

CINE CONTEXTO

Raciel D. Martínez Gómez



Universidad Veracruzana



Biblioteca **Digital**
de Humanidades

CINE CONTEXTO

Raciel D. Martínez Gómez



Universidad Veracruzana



Biblioteca **Digital**
de Humanidades

Universidad Veracruzana

Dra. Sara Deifilia Ladrón de Guevara González
Rectoría

Dra. María Magdalena Hernández Alarcón
Secretaría Académica

Mtro. Salvador Francisco Tapia Spinoso
Secretaría de Administración y Finanzas

Dr. Édgar García Valencia
Dirección Editorial

Mtro. José Luis Martínez Suárez
Dirección General del Área Académica de Humanidades

Cine contexto

Raciel D. Martínez Gómez

ISBN: 978-607-502-672-5

Primera edición, 2018

Coordinación editorial: Martha Ordaz

Corrección de estilo: Andán Delgado

Diseño de portada e interiores: Héctor Opochna López

D.R. © 2018, Biblioteca Digital de Humanidades

Área Académica de Humanidades

Edif. A de Rectoría Lomas del Estadio s/n,

Col. Centro, Zona Universitaria Xalapa, Veracruz, CP 91000

D.R. © 2018, Universidad Veracruzana,

Hidalgo 9, Col. Centro 91000

Dirección General Editorial Hidalgo 9, Centro, Xalapa, Ver.

Apartado postal 97, CP 91000 diredit@uv.mx

Tel. / fax: (228) 8 18 59 80 | 8 18 13 88

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra,
sea cual fuere el medio, sin la anuencia por escrito del
titular de los derechos.

La publicación de este libro se financió con recursos del PFCE 2018

Índice

Introducción	7
Capítulo 1	
LOS VAMPIROS	9
El caligarismo y la sutil sátira.	
<i>Batman regresa</i>	9
Unas transgresiones desde la oscuridad.	
<i>La gente detrás de las paredes</i>	12
La épica de la desilusión.	
<i>Drácula de Bram Stoker</i>	16
Una pasión lóbrega: la venganza contra la vida.	
<i>Entrevista con el vampiro</i>	21
Capítulo 2	
LA OTREDAD	26
Figuras al pie de una crucifixión.	
<i>Cabeza de borrador</i>	26
Un furtivo soñador a salto de mata.	
<i>Corazones en conflicto</i>	30
Todos los caminos llevan al carnicero.	
<i>Delicatessen</i>	34
Nuevas provocaciones fílmicas.	
<i>Grotescos y perversos</i>	42
Los chaneques neobarrocos.	
<i>Gremlins 2</i>	49
Capítulo 3	
EL CUERPO	56
El placer de la manipulación.	
<i>Bajos instintos</i>	56
Los «masocos» felices.	
<i>Las edades de LuLú</i>	60
Las posibilidades del eros.	
<i>Crash</i>	64
Las teclas del deseo, de la armonía.	
<i>El piano</i>	70

Capítulo 4	
EL PODER	74
El otro corazón de las tinieblas	
<i>La Lista de schindler</i>	74
La imposibilidad de los sentimientos	
<i>La edad de la inocencia</i> y <i>Lo que queda del día</i>	78
Concesión a la nostalgia y a la incertidumbre	
<i>Tan Lejos y tan cerca</i>	82
La soledad: castigo de la avaricia	
<i>El padrino III</i>	86
Capítulo 5	
LOS ATRAPADOS	90
Los círculos de la ética	
<i>Barton Fink</i>	90
Lo raro en las obras de culto	
<i>Ed Wood</i>	96
El corredor rampante: El grado cero de la ideología	
<i>Forrest Gump</i>	101
La violencia crepuscular	
<i>Mundo Perfecto</i>	103

Introducción

Una parte considerable de la crítica cinematográfica parte de las premisas de la semiótica. La presente reunión de ensayos tiene una deuda con dichos postulados, sin embargo intento proponer que para cualquier lectura analítica se requiere del contexto. Umberto Eco¹ debatió sobre los umbrales de la semiótica que obligan a la disciplina a tomar en cuenta la cultura y Paul Ricoeur² ensancha la visión discursiva al afirmar que el hecho social está constituido por historia y acciones que se articulan, simbólicamente, de acuerdo a un tiempo y espacio contextual específico.

Aunque el debate de Eco acusa tener cuatro décadas es importante traerlo a colación, porque la semiótica avanza paralelamente con la polémica de su origen. Ello se debe también a su corta edad, por lo que tanto su difusión como su definición todavía no están acabadas y más cuando surgen alrededor de la semiótica cuestionamientos venidos del postestructuralismo como la huella de Derrida³.

Del límite inferior, Eco nos dijo que la semiótica está íntimamente aleada a la acción, a la cultura; por lo que se encarga de analizar los procesos culturales porque entran en contacto agentes humanos y convenciones sociales: uso y herramientas.

Desde este ángulo nos alude la necesidad del contexto —las relaciones sociales—, para explicar los esquemas operativos de la lengua. Así, la semiótica tendría que abarcar procesos que, sin incluir directamente el significado, facilitan la circulación. Estos elementos viales para el discurso se justifican en el análisis cinematográfico dado nuestro interés por el contexto que permite la circulación del cine como espacio comunicacional mediador y catapulta de la representación y construcción de la diversidad contemporánea.

El umbral inferior de la semiótica estaría representado por la marca divisoria entre signos y señales, mientras que el umbral superior estaría representado por todos los aspectos que intervienen en la cultura. Los procesos culturales admitirían elementos activos en el acto de la significación, pero también rubros nuevos de sentido, que sin adquirir la obligación visible de significar, indirectamente contribuyen a ello: que le permiten circular, pues. Por lo que el umbral superior se ubicaría en el linde entre fenómenos culturales que son signos y fenómenos culturales que parecen tener otras funciones no comunicativas.

El término de cultura es lo que posibilita que la semiótica no se desligue de lo social. Los aspectos de la cultura serían aspectos significativos que los hombres se van transmitiendo. Y, precisamente en el contexto, tendríase que tejer esa dialéctica entre los sistemas y los procesos; por lo tanto, en las manifestaciones comunicacionales como el cine pudiera afirmarse que son zonas propicias (advertiríamos los lenguajes y sus estructuras), pero también accio-

1. Eco, Umberto, 1983. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona, Lumen.

2. Ricoeur, Paul, 1999. *Historia y narratividad*. Barcelona, Paidós.

3. Derrida, Jacques, 1989. *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos.

nes culturales que se encadenan en el tiempo y en el espacio. Por lo que en el umbral superior también advertimos ese vínculo entre lenguaje y sociedad que justifica la premisa del discurso/contexto como interacción social.

De esta manera veo como problema grave determinar sentidos sin contemplar lo que rodea a un hecho textual-social, porque desecha la sustantivación concreta que revela el discurso. Por ello es que los argumentos en contra de la semiótica giran alrededor del totalismo que ningunea las aristas que especifican y dan carácter único a los fenómenos de sentido que transversalizan a los textos.

No hay, entonces, que ignorar que dicha dialéctica entre el código y el mensaje está arropada por un contexto, que sería el fondo de la punta del iceberg; no es, tampoco, un modelo unidireccional sino que hay una reciprocidad entre una intemperie universal —donde los mundos-texto forman, a su vez, constelaciones rizomáticas—, y un círculo local detectado en principio como base del significado. Añadiríamos que igualmente ocurre en el cine con las ficciones fílmicas, así como en las literarias, en donde se ponen en juego las presuposiciones diarias sobre el espacio y el tiempo, y las relaciones sociales y culturales que son la atmósfera de los textos. Por lo que, se deduce, acontecería asimismo un cambio de perspectiva en cierta semiótica que ignora al mundo por adoctrinarse bajo el axioma de que el lenguaje es quien decide todo.

Esta contextualización —sincronía—, e historización del texto —diacronía—, nos aproximarían más al significado completo de un signo cinematográfico. El contexto sería como abrir un abanico de posibles conectores de significado, es un espectro que puede enganchar los elementos interiores con el exterior; interpretar un signo, dice Eco, significa prever, idealmente, todos los contextos posibles en que puede introducirse. El contexto nos facilitaría una lectura macro para distinguir las ranuras cinematográficas. Por lo anterior, el propósito del libro *Cine Contexto* es ampliar la mirada de las películas a través del reconocimiento de un ambiente mayor que rodea al séptimo arte.

Y para ello hemos decidido dividir el libro en cinco apartados que evidencian la idea de rescatar, por medio del contexto, discursos vanguardistas dentro de los clichés industriales.

Preferimos formas de representación en las urbes actuales a un cine que apueste por una anchura ideológica en menoscabo de la angostura personal. Elegí a los vampiros, la otredad, el cuerpo, el poder y los atrapados como rubros de una sociedad de masas que rebasa por tramos muy largos los paradigmas polarizados entre la apología del progreso y el pesimismo de la alineación. Un fragmento de los claroscuros se detecta en el tipo de cine que se junta aquí y que pertenece a la década de los noventa, en pleno tránsito al cambio de milenio.

Capítulo 1

LOS VAMPIROS

El caligarismo y la sutil sátira

Batman regresa

Con *El joven manos de tijeras*⁴ ya se sospechaba que el caligarismo era una influencia en el director estadounidense Tim Burton; Edward, sobre todo al empezar, es réplica benigna del sonámbulo Cesare. Pero es con *Batman regresa*,⁵ cuando se observa que la película alemana de Robert Wiene caló hondo en el universo plástico de Burton con vasos comunicantes invisibles o conscientes, eso no importa. Por un lado, el hurto atmosférico que efectúan los diseñadores en la animación de lo inorgánico, la mezcla de objetos con personajes: la arquitectura cobra vida. En otra vertiente, el Pingüino es una imitación matizada del doctor.

Lo anterior no solamente sugiere una lectura-homenaje de uno de los hitos filmicos con mayor espectro de seguidores. Otros serían el *Alphaville*⁶ de Jean-Luc Godard y *Metrópolis*⁷ de Fritz Lang.

Igualmente ofrece una correspondencia de situaciones históricas. Sí, podría sonar a blasfemia que la obra de Burton tenga semejantes motivos a los que impulsaron a Wiene, tomando en cuenta que los contextos en que se hallan son diferentes. Sin embargo, el cine hollywoodense contemporáneo trota por una idéntica línea que las cintas germanas de los veinte. Tanto Burton como Wiene reaccionan ante tiempos complacientes, donde se han instalado tendencias conservadoras; Burton, contra el familiarismo todo abarcante (con honrosas excepciones: *Frankie y Johnny*⁸, *Pregúntale al señor Luna*⁹, *Stanley e Iris*¹⁰), que intenta sustituir el vacío contemporáneo del núcleo social. Y Wiene, repelando el impresionismo objetivo del arte alemán en general, que cubría un sentimiento de aflicción colectiva (en los cincuenta, la nueva ola francesa fue ejemplo de esta ruptura estética y moral). Es decir, se trata de cineastas que se sacuden la bruma apática que envuelve casi

4. Tim Burton, *Edward Scissorhands (El joven manos de tijera)*, Estados Unidos, 20th Century Fox, 1990.

5. Tim Burton, *Batman Returns (Batman regresa)*, Estados Unidos, Warner Bros. Pictures, 1992.

6. Jean-Luc Godard, *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution, (Alphaville)*, Francia, Coproducción Francia-Italia, Athos Films, 1965.

7. Fritz Lang, *Metropolis (Metropolis)*, Alemania, U.F.A., 1927.

8. Garry Marshall, *Frankie and Johnny (Frankie y Johnny)*, Estados Unidos, Paramount Pictures, 1991.

9. Robert Mulligan, *The Man in the Moon (Verano en Louisiana / Amor de Verano)*, Estados Unidos, Metro-Goldwyn-Mayer, 1991.

10. Martin Ritt, *Stanley & Iris (Stanley e Iris)*, Estados Unidos, MGM, 1989.

por completo las formas —repliegue experimental— y los contenidos. Y además, lo hacen a partir de premisas iguales, aunque en el caso de Burton resignifique, estilice y subvierta el expresionismo de Wiene.

La carrera de Burton se basa en el principio expresionista: llevar lo subjetivo hasta el extremo, transparentar el alma. Solo que a Burton le tocó vencer la inercia del abuso de reflejar el ánimo en las facciones. Y es que el cine comercial se creyó literalmente la fisiognomía de Aristóteles, de la que se mofaron Hegel y Umberto Eco.¹¹ Al menos en estos momentos se peca de inocencia, salvo en el *thriller*, donde, como en el caso de Burton, se trastocan los estereotipos; porque en los cuarenta y cincuenta ya se había jugado con la ambigüedad que el griego ignoró, en los relatos policiales: las rubias tiernas personificaban el mal. Ante esta atrofia de valores, Burton cambia radicalmente la función de la dualidad a través del arsenal de rasgos enfáticos que capta desde el mencionado caligarismo hasta la absorción del código del •comic —de donde por supuesto surge *Batman*—, que es el que mejor resume la psicología de los prejuicios.

