor de tienda costera (Xavier Norman Petermann) con su hermanito Mario siempre en los médanos (John Cooper), pues se trata de un subnormal a quien el mayor hace vivir en un imaginario mundo de aventuras y persecuciones en el desierto sable en mano, hasta que el muchacho normal se enamora y provoca la desgraciada conversión del pequeño en asesino de un amiguito, queriendo prolongar en la realidad su agraviado imaginario. En la muerte compartida de los hermanos, el mundo estalla literalmente como bomba iridiscente, la realidad se desmaterializa en cámara lenta y la imaginación se enrancia hasta su autoextinción.

Benvenuta (idem, 1983) del delirante belga ya anquilosado André Delvaux (*El hombre de la cabeza rapada* 65, *Cita en Bray* 71, *Mujer entre perro y lobo* 79) disemina los consabidos paralelismos pasionales entre la realidad de una mujer concreta (Fanny Ardant) y la misteriosa autora de una novela de trasnochado misterio (Françoise Fabian), haciendo arder a la primera en incorpóreo amor místico, pues la ficción ha preferido abandonarse al turismo cultural con galanes gomosos (Vittorio Gassman, Mathieu Carrière) en la Villa de los Misterios pompeyana, dentro de una ensalada de Brahms/Schumann/Mozart con canciones napolitanas, porque esa idea de la pasión debía permanecer tan gélida e inmaculada que se quedó pre-fílmica, *hélas!*

La sangre del juego posmodernista fluye alivianada y se coagula en el cine posalpargatero del Destape Español (*¡Qué he hecho yo para merecer esto!*). Joder, ni es oro todo lo relumbra, ni todas las tetas y culos al aire y meadas en la cara para excitarse y crónicas del desamor y arponazos y monjas cocainómanas son relevantes. Como sigue.

¡Qué he hecho yo para merecer esto! (1985) del ya legendario Pedro Almodóvar (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* 79, *Laberinto de pasiones* 82, *Entre tinieblas* 83) presenta a Juana de Arco reencarnada en la sufrida ama de casa Gloria (Carmen Maura), sirvienta a domicilio y drogadicta sin saberlo; para más señas, su hoguera a fuego lento es la vida cotidiana. Pero eso nadie debe advertirlo; el relato no suda ni se acongoja en ninguna circunstancia. No hay *pathos* ni voluntad de escándalo cuando la pobre tía es violada por un policía impotente bajo la regadera de un gimnasio de karate donde fregaba pisos, ni cuando vende a su precoz hijito homosexual a un dentista mariquetas, ni cuando sirve como sirve de aburrida testigo

voyeurista a la desmadradísima Mujer en Llamas de la vecindad, ni cuando mata a su enfadoso marido taxista partiéndole el cráneo con una pierna de carnero. En la guarrada estilística domina una precisión elegante y seca.

La sangre del juego posmoderno fluye intensiva y extensiva a través de la maquinaria poshollywoodense serie A, revitalizada por los efectos especiales para los que todo es posible. Circula por los subterráneos de la magia china (*Rescate en el barrio chino*) y por los ductos del aire infestado (*Aliens, el regreso*) como un magma omnidevorador, una mareante serie de esferas concéntricas sin centro deslindable, restos de un mal viaje ácido, un delirio indomesticable, porque sólo desea satisfacer a su propio instinto voraz, un laberinto de vistosas crueldades pueriles y perversidades polimorfos que las acompañan. Ya no existen géneros puros, ni finalidades de sentido narrativo, ni lógica más allá del sueño artificial y sobrecondicionado.

Rescate en el barrio chino (*Big Trouble in Little China*, 1986) del talentoso artesano cinefílico John Carpenter (*Masacre en la cruje 13 76*, *Halloween 78*, *La cosa de otro mundo 82*) propone un posmodernismo de pirotecnia, sincretismos místico-raciales y búsqueda de auténticas mitologías chinescas. El tono de la fantasía aventurera es a un tiempo intrépido y relumbroso hasta el hastío. La complicada anécdota será el largo *reported speech* policial de un Virgilio chofer de tours por el barrio chino de Frisco (Victor Wong) que funge como enlace entre la miliaria sabiduría china y los asombrados ojos de los triviales héroes del presente (Kurt Russell, Dennis Dun, Kim Cattrall) que serán iluminados para vencer a los demonios del pasado. Tras el secuestro por maleantes chinos-punk de la ojiverde noviecita hongkonesa Miao Yin (Suzee Pai) en el aeropuerto, tras salvaje riña de pandillas blancas y negras en las Calles de Fuego del barrio maldito, tras la aparición de las ancestrales Tres Tormentas (Rayo, Trueno, Lluvia) con armaduras de bambú y el devastador surgimiento del espectro fatigado de inmortalidad Lo Pan (James Hong) cuyas transformaciones proteicas lo convierten en provento anciano de silla de ruedas o en fajoso galán de dos metros, nuestros intimidados héroes medio restauranteros medio repartidores de *pork shop* se internan con sus inexpertas amigas en el reino subterráneo del enemigo. Atravesarán varias veces la frontera entre la realidad infantilista y lo malévolamente maravilloso, cruzarán más de diez trampas peligrosísimas que son salones del dédalo mundano de Lo Pan que son los infiernos de la antigua mitología china: la Habitación del Infierno al Revés, el Río de Cenizas, la Mansión de los Desleales, la Cuenca de Hierro. En el Salón de la Gran Arcada se librará el enfrentamiento final para que triunfe el bien, cuando ya el gran mandarín estaba a punto de casarse con sus dos raptadas ojiverdes para recuperar la consistencia carnal tan deseada que por razones demonológicas había perdido hace veinte siglos. El clásico itinerario de aventuras que son insidiosas pruebas morales ya había mostrado la victoria de las dignísimas ojiverdes al sujetar la Espada Ardiente sin temor y dominarla con el Corazón Salvaje. El multicolor descenso a los submundos prodigaban llamas verdosas y energizadas, procedentes de *Cocoon* (Howard 85) y