Este caligarismo transformado se percibe en *Batman* regresa; primero que nada en la espesura del ambiente. Es cierto que la Ciudad Gótica en muchos aspectos es una inspiración del *Blade Runner*¹² de Ridley Scott; incluso, la lógica de la secuela indicaría a un Batman —sin rasurarse— correteando a replicantes bajo una lluvia pertinaz. Empero, a pesar de la preponderancia del tono azul, en *Batman regresa* se obedece equilibradamente tanto a la escenografía expresionista como a la estética posmo. Hay una combinación de modas en el vestir e híbridos arquitectónicos. Sin embargo, lo de *Blade Runner* se apegaba a la decadencia; de alguna manera el mundo corroído y putrefacto avizora quizás el surgimiento de otra cosa, como lo refleja el epílogo esperanzador. Mientras que en *Batman regresa*, más que en la cinta que le precedió, se patentiza el apogeo de un sistema que anula al individuo. En el primer *Batman* hay luz, ciertos choques entre lo oscuro y lo luminoso. En el segundo, se agudiza el pesimismo. El aire es más opaco, más denso, prevalece el nublado, como si estuviéramos sumidos en las tinieblas, en una penumbra fáustica. Esto proyecta un derrotismo a ultranza. El callejón sin salida o las azoteas de alturas increíbles donde tienen cabida los combates de retorcida esquizofrenia, se convierten no solo en escenarios sino también en protagonistas, en extensión del ánimo de una urbe, como la recargada decoración de *El gabinete del doctor Caligari*.¹³ Es obvio que los sesgos que se entrecortan bruscamente en ángulos imprevistos¹⁴ no se ven en *Batman regresa*; pero la intencionalidad de fusionar el exterior con el espíritu se consigue a la perfección con el equipo de Burton —en este sentido, al *Brazil*¹⁵ de Terry Gilliam debe dársele su mérito.

11. Eco hace referencia a Hegel para criticar las tesis de Aristóteles, en *De los espejos y otros ensayos*, 1985.

12. Ridley Scott, *Blade Runner (Blade Runner)*, Estados Unidos, Hong Kong, Shaw Brothers, Ladd Company, Warner Bros. Pictures, 1982.

13. Robert Wiene, *Das cabinet des Dr. Caligari (El gabinete del Dr. Caligari)*, Estados Unidos, Alemania, Frederick Douglass Film Co., Decla-Bioscop AG, 1920.

14. El más completo análisis del estilo del expresionismo alemán, en *La pantalla demoniaca*. Lotte H. Eisner.

15. Terry Gilliam, *Brazil (Brasil)*, Reino Unido, Universal Pictures, 1985.

Todo ello se subraya con la inclusión de las esculturas fascistas, que encierran aún más, o mejor dicho, vuelven hermético el desastre de la armonía (antes eran gárgolas medievales). El culto al líder que significa, convierte en tosca la angustia de la opresión. Lo fascista se impone como figura-sinónimo de control. Peor patetismo es inimaginable: más lúgubre, más sórdido, más sin ilusiones. A diferencia de la nitidez de la saga de *Robocop*¹⁶ el vampírico nublado de *Batman regresa* descarta alternativas, no deja resquicios al romanticismo (aunque en ambos Batman, los puntos suspensivos de las conclusiones son terriblemente escépticos). Además, el barniz de humor negro que imprimen tanto Paul Verhoeven como Irving Kershner, así como el propio Burton en el primer Batman que es más paroxístico con el iconoclasta Guasón, resortejan la tragedia. Y no es que Burton abandonara su vena gremlin, solo que ahora está más ácido que de costumbre.

El otro vaso que comunica a Burton con el caligarismo es sin duda el Pingüino (cabe destacar que el nombre del personaje de Christopher Walken es el del actor que encarna al *Nosferatu*¹⁷ de Friedrich W. Murnau de 1922). El Danny de Vito convertido en un ser grotesco, no es más que el doctor Caligari: de escasa estatura, regordete, encorvado, con la mirada lasciva y la nariz ganchuda. Burton *fusila* una toma de *El gabinete del doctor Caligari* cuando presenta la sombra de El Pingüino en las cloacas. La impresión visual que da el alargamiento es una copia: el perfil acechante que se integra a una mano que se enrosca con nervio perturbante. Para Burton esta técnica no es ninguna novedad. Con *Beetlejuice*¹⁸ y El Guasón usó las herramientas teatrales del expresionismo, muy a la Serguei Eisenstein de las escaleras de *Odessa*¹⁹ o de *Iván el Terrible*.²⁰ Gestos climáticos estirados hasta lo hiperreal: enfatizar las ojeras, los ojos desorbitados y la risa pantagruélica o el llanto desgarrador de dolor enconado.

Pero el expresionismo de Burton no se limita a amplificar la intimidad, sino que lo dispara para autoironizarse. De ahí que se afirme que Burton reevalúa los principios caligaristas. En medio de la obviedad del cine que teme mover los esquemas, Burton da cuerpo a la fuerza de la imagen, transtorna la operación de la máscara: revela, no esconde, la complejidad. Claro que la consistencia psicológica de El Guasón es demasiada para cotejarla con El Pingüino. Sin embargo es suficiente para equilibrarlo con el presunto héroe y así borrar la dualidad con la confusión que el exterior ofrece. No es fácil ni justo establecer paralelos entre uno y otro *Batman*. El segundo es ensimismado, pero es coherente. Continúa Burton con su universo plástico chocarrero, donde la forma es una trampa que esconde las aristas del contenido, que en el

16. Paul Verhoeven, *RoboCop (RoboCop)*, Estados Unidos, Orion Pictures Corporation, 1987.

17. F. W. Murnau, *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens (Nosferatu, el vampiro)*, Alemania, Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal, Prana-Film GmbH, 1922.

18. Tim Burton, *Beetlejuice (Bitelchús)*, Estados Unidos, Geffen Company, 1988.

19. Ronald Neame, *The Odessa File (Odessa)*, Reino Unido, Alemania Occidental, John Woolf Productions, Oceanic Filmproduktion GmbH, Columbia Pictures Corporation, Domino Productions, Houtsnede Maatschappij N.V., 1974.

20. Serguéi Eisenstein, *Ivan Groznyi (Iván el Terrible)*, Unión Soviética, Mosfilm, 1944.

caso de *Batman* regresa se concreta al drama de los solitarios, sean «buenos o malos». Por eso es que el caligarismo de Burton es aún más perverso que el de Wiene. Y si no, repasen ese soberbio encuadre que toma al Batman de civil —o sea, Bruno Díaz— cuando recibe la señal en la «noche» de su biblioteca, que evidencia el hoyo existencial de un superhombre.

Unas transgresiones desde la oscuridad

La gente detrás de las paredes

Cuando la púber Tina, descalza y sin ropa que le cubra las extremidades es perseguida por Freddy Krueger quien la mata con regocijante vesania, *Pesadilla en la calle del infierno*²¹ se convierte en el más puro terror posmoderno. Y no es que Wes Craven descubra el hilo negro al colocar de víctima a una adolescente. No, el mérito de Craven radica en la eliminación de las sombras de la otredad para ubicar el mal en los pliegues del discurso y el inconsciente. A partir del sueño, Krueger es implacable: recuérdese el acecho a Nancy en su recámara cuando bota el Cristo colgado en el muro y la espía por la ranura; o la garra libidinosa que se asoma en la bañera por en medio de las piernas de ella.

Craven respondió así a las figuras que integran la tríada posmo de acuerdo a la teoría de Scott Lash:²² locura, sexo y muerte. Desde el onirismo, su profanación de la realidad adquiere un halo impune, utópico de vencer. En este caso Craven se puso en el umbral de *Posesión*²³ de Andrzej Zulawski, que atendía a los impulsos y rechazaba lo apolíneo, en una práctica alegórica de la tragedia de la razón. Dicha transgresión paralela al concepto de Gilles Deleuze de «un cuerpo sin órganos»,²⁴ rompía con la unidad corporal y lo desbordaba para que los instintos asumieran el control. Por diferentes vías, Craven y Zulawski²⁵ interiorizan la neurosis moderna. Se trata, pues, de películas que a partir de lo tribal desarman el racionalismo.

Sin embargo, este giro que le dio Craven al cine *gore* no tuvo mayor exploración. De algún modo se estanca. Después de *Pesadilla en la calle del infierno* no vuelve a tocar a fondo el tema onírico. En *La serpiente y el arco iris*²⁶ y en *Shocker* sólo recrea ciertas atmósferas inquietantes; el resto es abandono de sus premisas. Tanto *La serpiente y el arco iris* como *Shocker*, aparte de ser narraciones menos intensas que *Pesadilla en la calle del infierno*, carecen de la ominosidad que se apodera de lo normal. Por desgracia, Craven reafirma lo anterior —es decir, su empantanamiento—, con *La gente detrás de las paredes*²⁷, una cinta que desecha sus quimeras. Según el propio Craven, *La gente detrás de las paredes* está mucho más

21. Wes Craven, *A Nightmare on Elm Street*, (*Pesadilla en la Calle del Infierno*), Estados Unidos, New Line Cinema, Meida Home Entertainment, Smart Egg Pictures, 1984.

22. Un amplio panorama de las nuevas tendencias filosóficas en La posmodernidad: explicada a los niños. Jean-François Lyotard.

23. Andrzej Zulawski, *Possession* (*Posesión*), Francia, Alemania Occidental, Gaumont, 1981.

24. Con Félix Guattari. *Rizoma (Introducción)* (1976), Deleuze postula las conexiones heterogéneas y múltiples de las cosas.

25. Se refiere a la provocativa película *Posesión* de Zulawski.

26. El género de terror moderno en Craven, Wes. *La serpiente y el arco iris* (*The Serpent and the Rainbow*) (1988).

27. Wes Craven, *The People Under the Stairs* (*La gente detrás de las paredes*), Estados Unidos, Universal Pictures, 1991.

cerca de *Las colinas del terror*²⁸, por tratarse de una situación extraordinaria pero real; confiesa que la idea surgió luego de leer un artículo periodístico que contaba un caso similar ocurrido en 1978. Dice que ya agotado el tema del sueño —¿con una película?—, intenta regresar al terror más básico.

Pese a ello, una obra fallida, no es justo echarle la viga a Craven nada más porque evita el puñetazo —no muy dado a las gratuitas atrocidades—, y la erosión de la vigilia. Es cierto que el universo que entusiasmó al género lo desdeña. Empero, aún hay rasgos cravenianos que pertenecen a la posmodernidad, y que por eso —lo que no implica una obligación— son atractivos por su vena primitiva que permanece virgen. Además, es necesario enfatizar, que si bien Craven se mueve en los terrenos de la realidad, no implica que vuelva al terror básico. *La gente detrás de las paredes* también se aleja del clasicismo del horror, pues no utiliza lo execrable de la serie B ni los pésimos agujeros convertidos en ambiente (*La profecía*, *El exorcista*²⁹). Es, valiendo la disculpa para Craven, una de esas películas mutantes que aglutinan una transición, que representan una coyuntura. Veamos por qué.

El Craven de *La gente detrás de las paredes* sigue los pasos de Clive Barker. Ambos emocionaron con señeros ejemplos de la ubicuidad del mal. Asimismo, los dos dieron un viraje radical hacia la parodia enloquecida. Barker, de *Puerta al infierno*³⁰ a *La raza infernal*³¹ y Craven, de *Pesadilla en la calle del infierno* a *Shocker*³² y *La gente detrás de las paredes*. Quizá la sátira, que es autobroma, no tuviera ninguna objeción si fuera un corpus desarrollado «coherentemente». Pero no. Craven y Barker operan bajo el hurto de diferentes ritmos y estilos, lo que ha impedido concluir los caminos que construyen. Solo se ven aciertos en medio de un mosaico de influencias, que van desde las más antagónicas como la arrogante sangre del *splatter* y lo grotesco de la comedia de humor negro disparatado, hasta fusiles convertidos en comics. Lo anterior en la actualidad ya no es extraño.

Todo ello trae como consecuencia que se anule el misterio. Aunque, de ahí el reto, hay directores que sí han sabido amalgamar sonrisa cáustica con horror, como Alejandro Jodorowski en *Santa sangre*³³ original mixtura de citas a pie de pantalla; o como *El regreso de los muertos vivientes*³⁴ de Dan O'Bannon. Ni Jodorowski ni O'Bannon cedieron; lo corrosivo de sus retratos siempre maltrata con escarnio los discursos que atisban. En cambio, con Craven y Barker la mezcla funciona ya sin la corola subversiva. Pero ni aún así es válido descalificarlos. Me parece que ese vómito (que sale sin dirección, que

28. Wes Craven, *The Hills Have Eyes*, (*La colina de los ojos malditos*), Estados Unidos, Fox Searchlight Pictures, 1977

29. William Friedkin, *The exorcist (El exorcista)*, Estados Unidos, Hoya Production, 1973.

30. Clive Barker, *Hellraiser (Puerta al infierno)*, Reino Unido, Cinemarque Entertainment, Film Futures, Rivdel Films, 1987

31. Clive Barker, *Nightbreed (Razas de noche)*, Estados Unidos, 20th Century Fox, 1990.

32. Wes Craven, *Shocker: No more Mr. Nice Guy (Shocker: 10.000 voltios de terror)*, Estados Unidos, Alive Films, 1989.

33. Alejandro Jodorowsky, *Santa Sangre*, Italia, México, Produzioni Intersound, Productora Fílmica Real, 1989.

34. Dan O'Bannon, *The Return of the Living Dead (El regreso de los Muertos vivientes)*, Estados Unidos, Hemdale Film Corporation, 1985.

da la apariencia de incontenible) sí conserva puntos que vulneran y que, al igual que la escatología que hace temblar «buenas conciencias», fascinan por sus arrebatos.

Uno de los puntos rescatables es la disolución de la dualidad, solicitada con peculiar insistencia en los psycho-thillers. Pero en Craven no hay el mínimo de hidalguía para transgredir desde la otredad. El planteamiento de *La gente detrás de las paredes* fintea, extiende un falso piso, como Barker en *La raza infernal*³⁵ y aún como Tim Burton en *El joven manos de tijeras*. En los tres, la aciaga atmósfera domina el contexto.

Craven, en este sentido, es un experto para recrear ambientes extraños. Incluso en *Shocker* luce con la escena de las televisiones. En *La gente detrás de las paredes* no se olvida de su oficio, y refriteando hasta el escándalo la música efectista de John Carpenter, coloca a *El Bobo* (Brandon Adams), un negrito en pleno rito iniciático de niño a hombre —cruzando el sol, como señala el Tarot—, en una casa con vida propia como en *La mansión*,³⁶ *El resplandor*³⁷ o *Barton Fink*.³⁸ Craven repite la presencia de la tv, en esta ocasión con imágenes de la guerra del Golfo Pérsico (como si la violencia fuera el centro). Pero, como decíamos al principio, solo es un amague. La quiebra del ritmo de suspenso es abrupta. Se rompe lo maldito que acecha —la cámara deja de seguir por las espaldas a los protagonistas—, lo que habla de los polos que se diluyen en un eje salpicado de grotesca jocosidad, cuestión que permite la confusión entre malo y bueno; o cuando menos, que no se perciban como los estereotipos en los cuales están fincados.

Así como *Edward Manos de Tijeras*, de colores oscuros, concilia perfecto con los colores pastel de los vendedores de Avon; así como los freaks de Midian están excluidos de lo negativo pese a sus siluetas viscosas y repugnantes, *El Bobo* puede hacerse amigo de los seres —también freaks, como La Cucaracha, espléndido personaje— que habitan en el sótano del inmueble barroco y carrolliano. *El Bobo*³⁹ forjará una alianza entre marginales con derecho a un final feliz, totalmente ofensivo en su ética y estética. En la exposición de Craven queda disuelta la dualidad.

Otros aportes de *La gente detrás de las paredes* se hallan en el enfermizo entrecomillado que utiliza para revertir lugares manidos y en el espejo-hipérbole que resume traumas sociales. En el primer aspecto Craven es repulsivo con su viñeta de la pareja que secuestra niños. Tanto Everett McGill como Wendy Roble rebasan personajes predecesores y los nulifican. Por ejemplo, conllevan la hilaridad de *Masacre en Texas* de Tobe Hopper, sólo que Craven se burla de los caníbales.

35. Otra película que desquicia las fórmulas del terror: Barker, Clive. *Razas de la noche* (*Night-breed*, 1990).

36. Wes Craven, *The lasta house on the left* (*La última casa a la izquierda*), Estados Unidos, Sean S. Cunningham Films, 1972.

37. Stanley Kubrick, *The shining* (*El resplandor*), Reino Unido, Estados Unidos, Warner Bros. Pictures, 1980.

38. Joel Coen, Ethan Coen, *Barton Fink* (*Barton Fink*), Reino Unido, Estados Unidos, Working Title Films, Circle Films, 1991.

39. Robert Parrish, *The Bobo* (*El bobo*), Estados Unidos, Warner Bros. Pictures, 1967.

Es importante mencionar que las miradas desorbitadas cumplen un papel perverso: son muestra de la rabia y expresión demoníaca, que con sus actos chuscos no corresponden y pierden el icono de la maldad. Da tristeza ver cómo matan al perro Prince, en una de las equivocaciones más chocantes de *La gente detrás de las paredes* que, por supuesto, fascina por su ausencia de lógica.

En cuanto a la segunda contribución, Craven enseña el olfato de Stephen King para sintetizar y amplificar los miedos y fantasías colectivos. El caso de la mansión como escenario de la claustrofobia contemporánea —estilo *Miseria*—;⁴⁰ la moral conservadora de la pareja como amenaza absolutista; y la rebelión de los infantes en contra de la represión de la familia, aunque es en este renglón donde estriba la caída de Craven. Con grandes deudas al neopanfetismo carpenteriano de *Sobreviven*,⁴¹ alardea con inocencia y restaura la dualidad, eso sí, ya al revés: la otredad alcanza un status moral y material distinto. Finalmente, el triunfo de los *freaks* comandados por El Bobo sobre la pareja de ultraconservadores, se convierte en forzada venganza de los pobres contra los ricos. La ambición sucumbe ante la solidaridad de las criaturas del subsuelo; lo *freak* derrota a lo normal, como en el filme de Barker; la aventura es una recompensa que salda años de injusticia.

Creo que más abigarrada salida no podía encontrar Craven. Es factible que sea una irreverencia deliberada, como si fuera una especie de provocación ecléctica tipo *Salvaje de corazón*⁴² de David Lynch, donde un brutal *road movie* cruzado con *thriller* culmina en idiota pero sublime epílogo de cuento de hadas. De todos modos, el maniqueísmo pudo optar por los puntos suspensivos harto dañados de *La raza infernal*⁴³ con David Cronenberg haciéndola de un Cristo psicoanalista, en vez de la lluvia de billetes para aliviar a los desdichados vecinos del barrio.

La gente detrás de las paredes representa un caos difícil de distinguir en el cine *gore*. Personajes como Leatherface, Jason o el propio Freddy Krueger en manos ajenas a sus tutores, parecen ya no dar más sustos. Barker o Stuart Gordon —cómo ignorar al erotómano doctor Hill de *Resurrección satánica*— que prometían tanto, extraviaron su sólido mundo. Algo semejante le ocurrió a Craven. Me inclino más por la chocarrería sexual de *Pesadilla en la calle del infierno* que por el mal narrado divorcio contra el formalismo y la ominosidad que es *La gente detrás de las paredes*.

40. Rob Reiner, *Misery* (*Miseria*), Estados Unidos, Castle Rock Entertainment, 1990.

41. John Carpenter, *They Live* (*Sobreviven*), Estados Unidos, Alive Films, 1988.

42. David Lynch, *Wild at Heart* (*Salvaje de corazón*), Estados Unidos, PolyGram Filmed Entertainment, Propaganda Films, 1990.

43. Clive Barker, *Nightbreed* (*Razas de noche*), Estados Unidos, 20th Century Fox, 1990.

La épica de la desilusión

Drácula de Bram Stoker

Para Francis Ford Coppola, lo dijo su *alter ego* Tucker, los sueños son como los microbios: se pegan. Sin embargo, el romanticismo de Coppola dista en mucho del sueño de Adán, del poeta John Keats. A pesar de que duerme y camina por otros espacios tiene un pie en la tierra, sabe que al despertar la Eva no será verdadera. La imaginación coppoliana no es un repliegue, si es que se le quiere traducir con terca ideología. Su contra-realidad (Frank D. McDonell), más bien deshecha el deseo vengador para convertirla en naturalismo, aunque eso sí, persiste el afán corrosivo de toda fantasía romántica. En este sentido, la obra de Coppola se podría catalogar como la novela de la imagen, en caso de que Milan Kundera algún día escriba sobre él, ya que el juicio moral se suspende para enriquecer las contradicciones: antes que sentencia, prevalece la descripción.

Este preludio que parecía lejano sirve para enmarcar a *Drácula*.⁴⁴ Y es que en esta versión de la obra de Bram Stoker, la acidez se manifiesta con mayor agudeza que en el resto de sus ficciones. No obstante ser una película por encargo y con argumento archicodificado, Coppola logra incluir aspectos o constantes personales. *Drácula*, sin extrañezas, se liga fácilmente a la saga de *El Padrino*,⁴⁵ por qué no a *Apocalipsis ahora*,⁴⁶ *La ley de la calle*⁴⁷ y a su etapa «rosa» que va de *Peggy Sue*, *Tucker* a «La vida sin Zoe», episodio de *Historias de Nueva York*⁴⁸. El nexa, de súbito semeja una categoría generalizante: la épica de la desilusión. Revisemos la causa.

Primero es necesario ubicar al *Drácula* de polifónicas lecturas. Es cierto que Coppola atiende con discreta fidelidad a Stoker. Empero, le da máximo volumen con la historia del conde de Transilvania —lo que no habla de que Coppola opte por la realidad en lugar de la leyenda—, y con la incrustación del mito del rebelde que cobija a la novela hermana, *Frankenstein*, de Mary W. Shelley. No se sabe con exactitud si este híbrido fue inteligencia de sus guionistas o interés del propio Coppola. La sospecha de dicho tinglado obedece a que Roger Corman, maestro de la generación de Coppola, realizó *Frankenstein perdido en el tiempo*⁴⁹, filme que enfatiza el hito del moderno Prometeo. No importa, de cualquier manera no únicamente debe desnudarse

44. Francis Ford Coppola, *Dracula (Drácula)*, Estados Unidos, Columbia Pictures Corporation, American Zoetrope, Osiris Films, 1993.

45. Francis Ford Coppola, *The Godfather (El Padrino)*, Estados Unidos, Paramount Pictures, 1972.

46. Francis Ford Coppola, *Apocalypse Now (Apocalipsis ahora)*, Estados Unidos, Zoetrope Studios, 1979.

47. Francis Ford Coppola, *Rumble Fish (La ley de la calle)*, Estados Unidos, American Zoetrope, 1983.

48. Woody Allen, Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, *New York Stories (Historias de Nueva York)*, Estados Unidos, Touchstone Pictures, 1989.

49. Roger Corman, *Roger Corman's Frankenstein Unbound (La resurrección de Frankenstein)*, Estados Unidos, The Mount Company, 1990.

la epistemología del Drácula afrankensteianado, porque podríamos extrañarnos en un juego sin fin de las analogías para descubrir las influencias. Lo que trasciende es el aura del monstruo de Shelley.

La circunstancia en que se localiza no puede leerse como simple capricho del azar. Manuel Serrat Crespo, en su presentación de *Frankenstein* señala las características del siglo XVIII, que bien se trasladan a nuestra actual centuria:

El siglo de las luces, del racionalismo a ultranza, el siglo que combatió la superstición y divinizó la ciencia, ha muerto por fin. Los hombres han salido de él más frustrados, reprimidos e inexplicables que nunca. El hombre, el 'ser racional compuesto de etc...' echa una mirada a su alrededor y no entiende nada, sólo sabe que sufre.⁵⁰

Se trata de una lección que podemos llamar cíclica. Con lo anterior no se insinúa que Coppola sea el Lord Byron posmo ni que su vampiro tenga esa hambre de mal que conduce a la libertad, apuesta que singularizó al movimiento romántico. Ya se aclaró la distancia entre Coppola y el romanticismo. Lo que se traza como puente entre las obsesiones dieciochescas y la etapa contemporánea, es la esclerosis de los paradigmas y su consecuencia: la vuelta a las preguntas originales.

En esta línea, *El jardinero asesino inocente*⁵¹ de Brett Leonard fue contundencia pura. Durante un experimento de la realidad virtual —alcanza dimensiones ignotas mediante la computación—, un bruto asimilaba todos los conocimientos; al obtenerlos se topa con la nulidad de su registro: ¿para qué le sirven? El filósofo francés Jean-Francois Ravel en *El conocimiento inútil*⁵² dice: «El enemigo del hombre está dentro de él. Pero ya no es el mismo: antaño era la ignorancia, hoy es la mentira». Por eso, finalmente el ahora genio quiere revelar el misterio más grande, quién decide la suerte de la vida y de la muerte, quién es Dios. *El jardinero asesino inocente* se convertía en una parábola del desamparo que sucumbía ante el enigma teológico, como Frankenstein, como el gran Ingmar Bergman; como Drácula.

El *Drácula* de Coppola es un mito humanizado. Decíamos que cuando se aleja de Stoker en pro de la historia, no se inclina por completo a lo verosímil. El relato se finca en la traición. *Drácula*, centroeuropeo cristiano, lucha en contra de los turcos en 1462, que si ganaban, extenderían su religión, la musulmana. El príncipe Vlad Tepes los derrota; sin embargo, en una trastada turca, hacen creer a su amada Mina que él ya está muerto. Ante la noticia, Mina se suicida. Drácula regresa de la batalla y se encuentra con la desgracia: a Dios culpa de la tragedia, por pagarle así su fidelidad. Dios lo ha abandonado, dice Drácula angustiado y colérico.

50. Presentación de Manuel Serrat Crespo a la novela *Frankenstein*, 1981. Punto de lectura (es Presentación, no Prólogo).

51. Brett Leonard, *The Lawnmower Man (El hombre del hardín)*, Estados Unidos, New Line Cinema, 1992.

52. Jean-François Revel. *El conocimiento inútil*. Primera edición: marzo de 1989. Editorial Planeta, 1989.

Esta ruptura de la armonía divina es vieja y clásica. Joan Prat Carós en *Las raíces del miedo*,⁵³ compara a Frankenstein con los mayúsculos sediciosos de la metafísica. El demiurgo Prometeo padece la tiranía de Zeus. Satanás, ángel consentido, es exiliado del cielo por Dios, de la tiranía de acuerdo al poema de John Milton. Y Adán es expulsado por Yahvé del paraíso. En los tres casos Prat Carós⁵⁴ resalta que los súbditos penan los castigos de sus señores. Aunque no es una medida represiva que se le impone a Drácula, sí se establece el abismo de la fe, impresión de engaño, lo que es suficiente para que Coppola desarrolle su épica de la desilusión.

Aquí es donde la imaginación romántica de Drácula se percibe como esencia coppoliana. Recordemos que *El padrino I, II y III*⁵⁵ refieren en específico a la falsa promesa de los emigrados. «Tengo fe en América», decía el enterrador a Vito Corleone al empezar la saga. Pero el sueño, como en *Drácula*, se desvanece. La América rota muestra a los sicilianos que no hay alternativa: la mafia les dará rango y comida, los hará sobrevivir. Con igual escepticismo desangelado, Coppola reprocha en *La ley de la calle* y *Apocalipsis ahora* los frágiles augurios. En *La ley de la calle* las bandas se extinguían sin visos de renovación. En *Apocalipsis ahora*, la cinta útero de la obra de Coppola, la desesperanza por la guerra y más todavía, por la condición humana misma, sellaban la cúspide de la desilusión.