culminando en un duelo de magos a lo Comían (*El cuervo* 63). El afiebrado relato se situaba entre *Indiana Jones y el templo de la perdición* (Spielberg 84) y *Brazil* (Gilliam 85), entre un sinuoso lance sublimador de *Operación dragón* (Clouse 73) y las viejas escenografías Fox de *Charlie Chan en Honolulu* (Humberstone 37) con los héroes de TV *Kato y el Avispón Verde* (70s). Los géneros se han mezclado hasta el desvarío y el exceso: el cine de magia y espada con los duelos de kung-fu, la comedia ligera de coqueteos inoportunos con las fantasmagóricas guerras de galaxias sumergidas, el limado *horror film* de monstruos (ese Hombre Salvaje de peluche, ése mi Ojo Volador tan fijado) con las Atracciones Fénix de un serial en episodios con dibujos reanimados. Entre la mezcla adulterada de géneros valemadrístas y elementos fabulosos, sin liberarse de la dependencia de Lucas y *Los cazafantasmas* (Reitman 84), el filme juega con el «vacío barroco»: explosiones maléficas, súbitas lluvias torrenciales, rayos sacados de la manga, decorados derretibles, incendios misteriosos, tinieblas neblinosas de neón, animismo de objetos, cuerpos voladores que chocan bajo las arcadas, dioses coloridos del lado oscuro del sueño pueril, héroes que intercambian torpezas y un abigarramiento diestramente ridículo. He aquí una bofetada a la verosimilitud que se ha metamorfoseado en provocación indigesta.

Aliens, el regreso (*Aliens*, 1986) de James Cameron propone un posmodernismo de atmósferas nauseadas, duras aleaciones terrorífico-cienciaficcional y búsquedas de escalofríos inéditos. El tono de esta secuela inesperada de *Alien, el octavo pasajero* (Scott 79) es a un tiempo trepidante y sórdido; su placer conseguirá ser a la vez abusivo y sorprendente. La larga espera de la acción se compensará duplicando en incidentes, matanzas e intensidades los contenidos de la película original. La anécdota rompenervios se instalará a sus anchas, sin reparar en metraje extendido al máximo, como una recirculación de errores comprobados, un magistral ejercicio de estilo entre el paso indestructible del anterior *Terminator* de Cameron (81) y la arbitraria verosimilitud a golpes de elipsis de *Rambo II* (Cosmatos 85, aunque escrito por Cameron), una nueva pesadilla vivida por la indoblegable comandante Ripley (Sigourney Weaver) que 57 años después ha canjeado a su gato-mascota mordedor de aliens por una escurridiza niña-mascota (Carrie Henn) y por un increíble arsenal de armas de pavorosa existencia extracinematográfica (tu índole y tu ideología por una de esas armas), para reemprender cual postiza madre rabiosa su combate pánico contra el subrepticio ejército de mortíferos extraterrestres llenos de dientes babeantes y de incontables tentáculos que han invadido una de nuestras futuras colonias terrícolas en el infestado espacio sideral. En su segunda proeza titánica, casi a solas otra vez, nuestra superheroína de rápidas decisiones se hallará muy al principio secundada por un tropel de custodios, bien pronto inutilizados en su batalla contra un enemigo por ellos imprevisto, a pesar de portar aquellas aparatosas armas de alto poder (actual); encabezado por la musculosa soldado Vázquez (Jenette Goldstein), que era una verdadera Rambo femenina abocada al suicidio portentoso, el pelotón de *marines* en acción desplegaba con ostentación los reaganianos pasos de una