Lo curioso de Coppola es que la suspicacia no solo alcanza las proporciones pesimistas de *Drácula*, *El padrino*, *La ley de la calle* y *Apocalipsis ahora*, sino que también puede polarizarlas. Ya no con las ínfulas de epopeya, *Peggy Sue*, *Tucker* y «La vida sin Zoe», son los espejos invertidos de *Drácula*. Las tres comparten con *Drácula*, paralelo a la coincidencia insurgente —contra la falaz promisión: la fe religiosa, el *american way of life*— su confianza en el amor. Esta premisa se engrandece aún más en estos tiempos. Coppola nunca lo ha rechazado. Está convencido del amor monogámico, como en *Peggy Sue*.⁵⁶ Y está creído del amor familiar, por eso no recae ante derrotas del sistema como en *Tucker* y no duda en poner en práctica la fábula al reunir a los padres de Zoe en *Historias de Nueva York*.

Es importante mencionar que ni en *Peggy Sue* el concepto de amor es bobalicón. El idilio tiene una prueba definitiva: Peggy viaja al pasado para desmitificar a un muchacho beat. Más que conformista, el acostón de Peggy sirve para fortalecer el amor, que resiste la figura de la abolición del tiempo. Por supuesto que en *Drácula* el amor es de las nociones más acabadas de la carrera de Coppola. Al igual que en *Lobos: criaturas del diablo* de Neil Jordan, Coppola desarma la ficción por adentro, con sus propios mecanismos. Lo que hace es, como señalamos al principio, humanizar el mito.

53. *Las raíces del miedo*: antropología del cine de terror. Autores: Román Gubern y Joan Prat i Carós; Editores: Tusquets editores; Año: 1979; País: España.

54. *Ibid.* *Las raíces del miedo*: antropología del cine de terror. Autores: Román Gubern y Joan Prat i Carós; Editores: Tusquets editores; Año: 1979; País: España.

55. Francis Ford Coppola, *The Godfather: Part II (El Padrino: Parte II)*, Estados Unidos, Paramount Pictures, 1974.

56. Francis Ford Coppola, *Peggy Sue got married (Peggy Sue se casó)*, Estados Unidos, Zoetrope Studios, 1986.

Debe tenerse en cuenta que los mitos y cuentos populares subliman lo sexual. Cada anécdota simboliza un forcejeo erótico que segmenta la dualidad cristiana. Jordan retrataba a la caperucita roja con ironía. Al lobo, un joven ardoroso, se le anatemiza. Según el prisma de la autoritaria abuela, el pretendiente de su caperuza era un animal lascivo que acechaba a la nieta. Con Drácula sucede algo semejante. En la casi totalidad de las versiones, el conde encarna el mal, pasión desenfadada. Para Drácula estaban negados los dones del amor virginal. Sin embargo, con Coppola se sintetiza el conflicto. Incluso, es de resaltar el hecho de que la dualidad no opera con nitidez en *Drácula*. Como maligno o demoniaco no se plasma. Pasión y amor van juntos. Y tan es así, que Mina sucumbe ante Drácula y Jonathan Harker cede al ver que su esposa en verdad lo quiere («somos los locos de Dios»). Es pues, para el romántico de Coppola, el amor carne-espíritu el asidero que supe y mantiene a flote al hombre en el mar de mentiras, en el vacío existencial, en la urgencia de Dios.

Con lo que respecta a la narración, Coppola confirma que es uno de los herederos de Orson Welles. Además, me parece que el mérito se infla, ya que en *Drácula* el guión carece de los laberintos dramáticos de sus anteriores películas. Es cierto que los rasgos románticos del mito del rebelde le añaden peso a la trama. Pero el relato más o menos es de estructura lineal y de sobra conocido. Quizá sea que el glamour de los Corleone haga pensar así. Lo cierto es que la sintaxis coppoliana alcanza niveles de un armado complejo que hasta podría superar las genialidades de *La ley de la calle*. Y es que los hallazgos de Coppola en *Drácula* están limados con neurótico montaje —de la pluma de un pavo real pasa a un túnel—, utiliza recursos de toda la historia del cine —hace un breve homenaje al interior: la llegada del tren— y hurta las fórmulas de *El padrino* para levantar la tensión.

El prólogo es de antología por el crisol de empalmes entre escena y escena. Pecado en el cine es contextualizar a base de carteles: el cine es aventura icónica, no literatura. Grandes directores como Ridley Scott en *Blade Runner*⁵⁷ y James Cameron en *Terminator*⁵⁸ se han visto obligados a emplear la letra impresa. Coppola hubiera hecho lo mismo y no disminuiría su labor visual. Sin embargo, reta a su capacidad desde el inicio. La voz en *off* es apoyada por un sinnúmero de imágenes-remate para darle un matiz histórico. La crisis del cristianismo: una cúpula que oscurece y una cruz que se desbarranca al suelo. La batalla de Drácula contra los turcos es filmada a contraluz con fondo rojo para subrayar la hiperviolencia de la silueta (un soldado atravesado por una lanza, se resbala para encajársela aún más). O el suicidio de Mina, que es un auténtico abismo, con la cámara que sigue en el aire a la mujer que se tira desde lo alto del castillo.

Otro aspecto de soberbia concreción es la ubicuidad de Drácula. Para captar su lenguaje ominoso, Coppola es variado. Aunque no crea atmósferas de terror clásico —burdos sobresaltos o efectismos con la san-

57. Ridley Scott, *Blade Runner* (*Blade Runner*), Estados Unidos, Hong Kong, Shaw Brothers, Ladd Company, Warner Bros., 1982.

58. James Cameron, *The Terminator* (*Terminator*), Estados Unidos, Pacific Western, 1984.

gre—, la presencia del conde siempre machaca los espacios. Por ejemplo, en la llegada de Harker a los dominios de Drácula, Coppola enseña una plétora de utensilios quiméricos como el fuego azul, los caballos a velocidad lenta y las sombras autónomas de Gary Oldman. Pudiera interpretarse como una ofrenda al expresionismo alemán, al *Nosferatu* de F. W. Murnau y al *Nosferatu* de Werner Herzog. Coppola sabe del significado germano de los contornos: romper la objetividad con la extensión de los sentimientos. Las líneas sesgadas de la arquitectura señalaban la angustia. La sombra alargada del doctor Caligari de Robert Weine puntualiza la siniestra efigie. Con Coppola las sombras independientes del cuerpo, se leen como los deseos reprimidos, debate de identidad, pugna con lo otro: mientras platica con Harker, la sombra de las manos

intenta ahorcarlo. La ubicuidad de Drácula también se nota con su mirada en las nubes que vigila la travesía de Harker, como luz verde que recorre el campo o como el cambio de terrible bestia a decenas de ratas.

La sorpresa de Coppola son los pasajes eróticos de Lucy y Mina, y de Harker con las vampiresas. En ambos casos la lubricidad se desata, como la tormenta que anuncia la llegada de Drácula al Londres de finales del siglo pasado. A Harker le invade la seducción de las mujeres fantásticas que surgen de la cama o que están pegadas una con otra (barroco adefesio de la voluptuosidad). Por su parte, con Lucy y Mina es más intrépido, cuestión inusual en él. Con la lluvia tienen su revelación sexual, un desliz lésbico. El capítulo de los instintos que se alebrestan, concluye con el onirismo de la bestia en que se transforma Drácula para copular en el jardín con la excitada Lucy. Coppola concibe la secuencia de acuerdo a los parámetros del guía, o sea el conde: la erótica es juego, es desbordante imaginación.

Sobre la fórmula de *El padrino* que Coppola toma de muleta, es un elogio de la espiral, término de Umberto Eco para denominar la variante a partir de igual fuente. Coppola es circular, estalla valores encontrados mediante una narración paralela. En *El padrino I*, comparaba el bautizo con la masacre de los capos de las familias que se oponían a Michael. En *El padrino III*, la ópera contrasta con el complot en el Vaticano. Choque de bellezas, de estéticas: el rito y la muerte, la música y la sangre. Drácula alterna el casamiento de Mina y Harker con el truculento crimen de Lucy. La furia de Drácula repela frente al cristianismo. La fórmula consigue unir los extremos y a la vez imprime el ritmo climático que requiere el desarrollo de los protagonistas.

Todo esto demuestra que Coppola es uno de los mejores narradores contemporáneos. Drácula le sirvió para reiterar su don balzaciano y su afán romántico, virtudes que cumplen con plena vigencia el ascenso de la imaginación como obra de arte.

Una pasión lóbrega: la venganza contra la vida

Entrevista con el vampiro

¿Qué es un vampiro? Encrucijada de la fe. Erupción de las pasiones oscuras. Reto a la creación todopoderosa. Revuelta contra el silencio de Dios. El ansia romántica de ser maldito. Vértigo por la cima. Deseo afiebrado por la inmortalidad. Y todavía más.

Los vampiros no podían quedarse con el estigma de la Industria Hammer, que convirtió a los personajes en arrinconados dislates. Lo maligno carecía de contexto, de esos panales referenciales que ofreciesen un corpus multivalente, es decir, de historia. Christopher Lee, con presencia ominosa y ubicua, hizo famoso el efecto hasta encumbrarlo y cincelarlo en estatua. Las causas del vampiro las hallamos recientemente; ni siquiera el *Nosferatu*¹ de Murnau se propuso tamaña empresa. Fue Werner Herzog, quien con *Nosferatu*² empezó la humanización del conde. Francis Ford Coppola, en *Drácula*³, consigue un prólogo excepcional: la rebelión del noble es resultado, él lo cree así, de una mala trastada religiosa. Se siente traicionado después de luchar en defensa del catolicismo, puesto que su recompensa es paradójica por no situarla en la desgracia: la soledad embarga su vida tras la muerte del amor.

*Entrevista con el vampiro*⁴ es una película que también aporta matices para humanizar la cultura vampírica. Anne Rice, la autora de la saga novelística de Lestat (Tom Cruise en el filme), subvierte en diversas aristas los mitos populares que extrapolan a *Drácula*. De hecho, el libro *Confesiones de un vampiro*, es una bien pensada desmitificación. Es deliberado el objetivo hasta en la insolencia metalingüística que agrade a Stoker. La primera fuente: el vampiro es «producto del delirio de un irlandés loco». Incluso, se eliminan todas las supercherías que confían en los ajos y crucifijos para alejar al maligno. Es más, Rice diluye los orígenes europeos con el frustrado periplo de Louis en busca de los antepasados (nada más encuentra zombis «comunes»).

Esta intención de desmontar la extrapolación del mal —su encajonamiento indicando represión sexual—, coincide con el director de la cinta. En *Lobos: criaturas del diablo*⁵ Jordan destroza —o enriquece— Caperucita Roja

1. F. W. Murnau, *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (*Nosferatu, el vampiro*), Alemania, Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal, Prana-Film GmbH, 1922.

2. Werner Herzog, *Nosferatu: Phantom der Nacht* (*Nosferatu, el vampiro de la noche*), Alemania Occidental, Francia, Gaumont, Werner Herzog Filmproduktion, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 1979.

3. Francis Ford Coppola, *Dracula* (*Drácula*), Estados Unidos, Columbia Pictures Corporation, American Zoetrope, Osiris Films, 1993.

4. Neil Jordan, *Interview with the vampire: The vampire chronicles* (*Entrevista con el vampiro* (*Crónicas vampíricas*)), Estados Unidos, Geffen Pictures, 1994.

5. Neil Jordan, *The Company of Wolves* (*Lobos, criaturas del diablo*), EUA-Reino Unido, Chris Brown, Stephen Woolley, 1984.

al mirar a la licantropía como una alucinación fruto del temor por el erotismo liberado. Seguramente el libro lo sedujo por la enorme carga de ambigüedad que no cesa ante la linealidad, y que Jordan maneja a sus anchas en *Juego de lágrimas*⁶.

La traslación a imagen es acertada. El guión lo redacta la propia Rice, cuestión que favorece la fidelidad al espíritu del texto. Quizás destaque un reparo en lo que se refiere a la ubicación psicológica de los personajes. Mientras que Rice, perversamente, narra con cierta lentitud —la atención se abre plena, puerta nítida— la conversión desgarrante de Louis (Brad Pitt) a vampiro, Jordan la tijeatea, por no afirmar que la suaviza. ¿Acaso habría que echarle la culpa al tiempo cinematográfico que no permite la extensión descriptiva en pro de la huería elipsis? Incluso, da la sensación de un gótico light, que apresurado y al estilo solapa (datos generalizantes), nos plantea el dilema dionisiaco de Louis. En cambio, Rice escribe:

Yo veía mi transformación en vampiro desde dos puntos de vista. El primero era simplemente de encantamiento. Lestat me había abrumado en mi lecho de muerte. Pero el otro punto de vista era mi deseo de autodestrucción. Mi deseo de estar absolutamente maldito.

En el libro la despedida de la luz tiene un magma poético que transcurre en dos dimensiones. En la película no se omite, sin embargo no alcanza espesor. Dice la novela de la despedida del alba:

La última madrugada la recuerdo claramente; sin embargo, pienso que antes no me había acordado de ningún amanecer. Recuerdo que primero la luz llegó a las puertas vidrieras, algo pálida detrás de las cortinas de lazo, y luego un rayo cada vez más grande y más brillante se paseó entre las hojas de los árboles. Por último, el sol traspasó las mismas ventanas y el lazo quedó en sombras desde el suelo de piedra y, en todas partes, se veía la forma de mi hermana, que aún dormía, con sombras de la cortina en el mantón sobre sus hombros y cabeza.