coreografía belicista por los sombríos corredores entubados de una diezmada estación planetaria, presintiendo a cada impulso peligrosos secretos gótico-macabros. Los sobrevivientes desaparecidos ya servían como capullos humanos para las próximas generaciones de monstruos y permanecían adosados a los ductos de ventilación implorando una muerte misericordiosa, dentro de generalizadas visiones con algo de pintura surrealista y de *comic underground*. Las mesozoicas naves de transporte se estrellaban y reventaban cual orugas metálicas con aspiraciones de animal prehistórico. Un sonriente enviado de la empresa capitalista llamada Tierra (Paul Reiser) se vuelve houstoniano traidor al planear un tráfico de aliens en beneficio de la carrera armamentista. Un bondadoso androide con rictus engarrotado de Klaus Kinski futurista (Lance Henriksen) proclama su índole con orgullo de clase («Soy sintético pero no estúpido») y aun partido en dos cual Terminator sigue viviendo con las tripas blancas de fuera, para participar crucialmente en el rescate final de la hija obtenida sin coito por la heroína. El primer cuerpo a cuerpo de Ripley con un alien invisible se ha efectuado en un laboratorio herméticamente cerrado y el Alien Matriz, el mucoso patriarca de la alteridad por venir al fin identificado, poniendo huevos con su trompa sin cesar, perseguirá por doquier a nuestra superheroína prometeica, hasta dentro de un elevador donde aprieta botones ¡con un tentáculo! La acción se regenera como en una malsana comedia odontológica de nunca acabar.

La sangre del juego posmodernista fluye a borbotones infravisionarios y se avinagra en cada imagen rutilante de la *extravaganza neo-underground* (*Cielo líquido*). Esoteria mercadotécnica para seudoiniciados juveniles: otros frecuentadores de discoteques New Wave de los 80s deberán verse en el complaciente espejo de sofisticaciones con andar plastificado, a las que dinamiza una ostentosa necesidad oculta y las enerva en humedades oníricas de hipotético humor negro, estableciendo la burla boomerang de mundos que son paralelos al colorido de boutique y a la invención fílmica.

Cielo líquido (*Liquid Sky*, 1983) del nacido ruso Slava Tsuherman babea sobre las azoteas y los clubes de Nueva York, a los que confunde como exarcebados centros de la vida nocturna internacional, para hacer una autoexcitada declaración de amor a las drogas herpicas, el «cielo líquido» según reza clandestina expresión procedente de la India del siglo XVI. Consciente de sus artificios detonantes y de sus alucines que no van más allá de un relampagueante desfile de modas/peinados/penachos/maquillajes punk, la esforzada podredumbre del coco de un grupo cíe inconformes soviéticos escapados a Occidente en torno al director Tsukerman (la coguionista-productora asociada Nina Kerova, el camarógrafo Yuri Neyman, la decoradora Marina Levikova, la maquilladora Lenna Kaleva) más el peluquero belga Marcel Fieve le dicta lecciones de neodecadencia a la decadencia neoyorquina y ¡vence! Con una deliberadamente disparatada historia feérica de ovnis no más grandes que un plato para el vaso de leche y una enigmática chica vuelta bisexual (Anne Carlisle) cuyos amantes, hombres o mujeres, desaparecen a la hora cúspide del orgasmo, aunque

tenga que hacer una prueba pública porque sólo se lo cree un obseso experto alemán en platillos voladores (Otto von Wernherr), he aquí la cínica vitalidad destemplada de una *cult movie* instantánea para satisfacer la demanda de video-clips de larga duración, si bien la banda sonora haga una mescolanza epitalámica del *Triunfo de Afrodita* de Orff, una *Sonnerie* de Marin Marais y música computarizada para sintetizador con una sola canción («Me and My Rhyllm Box»). Mientras los diminutos extraterrestres capturan con su rayo luminoso la orgona reichiana de los copuladores desde el quicio de una barda y la fauna humana aparece tronada hasta el gorrísimo cual destallantes holografías policromas, entra en letargo la más andrógina de las fantasías punk, a través de la superstar poswarholiana Carlisle en doble papel: la abstinentemente discotecómana Margaret que no sabe cómo manejar su repentina ninfomanía y su *alter ego* Jimmy, un bello tenebroso de lívido traje blanco a causa de los estragos de la narcosis.