El umbral de la inmortalidad, con todo lo que ello implicaría —un poder sin límites— parece no ser suficiente para la vida vampírica. Aunque con sus diferencias, tanto Lestat como Louis permanecen «comunicados» o dependientes con su existencia vespertina. ¿Acaso el rencor ata al primero? ¿Acaso la nostalgia no deja en paz a Louis?

La clave de Neil Jordan para aglomerar dicha contradicción es el •casting. La elección de los actores, pese a las críticas, se acomoda a los requerimientos novelísticos. Anne Rice insistía en que Rutger Hauer o Jeremy Irons interpretaran a Lestat en lugar de Tom Cruise. Hauer hubiera sido un excelente Lestat, pero Irons no. Se necesitaba un efebo ambicioso, como Cruise; Jeremy corresponde más a una línea clásica. La camada de criaturas noctámbulas

6. Neil Jordan, *The Crying Game (Juego de lágrimas)*, Irlanda, Reino Unido, Miramax, 1992.

obliga a trazar un paralelo con *La fuga*⁷ de Tony Scott, pues la fabricación de personajes —su look—, es minuciosa.

Tal vez Jordan no concreta ampliamente la crueldad de Lestat, sobre todo si pensamos en los episodios del libro donde Louis mata al padre de Lestat en presencia de éste o si evocamos los motivos materialistas que orillan a Lestat a perseguir a Louis. Empero, acierta en la relación seductora entre Louis y Lestat. Además, el discutible humor negro, exento en la novela, intenta empatar la sevicia que se ningunea en el planteamiento; habrá que señalar que la risa cáustica elimina el romanticismo acostumbrado, cuestión que molesta a los críticos. En lo personal no me disgusta ni la vampirita Claudia (Kirsten Dunst) ni el cambio del epílogo. Mientras que en el texto se usan los abiertos puntos suspensivos que dejan a la libre interpretación si el periodista se topa con Lestat, Jordan arriesga al enfrentarlos. Y su aventura suena bien al incluir la sardónica «Simpatía por el Diablo» de los Rolling Stones, tema azaroso que sirve de pretexto para la conclusión feliz y chocarrera de Lestat. Los otros personajes condenados al ostracismo existencial (vampiros y psicópatas como en *NBK*⁸ de Oliver Stone), son favorecidos por el destino.

La conciencia del mal y la victoria del remordimiento se congelan a la perfección en Brad Pitt. Su aura de sonámbulo, perdido en la lluvia de Nueva Orleans matando animales, combina con el hechizo velado que se le nota cuando observa y sigue a Lestat. El mismo vértigo temeroso, que no reprimido, Jordan lo desarrolla en *Juego de lágrimas*. Stephen Rea navega, al igual que Pitt, por la ambigüedad, y que conste que no únicamente sexual sino también moral: un terrorista y un vampiro humanistas, con la culpa de llevar a cuestras una supuesta negociación.

Cargados hacia lo «malo», los protagonistas padecen la contradicción. La tesis es clara. Tras la apariencia de la «inmoralidad» desatada se encuentra un atrapado inocente, hipnotizado por la violación de las leyes del creador. Se recorre la angustia de la máscara-cárcel de la ficción posmoderna (*Batman*⁹/ Tim Burton), que rompe con el esquema folklórico de la simulación a través del deseo o la burla, como en el carnaval. El interior que se transparenta evidencia el sufrimiento.

Rea y Pitt representan a esos prisioneros axiológicos. La clave para plasmar la paradoja son, por supuesto, las miradas. Jaime Moreno Villareal¹⁰ en «La esfinge magnética» desarrolla una hipótesis química sobre la obra de Gustave Moreau que sirve de muleta para comprender *Entrevista con el vampiro*. Moreno asegura que la correlación visual la marcan los ojos; casi obvio. Sin embargo, los edipos de Moreau dominan porque manejan a su voluntad el flujo vital de energía. No es el simple aguzamiento del ceño, sino

7. Tony Scott, *True Romance (La Fuga)*, Estados Unidos, Morgan Creek Productions, 1993.

8. Oliver Stone, *Natural Born Killers (Asesinos por naturaleza)*, Estados Unidos, Regency Enterprises, 1994.

9. Tim Burton, *Batman (Batman)*, Estados Unidos, PolyGram Filmed Entertainment, The Guber-Peters Company, 1989.

10. Artículo de Jaime Moreno Villareal "La esfinge magnética". Revista "Vuelta". Año: 1994. Número 217. México.

una capacidad orgánica que subyuga. Jordan al respecto es preciso: Louis es atraído por el magnetismo de Lestat. Pitt, con su gesto agachado, acaso falto de firmeza, tiene una mirada melancólica; en tanto que Cruise, por medio de su cónico físico ejerce la fuerza. En este contraste Jordan deposita el as de la narración. Pareciera que el enigma de la esfinge de Moreau, el éxtasis de la neutralidad de sus ojos, se apoderara de Louis y su penitencia. Contemplar el tiempo. Cómo pasa y cómo erosiona. ¿Habrá peor perversión que la inmortalidad del vampiro?

Capítulo 2

LA OTREDAD

Figuras al pie de una crucifixión

Cabeza de borrador

¿Qué ruptura plástica avizora el cine, en un cambio de siglo? El arte moderno irrumpió con agresiva rabia con las corrientes vanguardistas, desde las fieras francesas a los cubistas Picasso o Braque. El cine coincide en parte. Aunque no con los aportes tan diversos y aventurados de la pintura, enseñó un poder innovador con el expresionismo alemán, el neorrealismo italiano — más en temas— y la nueva ola. Sin embargo, la etapa contemporánea ha traído consigo un serio estancamiento. La estandarización cinematográfica carece de novedades y riesgos. Los hermanos Coen inyectan fresca rebeldía en la narración y en ciertos rasgos estilísticos. Los ingleses Sally Potter, Peter Greenaway y Terence Davis añaden conceptos originales con sus exuberantes escenografías (épica ambiental); la neozelandesa Jane Campion, por otra parte, invierte los emblemas románticos y los libera del kitsch. Pero son excepciones, el cine continúa —tal vez por la escasez de guiones— sin hallar un lenguaje propio a sus anchas, pleno en caprichos dimensionales.

David Lynch despuntó por su postura ambigua, tanto de forma como de contenido. Lynch es un director que pinta. Confecciona sus escenas a partir de la técnica y perspectiva espacial pictóricas. Si los lienzos no requieren moverse para relatar, sus cintas también dan la sensación de inmovilidad. Afirma que con diseñar unas sesenta o setenta secuencias, esbozadas en hojas de papel, ya tiene el filme. A diferencia de los taquicárdicos de la cámara —digamos Martin Scorsese o el último Walter Hill— Lynch prepara postales que sean unidades narrativas, capítulos integrales y redondos. La Potter en *Orlando*¹ realiza algo semejante, sólo que a ella nada más le sirve de catapulta la perennidad de lo «posado», pues se desprende hacia la búsqueda de territorios que, incluso, invaden los campos; se trata de una directora que otorga volumen al biombo plano. Greenaway, como en *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante*² y en *La panza del arquitecto*³, se impulsa con las texturas fijas para ir recorriendo el tramposo e inteligente museo existencial —sus *travellings* son perversos: contrarios al pincel, develan imágenes preconcebidas—. Lynch no comparte la bifurcación de Potter ni los metalenguajes de Greenaway; se ins-

1. Sally Potter, *Orlando (Orlando)*, Inglaterra, Coproducción GB-Rusia-Italia-Francia-Holanda, 1992.
 2. Peter Greenaway, *The cook, the thief, his wife & her lover (El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante)*, Francia, Reino Unido, Films Inc., Allarts Cook, Elsevira, Erato Films, Erbograph Co., Vendex, 1989.
 3. Peter Greenaway, *The belly of an architect (El vientre de un arquitecto)*, Reino Unido, Italia, Mondial, SACIS, Film Four International, Tnagram Film, British Screen, Hemdale Group, 1987.

tala, es fijo, confía en la seducción que provoca la excarcelación del sentido, su rondar por las pistas falsas y las cajas chinas y las muñecas rusas en una sola pieza.

El anhelo de pureza es claro. Win Wenders se ha echado a cuestras el reto de llevar a la sintaxis cinéfila la dinámica natural de las cosas, la erosión irreversible del tiempo. La distancia que emprende disgusta a quienes se acostumbran a las frases gastronómicas (Umberto Eco), aquéllas que conducen hacia lo deglutido, las que eliminan el accidente o el azar amoral. Lynch obliga a los objetos a revelar su otra identidad, misterio que permanece en su propio organismo (el tío de *Salvaje de corazón*⁴ que se pone cucarachas en el ano). La crudeza de sus historias apela al primitivismo que se esconde en lo civilizado; en *Terciopelo azul*⁵ y *Twin peaks*⁶ la noche estimula al instinto bien domado por las apariencias diurnas. La anormalidad que atrae a Lynch se refugia o se disfraza como incógnita tras una delgada tela. Por eso dice que para pintar prefiere sus dedos, «si pudiera, mordearía mis cuadros». El meollo de Lynch descansa en una neurosis atomizada en exceso que se debate entre fronteras poco vigiladas.

La entraña. En *Dragón rojo*, libro de Thomas Harris, el duende dientudo se halla copado por un icono de William Blake. Cuando lo devora, cree haberse desecho de la tortura esquizofrénica. Empero, ahora el diabolismo de Blake, como inquilino que amenaza la caverna, se hospeda en las entrañas. Lynch confiesa que en la Galería de Marlborough, Nueva York, se impresionó ante la obra de Francis Bacon.⁷ Curioso, la deformidad angustiante del pintor no se refleja de manera llana. Quizás, como el duende dientudo, Bacon se aloja, está atorado, en la oscura traza de David. Ese doble ya citado expande la retina al máximo, con furia, pero no se representa con brutalidad. Una especie de expresionismo reprimido nos ofrece claves: inocencia, histeria, la ventana con fondo de ladrillos, Bacon, los surrealistas.

La violencia de *Eraserhead*⁸ no está supeditada al efectismo que intenta espantar a golpes de zoom o música estridente. La incongruencia malsana —deliberada en su cínica estática— obliga al arbitrario juego de analogías. Ello le permite a Lynch disentir de los paradigmas clásicos. Guillermo Cabrera Infante⁹ logra captarlo, cuando separa sus influencias: el surrealismo es claridad atroz, el expresionismo es claroscuro. Debe más a la estepa cromática que a lo radiante. *Eraserhead* es el ensayo catártico de donde parte David para integrar dicho cosmos. *Terciopelo azul* o *El hombre elefante*,¹⁰ tienen obvias deudas

4. David Lynch, *Wild at Heart (Salvaje de corazón)*, Estados Unidos, PolyGram Filmed Entertainment, Propaganda Films, 1990.

5. David Lynch, *Blue Velvet (Terciopelo azul)*, Estados Unidos, De Laurentiis Entertainment Group (DEG), 1986.

6. David Lynch, *Twin Peaks: Fire walk with me (Twin Peaks: El diario de Laura Palmer)*, Francia, Estados Unidos, New Line Cinema, CiBy 2000, 1992.

7. *Francis Bacon* (Biografía), 2016, de Andrew Sinclair.

8. David Lynch, *Eraserhead (Eraserhead: Cabeza de borrador)*, Estados Unidos, American Films Institute (AFI), Libra Films, 1977.

9. Recomendable lectura de un literato que incursiona en el terreno de la crítica cinematográfica: Cabrera Infante, Guillermo, *Un oficio del siglo XX*, Ediciones R, La Habana, 1963.

10. David Lynch, *The Elephant Man (El hombre elefante)*, Reino Unido, Estados Unidos, Brooksfilm, 1980.

con *Cabo de miedo*,¹¹ como las tenues luces de las lámparas que vuelven nocturnos la mitad de los cuartos o las aberraciones físicas. Lynch, ni en sus pinturas ni en sus películas, utiliza la viveza del color. El minimalismo es básico, adicto a los tintes del sueño, más concreto, de la pesadilla; *Eraserhead*, rodada en 1976, es verdad lo que escribe Cabrera, parece un trasplante de principios de siglo. Al respecto, en *La trama soñada*, Daniel González Dueñas marca las diferencias entre Lynch y Luis Buñuel, a los que tercamente intentan reñir. La ilustración de *El perro andaluz*¹² es imposible (el nexos más bien es con Salvador Dalí: las hormigas de la oreja de *Terciopelo azul*). Se yuxtaponen elementos fuera de contexto para atropellar a la lógica.

En el otro polo, la obra de Lynch son imágenes posibles. Se relacionan elementos confusos, pero que sí emergen de un mismo sitio: la enfermiza subversión de los obstáculos psicológicos de la utópica felicidad plena. De ahí que se insista en que la prosa lynchiana sea esquizoide.

Lo que oculta es una visión torcida que olfatea negros hasta en los más apacibles pueblos, como en *Twin peaks*. Si guarda el útero de una querida amiga, un trozo de Bacon se puede albergar en el estómago, como la pantera de Rilke enjaulada en el Robert de Niro de *Despertares*¹³ (Penny Marshall). Los puentes que podemos construir para acercarnos a la raíz de Lynch son misteriosos. Lynch se impresiona con Bacon, al igual que El Guasón de Tim Burton en *Batman*,¹⁴ que solamente respeta el descuartizamiento en medio del florecer artístico del arte griego y renacentista. Y Bacon, ¿con quién se impresionó? Con *Odessa*.¹⁵ La famosa escalinata de *El acorazado Potemkin*¹⁶ turbó al pintor. Los *close ups* hiperreales, donde los gestos se deforman, donde se exalta el drama, se ligan fácil a Francis. La mujer con los quevedos, cuyo ojo sangra, transfiguró su imaginación, dice Marie Seton.¹⁷ La biografía de Eisenstein apunta que la obsesión llegó al límite: le dedicó un cuadro, «estudio para la niñera en el filme *El acorazado Potemkin*». Sin embargo no quedó conforme. Fue un fracaso, según Seton, la aproximación a la intensidad del ruso. Nietzsche llora si azotan un caballo; Bacon mira horrorizado al cosaco que agrade a la mujer. *Odessa* sí se refugia en la obra de Bacon. El aura que resta después de la tragedia—pólvora convertida en humo—, la plasma en los rasgos torcidos, tensión animal y expresión distorsionada. Se trata de una cronología de la desgracia. La introspección cambia escenario: Salvador Elizondo, en *Farabeuf*, a partir

11. Martin Scorsese, *Cape Fear (Cabo de miedo)*, Estados Unidos, Amblin Entertainment, TriBeCa Productions, 1991.

12. Luis Buñuel, *Un chien andalou (Un perro andaluz)*, Francia, España, Luis Buñuel, 1929.

13. Penny Marshall, *Awakenings (Despertares)*, Estados Unidos, Columbia Pictures Corporation, Parkes/Lasker Productions, 1990.

14. Tim Burton, *Batman (Batman)*, Estados Unidos, PolyGram Filmed Entertainment, The Guber-Peters Company, 1989.

15. Ronald Neame, *The Odessa File (Odessa)*, Reino Unido, Alemania Occidental, John Woolf Productions, Oceanic Filmproduktion GmbH, Columbia Pictures Corporation, Domino Productions, Houtsnede Maatschappij N.V., 1974.

16. Sergei M. Eisenstein, *Bronenosets Potyomkin (Battleship Potemkin) (El acorazado Potemkin)*, Unión Soviética, Goskino, 1925.

17. Sergei M. Eisenstein : *una biografía*, Seton, Marie, Fondo de Cultura Económica (FCE). 1986.

de la fotografía de un suplicio chino, construye una novela; «somos —dice Elizondo— una acumulación de palabras [...] Somos el recuerdo, casi perdido, de un hecho remoto». ¹⁸ El rostro humano, primero, estalla con vesania en *El acorazado Potemkin*; luego, el rostro humano se empieza a desintegrar con Bacon; ahora, el ánimo se diluye por completo con Lynch. El Guasón, entonces, el artista suicida, es la ironía más circular: el expresionismo abandona su plaza de mártir.

El aborto de la fe. Hay una ladera que conduce, sin señales, a idéntico camino. El cine gore coincide con Bacon. Los directores del género es difícil que asistan a Marlborough. Los símbolos son, en todo caso, traumas universales, como la putrefacción que huye de la belleza. Andrzej Zulawski, del que es más simple intuir vecindad alguna con Bacon, toca las fibras de la descomposición. El cuerpo que se convierte en monstruo es el muro que se derrumba en *Posesión*. ¹⁹ La bofetada al ideal apolíneo, en extenso ha sido analizada por Andrés de Luna. Isabella Adjani, en la danza tribal del metro, aborta la fe. Después, inquieta el molusco que folla, es uno de los seres que reta a la razón por desprenderse o desdoblarse a partir de la pérdida de control del hombre. En este sentido el pintor no esboza aliens, sino infortunios interiores, esos abortos que son tragados. Regresamos a la esquizofrenia. Bacon define a la pintura como la representación sobre el lienzo de nuestro propio sistema nervioso. En sus «Tres estudios para las figuras al pie de una cruxifixión», un extraño animal abre su boca. Fisonomía indeterminada, muestra sus dientes como si gritara de euforia o se lamentara. Una joroba repugnante inicia el cuello desnudo que semeja un falo.

Lynch en *Eraserhead* incluye un monstruo como hijo del matrimonio de Henry Spencer, que evoca e invoca a la figura al pie de la cruxifixión. Cabrera Infante intenta precisarlo: un feto, como cabra desollada, bala durante la madrugada. La impotencia de Henry para integrar una familia es vista en su nivel grotesco. Sublime ridículo que arriba a su cumbre cuando el feto ríe —viscoso, pequeño, tierno, repulsivo. La mofa no pertenece al shocking, no es la silueta que dosifica su fealdad para que de repente se recurra a los sobresaltos. Tampoco el sonido le sirve a Lynch para subrayar el capricho orgánico. El Cristo sufre mientras la criatura se explaya —el degradante erotismo del suplicio de Elizondo. El hijo de Spencer, un freak, es la sombra que asedia al inocente desempleado, a quien abrumba el exterior con sus constantes pesadillas. El aborto de la fe (De Luna) molesta a Henry que, como posteriormente hacen los hermanos Coen en *Barton Fink* ²⁰ (estética calcada: los copetes atónitos, la incertidumbre como sello), está de paseo por la muerte de la mente. Cuando el alterado génesis de Barton lo ubica ya despierto del sueño de Adán —la misión justiciera del intelectual es inútil— o cuando Henry Spencer es orillado a cortar las vendas del feto, el expresionismo se petrifica. Edvard Munch, por citar un escalón previo a la mudez visual, se sus-

18. En Elizondo, Salvador, *Farabeuf: la crónica de un instante*. Joaquín Mortiz. 1967.

19. Andrzej Zulawski, *Possession (Posesión)*, Francia, Alemania Occidental, Gaumont, 1981.

20. Joel Coen, Ethan Coen, *Barton Fink (Barton Fink)*, Reino Unido, Estados Unidos, Working Title Films, Circle Films, 1991.

pende en *El padrino III*²¹ de Francis Ford Coppola; con Lynch los quevedos de Eisenstein no son la alarma patética, sino una frialdad que carece de centro y de cara.

Otro cuadro de Bacon anida en *Eraserhead*. De hecho, el papa Inocencio X de Velázquez es una composición recurrente en distintas plásticas, como el propio gore que extrae su fantasmagoría descontextualizando las ciencias esotéricas. Un papa, sobre todo en las fotografías, se preocupa por el prestigio. Se procuran iconos benignos que no afecten su misión propagandística. Bacon pinta a partir de fotos. Los papas en su obra son vistos por el filtro pesimista. Inocencio X, desde una interpretación ideológica, podría calificarse como una impostada degradación. Pero el pincel de Bacon no es político. El macabro alarido de Inocencio no es para enfatizar una maldad que no deja traslucir la hipocresía. Inocencio sufre y está solo. Soledad como la de Henry.

El punto terminal de la pesadilla del teatro alude a Bacon. ¿Qué le sucede a Spencer con la dama barbuda que aplasta espermias o bichos gigantes? Su espíritu se diluye. La cabeza está borracha en el caos. A Henry le vuela y cae al suelo, iniciando un viaje —éste sí— surrealista, dentro de la misma pesadilla: un charco de sangre cubre la pantalla, la cabeza se hunde y se introduce a un mundo ignoto donde le destapan el cráneo y lo recoge un niño. Inocencio X es alma que se disipa, la cabeza es pequeña; en Spencer, repentinamente, emerge una minúscula cabeza, yace encima de su tronco una absurda goma. El hombre que extravía su dominio de sí, se convierte en una criatura transitoria de carne y sangre. Clive Barker en *Puerta al infierno*²² reproduce al máximo la obsesión baconiana (dilema estilizado en el cine de David Cronenberg). El cuerpo se transforma hasta arribar al ridículo. Lo orgánico es el castigo irremediable. El otro inocente de Lynch que sufre el embate de la crueldad es *El hombre elefante*, capricho literal, de la naturaleza.

El primer largometraje de Lynch es un desfile de ánimas que no pueden salir a penar. *Eraserhead* es carnaval afásico. Nadie le ha preguntado a Lynch qué película se devoraría, como dice respecto a sus lienzos. *Eraserhead* sería la agraciada, ya que parece que en lugar de cámara utilizó para filmarla sus propios dedos.

21. Francis Ford Coppola, *The Godfather: Part III (El Padrino: Parte III)*, Estados Unidos, Paramount Pictures, Zoetrope Studios, 1990.

22. Clive Barker, *Hellraiser (Puerta al infierno)*, Reino Unido, Cinemarque Entertainment, Film Futures, Rivdel Films, 1987.

Un furtivo soñador a salto de mata

Corazones en conflicto

Los héroes del folletín molestan por su gratuita perfección. Tom Cruise, a base de tanto *close up*, es el paradigma a agredir. Sin embargo en el otro extremo también se localiza soberbia. En las ovejas negras, hay, por supuesto, hidalguía. De repente, un falso éxtasis colma el rostro de una víctima cuando trata de evidenciar que es producto de la incomprensión. Los jipis sufrían porque no eran el centro. Milos Forman en *Hair*¹ capta los desplantes que exigen, no una pizcacha de atención, sino que el resto acate su cosmos autoritario. Saltos, sonrisas estiradas y el hostigamiento floral, berrinches de la intolerancia.

Existen ovejas negras cuya inocencia se consiente. Humphrey Bogart se recluye en el gesto adusto. James Dean no superó la triada psicoanalítica para terminar demostrando que no era gallina; Eisenstein, en cambio, que sí leyó a Freud —admiró a Da Vinci y a Marx— no cayó en el garlito Oscar Wilde y no tuvo problemas para sublimar su homosexualidad. Jim Morrison, amo del capricho, se equilibró en cornisas; empero, no enseñó capacidad neurótica y finaliza desbarrancándose, seducido por el vértigo de la pureza imposible. En todos ellos habría la disculpa de la sinceridad. Los que siguen, muchas veces espejos distorsionados de quienes emulan, son modelos de pastiche. A estas alturas se mantiene la postura contestataria, la provocación del estereotipo.

La diferencia semeja una revancha. Más que el establecimiento de un territorio ajeno en medio de la uniformidad, da la apariencia de un totalitarismo disfrazado. A lo mejor la envidia del control invade al paria.

El polo opuesto se halla no en el enfrentamiento ideológico. Los discapacitados física y mentalmente muestran el cobre, su ambición secreta por la compasión. Oliver Stone es el maestro del melodrama. Otro cineasta que resalta en este renglón es Peter Weir. A Jeff Bridges y sobre todo a Robin Williams, les ha encomendado papeles que lucen deslumbramientos espontáneos. Seres apocados emergen como genios. Williams —confrontarlo con Richard Gere en *Mister Jones*² de Mike Figgis—, es el reverso explosivo del Dionisio: la felicidad por asalto. Jim Sheridan en *Mi pie izquierdo*³ acierta con una visión amarga del tullido: los matices rompen con la idea del héroe caído.

En los noventa los catálogos se agotaron. La posmodernidad, por desventura estética o por suertudo tino, incluye personajes extravagantes que en varios casos anulan la pose de la oveja negra. *Nerd* o *freak*,

1. Milos Forman, *Hair (Hair)*, Estados Unidos, CIP Filmproduktion GmbH, 1979.

2. Mike Figgis, *Mr. Jones (Mr. Jones)*, Estados Unidos, Rastar Productions, 1993.

3. Jim Sheridan, *My left foot: The story of Christy Brown (Mi pie izquierdo)*, Reino Unido, Irlanda, Granada Television, Ferndale Films, Radio Telefís Éireann (RTÉ), 1989.

inclasificable antihéroe, es el Sam de *Corazones en conflicto*⁴. El director Jeremiah Chechik decide por Johnny Depp, silueta dúctil, y como su novia elige a Mary Stuart Masterson. Tim Burton en *El joven manos de tijera*⁵ diseña a Depp con curia para invertir los sentidos en un rígido carnaval cromático. Depp no se enlaza al grupo llamado brat pack, que han derivado hacia estilizadas figuras sexi. Depp, más bien, es afín a los camaleones azarosos. A Tony Scott en *La fuga*⁶ sólo le faltó incluir en su casting a Johnny. Gary Oldman se esconde en rebuscados outsiders, en la propia Fuga como un rasta ultrapacheco; en *Tiro de gracia*⁷ un gangstercillo pobre diablo; o en la misma *Drácula*⁸, histérico eidolón romántico. Christian Slatter, por su parte, se distingue ya por sus marginales de *El nombre de la rosa*⁹ hasta la citada Fuga.

Depp es difícil de determinar. Elizabeth Taylor siempre fue y es la gran señora. Robert de Niro y Jack Nicholson, aunque se camuflajeen, no abandonan sus tics. Jennifer Jason Leigh comparte con Depp esa característica maniobrable: ni rasgos pronunciados, ni exuberancia en su aura. Chechik lo ocupa en *Corazones en conflicto* como alambrista. Sam es, nada menos, Buster Keaton.

El reto es más que escabroso. Robert Downey Junior salió adelante con el retrato de Charles Chaplin. Dentro del cine mudo, apenas si hay quien contradiga el prestigio de Charlot. Resulta, por la carencia de variedad, más sencillo encarnar a Cantinflas que a Tin-Tán. Chaplin no es bicoca, pero Keaton contiene mayores aristas. El bigote, el sombrero y el bastón, suelen bastar a los imitadores de Chaplin, lo cual es grosera reducción. Con Keaton el problema estriba en lo llano de su rostro y lo expresivo de su cuerpo.

El parecido de Depp con Keaton es asombroso. Chechik descubre dureza en una efigie angelical. Hay líneas agudas que son calcas. Cuando Depp inclina su cabeza hacia abajo, es una réplica del maquinista que espera atento el estruendo de una bala a boca de cañón en *El maquinista de La General*¹⁰. Marcel Oms resalta de Buster la limpidez. Es un rostro descubierto que no utiliza artificio, o sea maquillaje, dice Oms. A Keaton un día le dijeron: «Tu nariz husmea el viento. Ni una arruga en las mejillas. Tu sombrero plano te sienta de maravilla, no te lo quites nunca. Tu cara parece ser la del señor que se ha equivocado de piso... Ve a ver a Fatty...»