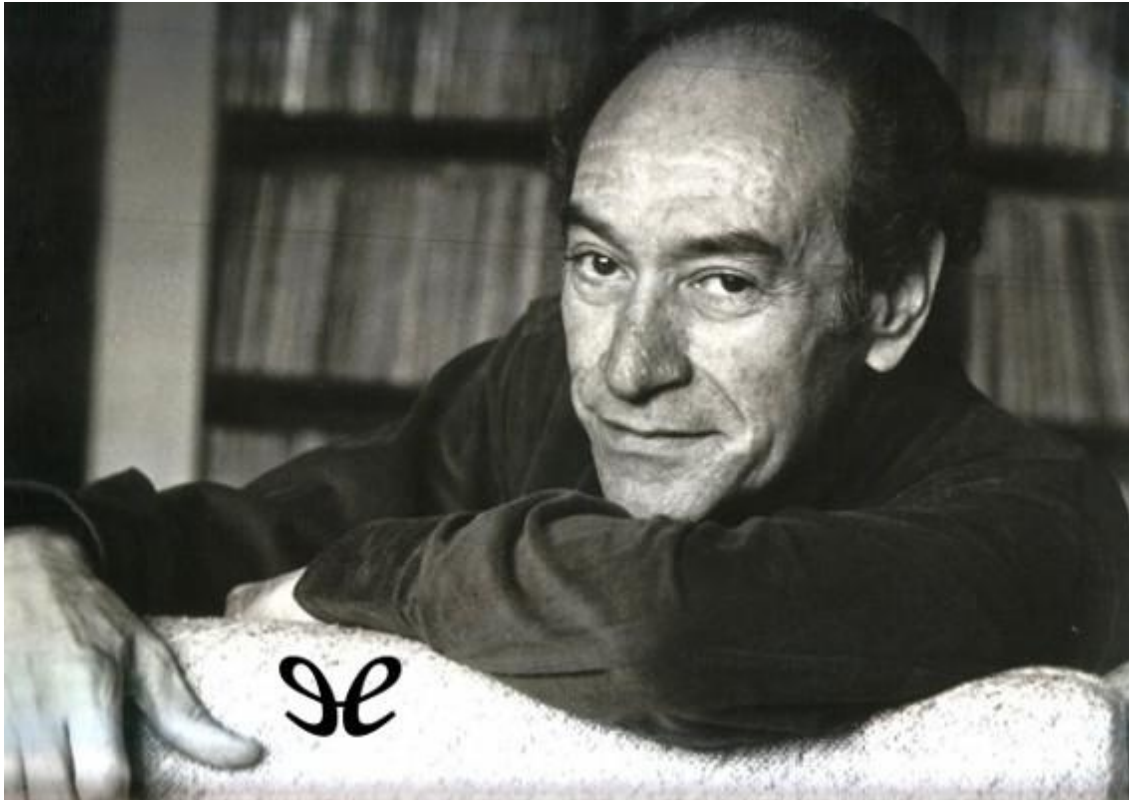
La sangre del juego posmodernista fluye por combinatorias técnicamente eufóricas. El espectáculo fascina al tiempo que irrita, apabulla fingiendo seducir, arrasa hasta con sus propias previsiones, despelleja y burla expectativas al colmarlas al máximo. El instante autárquico explota: una pluralidad de imaginarios fílmicos confluye en cada punto del desquiciado trayecto manierista y artificioso, rumbo al goce malévolamente inducido. Si ya existe o existirá algún día, el estilo posmoderno es un estilo conservador, pero al revés.

México, D. F.

Dic. 1985/Mar. 1987



¿UN ESTILO POSMODERNO?: *Aliens, el regreso (Aliens)* de James Cameron (1986)



JORGE AYALA BLANCO (Coyoacán, 1942) ejerció desde muy joven la crítica de cine en suplementos culturales (*Novedades, Excélsior, Siempre!*) a lo largo de 24 años, de 1963 a 1987, al más alto nivel nunca antes alcanzado en nuestro país y sin tallar una sola semana —caso aparte en la cultura mexicana, tan pródiga en trayectorias inconstantes y estériles prestigios, sobre todo en los campos de la crítica y el ensayo. Fue becario del Centro Mexicano de Escritores en 1965-66 y secretario de redacción de la *Revista de Bellas Artes* en 1966-68; fungió como prologuista y recopilador de *El gallo de oro* de Juan Rulfo (ERA, 1980); elaboró 96 programas de la serie «Mujeres compositoras» en Radio Educación, y ha sido traductor de poesía y filosofía, a partir del francés, inglés, italiano y alemán. Es además profesor de carrera en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM.

Entre sus libros se cuentan un temprano *Cine norteamericano de hoy* (UNAM, 1966) y cuatro tomos de la investigación *Cartelera cinematográfica* (30s, 40s, 50s, 60s), en colaboración con María Luisa Amador y auspiciados por la UNAM. Editorial Posada ha ofrecido varias reimpressiones de su trilogía clásica sobre el cine nacional; *La aventura del cine mexicano, La búsqueda del cine mexicano* y *La condición del cine mexicano*. Ahora, esta misma editorial publica el díptico de Ayala Blanco; sobre cine extranjero, formado por los libros *Falaces fenómenos fílmicos* (algunos discursos cinematográficos a fines de los 70s) y *A salto de Imágenes* (algunos estilos cinematográfico a principios de los 80s).