4. Jeremiah Chechik, *Benny & Joon (Corazones en conflicto)*, Estados Unidos, Metro-Goldwyn-Mayer, 1993.

5. Tim Burton, *Edward Scissorhands (El joven manos de tijera)*, Estados Unidos, 20th Century Fox, 1990.

6. Tony Scott, *True Romance (La Fuga)*, Estados Unidos, Morgan Creek Productions, 1993.

7. Ricardo Becher, *Tiro de gracia*, Argentina, Guillermo Smith y Ricardo Becher, 1969.

8. Francis Ford Coppola, *Dracula (Drácula)*, Estados Unidos, Columbia Pictures Corporation, American Zoetrope, Osiris Films, 1993.

9. Jean-Jacques Annaud, *Der Name der Rose (El nombre de la rosa)*, Alemania Occidental, Francia, Italia, Les Films Ariane, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), Radiotelevisione Italiana, Neue Constantin Film, Cristaldifilm, France 3 Cinéma, 1986.

10. Clyde Bruckman, Buster Keaton, *The General (El maquinista de La General)*, Estados Unidos, Buster Keaton Productions, 1926.

Pero la réplica Keaton no se solaza en el contorno. Chechik lo usa como un emblema de la oveja negra que puede rescatar el orgullo sin pedertería. Y, ¿qué es lo que extrae de Keaton para bordear lo lacrimógeno? El equilibrio. Está muy clara de qué errancia parte Sam: desconoce su origen, si su familia lo corrió, si tuvo dificultades con el padre, si violaron a la madre, etcétera. Sam es *freak* o *nerd* exento de antecedentes. Y hasta eso, valga la paranoia, no sufre como los replicantes de *Blade Runner*¹¹ que anhelan recuerdos. El mundo de Sam, se observa desde la ventana del ferrocarril que marca su vagabundeo, es un libro de Keaton. Sam refleja a su cómico, que le sirve, no obstante, la anacronía de Buster, para sobrevivir en los noventa.

Oms señala el don equilibrista que evitaba se desencadenara la violencia. Keaton nunca fue neurótico. Sam, también, elude los choques. *Corazones en conflicto* trata de un amor no imposible, sino complicado. Joon (Stuart Masterson, otra figura preciosa para el disfraz) es una joven que padece retraso mental. El romanticismo hasta hoy en día insiste en las luchas clasistas, como en *La casa de los espíritus*¹². El amorío de Sam y Joon no tiene nada que ver con metáforas. Tampoco son las parejas malditas que exhiben contradicciones, tipo *Obsesión*¹³. La dizque perversidad es mantener un prefabricado tabú. La armonía, reprochan, es inalcanzable. La derrota es en beneficio del ego ensimismado que se levanta con los honores del mártir. Cameron Crowe en *Vida de solteros*¹⁴ parodia al donjuanismo grunge del Kurt Cobain-Matt Dillon; la impostura de la gruesa banda «El ciudadano pito» se muestra cuando el Cobain-Dillon se rinde a la etérea Bridget Fonda y reconoce su miedo a la soledad. Sam, pues, no precisa del quijotismo directo. Rodea los molinos. La normalidad transcurre sin lesionar a los nerds que hallan por diferentes maneras los escapes.

El misterioso deseo de equilibrio no lo vislumbramos, por más benévolo que seamos, en el señor Williams. Don Robin, ¿hubiera aceptado el papel de Sam? Quizás sí, quizás no. El hecho es que la máscara de hierro no le permitiría mostrar sus dotes teatrales, mal acomodadas al cine. Mucho gesto de Williams; por ejemplo, su mirada lagrimal o su labia desbordante. Depp no fía, como Keaton, su convencimiento a través del efecto sentimental. Curiosamente, su cuerpo lo salva. El equilibrio está en su condición atlética. Sí, despuntan sus movimientos rápidos que se detienen en un punto que no permite la violencia. Ejemplo fehaciente resulta cuando Depp se cuela al centro psiquiátrico y engaña a los doctores, que luego lo atrapan y no opone resistencia (Sam se suspende con la posición clásica de Keaton: impávido, como una estatua, al igual que en El colegial). Una generación de jóvenes se complace con hinchar sus músculos para el decoro

11. Ridley Scott, *Blade Runner (Blade Runner)*, Estados Unidos, Hong Kong, Shaw Brothers, Ladd Company, Warner Bros. Pictures, 1982.

12. Bille August *The House of the Spirits (La casa de los espíritus)*, Estados Unidos, Portugal, Alemania, Dinamarca, Eurimage, 1993.

13. Rob Cohen, *The boy next door (Obsesión)*, Estados Unidos, Universal Pictures, Nuyorican Productions, Blumhouse Productions, Smart Entertainment, 2015.

14. Cameron Crowe, *Singles (Vida de Solteros)*, Estados Unidos, Warner Bros. Pictures, 1992.

playero. Keaton no comparte el efectismo narcisista. Su dinámica le facilita la burla sin que resulte adrede; de ahí su equilibrio. Oms dice de Buster lo que bien se aplica a Sam: la finta y el reflejo, la sangre fría, usadas con inteligencia, son el recurso del hombre en peligro.

La oveja negra no le jala las faldas a la misericordia social. Los nerds se entienden con y a pesar de su dañadez: las referencias se dan a partir de los medios masivos de comunicación —Sam conoce el arte a partir del Van Gogh que interpreta Kirk Douglas; Sam recita de memoria escenas cumbres de horribles películas gore. Es decir, un código extraño enchufa la relación de Sam y Joon. La chica que oye voces que le retumban en el cerebro, es de fibras hipersensibles. Con facilidad se disgusta. El silente Sam es su amortiguador. Los detalles hueros y juguetones la despojan de la tragedia lacerante: los padres muertos (acaso el único signo, y no transparente, de psicologismo). La falta es cubierta por los disparates, no por la pedagogía. Sam es el furtivo soñador que vive a salto de mata. Un barón rampante que se baja de los árboles después de la ausencia familiar. El mimo de zapatos grandes que no puede atrapar su sombrero. O el enamorado que en vez de culminar el lugar común con un beso, opta por inflar un globo. Las ovejas negras de *Corazones en conflicto* son descarriadas, pero jamás se lamentan de no ser atendidas. De todos modos, ¿qué gente podría unirse a quienes cocinan platillos voladores con una plancha?

Todos los caminos llevan al carnicero

Delicatessen

Un acceso obvio, tal vez moralista, para enjuiciar el poder del carnicero habría sido la representación falocrática —lo que habla de la habilidad de Marc Caro y Jean- Pierre Jeunet para huir de las figuras verticales. Es innegable que el carnicero es un poder eréctil que infunde miedo por ser un ente tentacular que rige desde el ritmo de los sonidos cotidianos hasta la *psique* nocturna a través de las tripas desnudas —y por ello obscenas—, esos órganos digestivos que desembocan y vigilan y afean uno a uno los cuartos, como un magma de mala conciencia o como una especie de drenaje y gas que adormila y sujeta. Sin embargo, los directores prefieren bordear el discurso formal de la crítica concluyente de la modernidad (por cierto, en pleno descrédito).

Me imagino, por ejemplo, que enseñar la fuerza de los testículos con un lente ojo de pescado, mostrando la carne rugosa, como un intestino a flor de piel, significaría la omnipresencia del carnicero, ¿o cancerbero?, ¿a quién servía?, ¿qué avizora?... Pero no, los testículos, por ejemplo, no sirvieron para evidenciar la divinización corporal, último refugio del poder para someter al cosmos —micro en este caso: el edificio de *Delicatessen*¹. Bastó con una absurda sátira polimorfa con entradas kafkianas —según la teoría de Gilles Deleuze²—, para percibir que *Delicatessen* horada una zona neurálgica de la cultura contemporánea: la carne es una trampa, la piel es axiología.

Antes de inmiscuirnos en la confección totémica del carnicero, describiré la estructura de Caro y Jeunet. Se observa una esquina donde la bruma camina en cámara lenta. Semeja el fondo de un mar muy solo, muy hondo. Es de noche. Y con el aire denso, que pesa, es un calificativo, un valor agregado es incertidumbre. Un cascajo de edificio da la sensación de un bombardeo reciente o de iniciar involuntariamente un dolmen. No huele a pólvora. Al contrario, la imagen evoca humedad —no sexual, que sería preámbulo y cobijo—, pero más bien una humedad excluyente, de salida, que expulsa cual boquete grosero, que traza paralelos directos con lo viscoso del cine gore. Que se conecta con las tuberías oxidadas de los hermanos Coen (¿y la oreja de David Lynch?). Que se comporta como el tapiz que suda en el hotel de *Barton Fink*³. Humedad que recuerda a los ductos de H. R. Giger que atrapan el progreso derruido, ya sea en su obra pictórica o explícitamente en *Alien, el octavo pasajero*. O humedad barroca, tipo el sonido de la batería de U2 en el disco *Zooropa* —no metal setentero, sino metal sórdido indus-

1. Marc Caro, Jean-Pierre Jeunet, *Delicatessen (Delicatessen)*, Francia, Union Générale Cinématographique (UGC), Hachette Première, 1991.

2. Gilles Deleuze y Félix Guattari analizan, desde las premisas de Franz Kafka, las diferentes posibilidades de estudio de los discursos. En *Kafka. Por una literatura menor* (1978).

3. Joel Coen, Ethan Coen, *Barton Fink (Barton Fink)*, Reino Unido, Estados Unidos, Working Title Films, Circle Films, 1991.

trial. Éste es el edificio del carnicero, la guarida y el matadero que controla la carne en *Delicatessen*.

Dicho planteamiento de genial ominosidad advierte los sutiles cuestionamientos del autor de *La metamorfosis*. Deleuze argumenta que las entradas múltiples impiden la introducción del enemigo, como si fuera un ajedrez de la angustia que intenta confundir, parafraseando a Roland Barthes, y así anular a la bárbara razón que no admite los hilos sueltos (léase Lewis Carroll). En *Delicatessen* es más clara la identificación que en la citada novela o que en *El castillo* —ver *Kafka*⁴ de Steven Soderbergh—, por lo que el enemigo es más fácil de caricaturizar; de hecho, las entradas kafia-nas están colmadas de desesperación; la diferencia estriba en que las de *Delicatessen* están escarchadas por un humor negro chocarrero siempre cargado al optimismo; rasgo posmoderno que se describe más abajo. Lo que no ocurre es su pronta ubicación. Falta territorio y falta tiempo. Sí, en *Delicatessen* se gasta la broma de la ficción atemporal e ignota, circunstancia que permite a sus creadores vacilar con las licencias históricas —por lo de los nazis y por lo de la Segunda Guerra Mundial.

Lo anterior lleva a pensar que *Delicatessen* se estructura con base en las categorías que Deleuze ha desarrollado para explicar lo que es la literatura menor. ¿Cinematografía menor? Pues sí. Si decíamos que en *Delicatessen* un cebo del misterio es la falta de territorio y tiempo, entonces se acomoda sin dificultades a la desterritorialización, puesto que no se habla del contexto mayor o en apariencia más evidente, que sería el nazismo, sino que se escoge un microcosmos menor, como el judío en Praga.

Para señalar el sesgo inteligente que se le imprime a *Delicatessen*, basta compararla con un microcosmos como el de *El gabinete del doctor Caligari*⁵, que no fue tan menor como el de los franceses, ni tan grande como los de Costa Gavras. Según la anécdota, los diseñadores de *Caligari* jamás pensaron plasmar un lienzo alegórico de las tempestades que se cernían sobre Alemania. Empero, el asunto es que las atmósferas de *Caligari* sí delataron una intención que habitaba tiempos y espacios más o menos mayores, como sería la alerta en contra de un régimen de terror. La visión de *Caligari* trasluce un clima de animadversión hacia el futuro, un claroscuro sin ráfagas destellantes que pudieran matizar el pesimismo. Mientras que la cinematografía menor de *Delicatessen* se escabulle hacia una minoría que la constituyen el propio carnicero y los *freaks* del edificio. Es decir, un microcosmos «para extraños usos menores». *Caligari* ha terminado como anatema hitleriano. Y *Delicatessen*, ¿será un reproche subliminal contra la desunión europea? Mejor es entenderla como una propuesta musical con armoniquísimos resortes de cama vetusta, u homenaje *broadwaydann-yrose* al payaso Louison, estilizada comparsa felliniana. Es decir, iconos menores, desterritorializados.

4. Steven Soderbergh, *Kafka* (*Kafka, la verdad oculta*), Francia, Estado Unidos, Renn Productions, Pricel, Baltimore Pictures, 1991.

5. Robert Wiene, *Das cabinet des Dr. Caligari* (*El gabinete del Dr. Caligari*), Estados Unidos, Alemania, Frederick Douglass Film Co., Decla-Bioscop AG, 1920.

Entonces, en este microcosmos excluido del discurso dominante de la denuncia moralista de Caligari, hallamos la segunda condición deleuziana para considerar a *Delicatessen* una cinematografía menor. Se trata, contradictoriamente, de que todo es político. Y es que, de acuerdo a la tipología, la literatura-cine menor, por su espacio reducido logra que cada problema individual se vincule de inmediato con la política. Kafka⁶ decía que aquí los sótanos se observan a plena luz; «...lo que allí provoca una concurrencia esporádica de opiniones [se refiere a la literatura mayor] aquí plantea nada menos que la decisión sobre la vida y la muerte de todos».

En *Delicatessen* ese poder de cápsula canaliza el movimiento de una sociedad equis, sin optar por la pretensión deliberada de pronunciar en voz alta los tópicos mayúsculos. Podríamos estar frente a un panfleto, con los efectos benignos que ello entraña, aunque en *Delicatessen* preferiría pensar en una rebuscada esgrima de siluetas. Lo curioso es que Caro y Jeunet no recurren a los estereotipos, o cuando menos, las etiquetas no son selladas por los lugares comunes de la frenología cultural. En *Delicatessen* opera un contexto con máscara de célula (pensando en la metáfora sociológica del funcionalismo), distinguible por presentar una situación límite que acciona mecanismos sociales y psicológicos ocultos en los discursos mayores. Tenemos como muestra a la ciencia ficción, algunos thrillers y el boom del cine de psicópatas. Estos contextos con máscara de célula por lo regular recurren a la caricatura, entendida como el trazo exagerado de las formas y situaciones —por eso lo del límite.

Gracias a la puesta en escena del dispositivo harto neurótico que concentra jugos internos, *Delicatessen* funciona con el estrépito de un remolino, como las novelas *El señor de las moscas* de William Golding⁷ y *Casa de campo* de José Donoso⁸, o como la obra fílmica de Terry Gilliam y su grupo en películas de la talla de *Los bandidos del tiempo*⁹ y *Doce monos*¹⁰. Remolino que arrastra hacia el centro —el carnicero—, un poder sin nombre, pero cuyo radio de influencia es lo suficientemente «todoabarcador» para establecer una analogía con la máquina totalitaria de George Orwell y sin apostar por la arenga romántica que prevee la pérdida de la individualidad en sistemas como los del edificio *Delicatessen*. Aquí el carnicero es una oreja ubicua con tentáculos que sujetan con la más baja pasión paranoica: cruel y obsesiva. Estamos ante una política brutal. Caro y Jeunet, con nada más subrayar los ojos desorbitados de Jean-Claude Dreyfus con insistentes tomas picadas y contrapicadas,

6. Guattari y Deleuze en *Kafka: por una literatura menor*, desarrollan el concepto de un arte literario marginal más cercano al lenguaje que a la lengua. Ellos postulan que lo individual en ciertas narrativas descoloca a cualquier territorio del poder colectivo. En la literatura menor se afrontan situaciones límite que implican la existencia misma.

7. Clásico de la posguerra, *El señor de las moscas* es la más célebre novela de William Golding, publicada en 1954. La trama es una crítica al mundo adulto visto desde un biombo infantil.

8. *Casa de Campo* es una novela del escritor chileno José Donoso publicada en 1978. Se le considera una alegoría de la dictadura de Augusto Pinochet en Chile.

9. Terry Gilliam, *Time Bandits (Bandidos del tiempo)*, Reino Unido, HandMade Films, 1981.

10. Terry Gilliam, *Twelve monkeys (Doce monos)*, Estados Unidos, Universal Pictures, Atlas Entertainment, Classico, 1995.

nos insinúan que el sótano kafkiano, a plena luz, es un ejercicio límite de la sobrevivencia. Cuestión de política, cuestión de muerte. (Cabría aclarar que los modelos de contexto mencionados enseñan la tenacidad de sus argumentos al no convertir a sus personajes y situaciones en paradigmas o tesis. Al respecto del contexto tesis, debe mirarse *La muerte y la doncella*,¹¹ de Roman Polansky, fallido parloteo sobre la violencia. A Polansky se le tiene que recordar porque sus contextos-células, aunque no pronuncien de tajo la política, desteejen a la perfección las relaciones de poder en espacios reducidos: véase *Luna amarga*¹² o *Cuchillo en el agua*).¹³

La tercera característica del arte menor consiste en que todo adquiere un valor colectivo. El arte mayor, en contraste, halla en un maestro a un enunciado, sea conclusión o disfrazado de regaño. Se trata de un compromiso que desliza el creador para determinar una posición dominante sobre el texto. En el cine de Hollywood esa enunciación individualizada degeneró en los personajes editoriales; aquellos protagonistas —héroe o villano— que explican por medio de sentencias la psicología y las situaciones. Ello lo podemos comprobar en el cine de la sociedad civil que realiza Alan J. Pakula con *El informe pelícano*¹⁴ y *La firma*¹⁵, o *En el nombre del padre*¹⁶ de Jim Sheridan. Erigidos en maestros, los personajes editoriales bloquean, entre otras cosas, la exploración. Deleuze ha señalado que el campo político ha contaminado cualquier enunciado. Y en *Delicatessen*, como ni siquiera está detectado plenamente el carnicero (centro y contexto-célula), tampoco se desarrolla una trama de enunciación individualizada. Las víctimas del edificio, los héroes caídos, ni cuando encuentran la luz que disipa la niebla perenne se levantan como voces maestras que glosen al carnicero. No hay sujeto, sólo hay dispositivos colectivos de enunciación, diría Deleuze; el sujeto se diluye porque la camada de freaks de Carro-Jeunet, débilmente audibles, no aspiran al poder sino sólo al respeto a su diferencia.

Es turno del carnicero

Adrede, las regiones marginales de *Delicatessen* giran en torno a una silueta bizarra. Curioso es que el carnicero asuma la maldad bigbrotheriana sin el halo clásico y sin el ámbito natural de su génesis. Ya lo

11. Roman Polanski, *Death and the maiden (La muerte y la doncella)*, Francia, Reino Unido, Estados Unidos, TF1 Films Production, Channel Four Films, Canal+, Flach Film, Fine Line Features, Capitol Films, 1994.

12. Roman Polanski, *Bitter Moon (Luna amarga)*, Francia, Reino Unido, Estados Unidos, Canal +, Columbia Pictures Corporation, Les Films Alain Sarde, R.P. Productions, Timothy Burril Productions, 1992.

13. Roman Polanski, *Nóż w wodzie (El cuchillo en el agua)*, Polonia, Zespol Filmowy «Kamera», 1962.

14. Alan J. Pakula, *The Pelican brief (El informe Pelícano)*, Estados Unidos, Warner Bros. Pictures, 1993.

15. Sydney Pollack, *The firm (La tapadera)*, Estados Unidos, Paramount Pictures, 1993.

16. Jim Sheridan, *In the name of the father (En el nombre del padre)*, Reino Unido, Irlanda, Universal Pictures, 1993.

decíamos. Más bien son claves distintas para entender su ubicuidad y omnipresencia. Creo que una de esas claves sería la sonoridad. Con el ruido nació el desorden y su contrario: el mundo, dice Jacques Attali. No hay que abusar de la sociología, pero habrá que afirmar que el edificio de *Delicatessen* estructura a la perfección las diferencias. El modelo incluso desciende del rumor de *El castillo* kafkiano y de la esquizofrenia estaliniana. Los músicos soviéticos de principios de siglo defendían la intrusión de elementos de la decadencia burguesa, lo que habla del escudo o muralla cultural que se forma a partir de los sonidos. Por eso en *Delicatessen* parece advertirse a la perfección un modelo totalitario: monopolización de mensajes, el control del ruido y la institucionalización del silencio. Así, se garantiza la perpetuidad del poder.

Lo anterior se percibe a sus anchas con el planteamiento del carnicero. Describíamos que la escena para imponer la atmósfera es contundente. La ubicación del carnicero no lo es menos. El carnicero, nada más, reparte la carne en tiempos de escasez; tiene pues, el mango del cuchillo. En el edificio todos viven como en búnkeres, arrinconados en un cacho de misericordia que otorga el Dios que pende su filo. Nadie reclama el terror; los rostros en el suelo comprueban que el rumor kafkiano reina más allá de los altavoces. Implícitamente, en la reacción de los personajes se vislumbra el poder del carnicero.

El colmo que demuestra el poder de la carne es la secuencia del coito. Delirante y ambigua, la secuencia taladra la conciencia de los habitantes, los manipula y controla, les avería su ritmo; es más, se los cambia, hecho que dilata la malquerencia carnicera.

El coito y fierros humanos. Los tentáculos de este ser son resultado de una pesadilla, indudable. Cuenta Sergio Pitol que Donoso se distinguió por «sembrar» en sus historias un patriarca, un tirano que rige con mano de hierro y reprime a un grupo subyugado. Estos —los subyugados—, ateridos, las criaturas rotas, optan por la sumisión antes que enfrentarse al demonio de la razón. En *Delicatessen*, el yugo parte de un dominio implícito, insistimos, de los ruidos y del silencio; y sus criaturas rotas, aun en la desgracia, gozan en lo subterráneo, como los niños de John Boorman que saborean los ataques que suspenden las clases: un universo posapocalíptico con ráfagas lúdicas. De esta premisa se viaja, por la vereda del alucine, hacia lo grotesco de un sonido que invade como sangre y aire los cuartos del edificio a través de los ductos que conectan al carnicero con ellos (otra paradoja: un poder epidérmico pero susceptible de satirizarse). Lo que aparta a Caro y Jeunet de Donoso en eso del tirano es el rasgo posmoderno de los franceses: una portentosa mezcla de géneros que aglutina contenidos menores o apartados por los discursos solemnes. Y es que en *Delicatessen* el momento que signa el poder de la carne está cruzado. Un híbrido de angelical inocencia pronuncia —enuncia— el totalitarismo. Es decir, un momento absolutamente patético, los franceses lo transforman en el más hilarante, con un humor negro que se burla y nulifica las sentencias ideológicas, y que las vuelve al paraíso de las fábulas (en el sentido de una Matilda).

El carnicero, sí, marca el ritmo —no obstante la náusea disonante— en un acto animalizado por el utilitarismo con que se captan los empellones de quien sólo busca eyacular antes que esculpir erotismo, acaso la manera más horizontal y democrática de la carne. El ridículo que plantea *Delicatessen* con la disonancia del coito, y que distorsiona por ende la armonía particular, define la actitud posmo que quiebra con la permisividad de nuestra contemporaneidad —de ahí que, decíamos en la entrada del escrito, *Delicatessen* horada una zona neurálgica: la carne es una trampa.

La carne, es un hecho moderno y de los mass media, es fin en sí mismo; por dónde se le vea, hasta quedar reducida al culto del orgasmo y a la divinización genital (Pascal Bruckner y Alain Finkielkraut dicen). Los franceses la elevan hasta extremos como el canibalismo, que se yergue como bandera de una cultura digamos que occidental (no me agrada el anatema).

Este ruido mayor —los resortes de la cama que rebotan en todo el edificio— entorpece los edenés de cada quien. Por ejemplo, le rompe la cuerda al cello de Julie o acelera el acompasado ir y venir de una brocha. La exasperación sonora pasa por una aduana extraña que reconoce su poder pero que, asimismo, es reducida a una animalidad vacía, vacua. Se trata de un elegante escarnio del poder que no lamenta ni editorializa, sino que sencillamente le endilga un frenético esperma, por cierto, tontamente precoz.

En alguna página de Internet se relaciona a *Delicatessen* con *Una zeta y dos ceros*¹⁷ de Peter Greenaway; habría que agregarle las filmografías tanto de David Cronenberg como de Bigas Luna. Sin embargo sigo pensando que *Delicatessen*, si bien se une a los tres cineastas que plasman a la carne como símbolo decadente, también se aleja de ellos por el matiz y color con que relata la historia. La carne en Greenaway, Cronenberg y Bigas Luna —más en este último— es una enunciación velada, es politización y es denuncia. Mientras que la manera de asumir la carne de los franceses es un festín macabro más cercano a los dizque cuentos para niños y a otros cineastas tildados de posmodernos, como David Lynch y el Tony Scott de *La fuga*.¹⁸

Y es que nos topamos en *Delicatessen* con una savia que se extrae del catálogo posmo que no se inhibe ante la posibilidad de resignificar los discursos dominantes. A lo que me refiero es al final feliz, luego de un chocarrero y turbulento desenlace, que desemboca en la luz que penetra a la neblina (estilo Jeniffer 8). La conclusión de *Delicatessen* nos obliga a trazar un puente con *Salvaje de corazón*¹⁹ de Lynch, donde los amantes malditos, *freaks* tiernos como los dañadísimos seres del edificio en penumbra, encuentran su camino amarillo. En el caso del epílogo francés, se ostenta una imagen tersa, como lo es el cello y el serrucho en plena armonía en la azotea. Es abrupta y descabellada pero no violenta, no obstante que le precedió la adrenalina de un filme gore...

17. Peter Greenaway, *A Zed & Two Noughts (Un zeta y dos ceros / Zoo)*, Reino Unido, Artificial Eye, Film Four International, Allarts Enterprises, British Film Institute (BFI), 1985.

18. Tony Scott, *True Romance (La Fuga)*, Estados Unidos, Morgan Creek Productions, 1993.

19. David Lynch, *Wild at Heart (Salvaje de corazón)*, Estados Unidos, PolyGram Filmed Entertainment, Propaganda Films, 1990.

A mí me recuerda muchísimo al beso con globo de por medio de *Corazones en conflicto*²⁰, la única cinta donde se «planchan» emparedados. Es que la tan anhelada búsqueda de la luz —la derrota del carnicero— reclama un sitio a pesar de los peores tiempos nublados, evadiendo el martirologio de la mirada brillante y cristalina que refleja que el dolor valió la pena. Por supuesto que Caro y Jeunet no desembocan su sátira en dicho lugar común. Apostaron por una salida múltiple, que se sabe es un final feliz, pero que no editorializa. La búsqueda de la armonía es una espléndida manera de redondear el relato. Mientras que al principio el carnicero con su disonancia dominaba el edificio, la conclusión es disolver el ruido animalizado. La carne pues, el carnicero, funcionó como paradigma obscuro de la falocracia; un discurso que por su propia efigie —lo vertical— nos insinúa un poder hermético. Y *Delicatessen* enfrenta ese pesimismo que a otros les pesa en sus espaldas, con una chispeante combinación de géneros y con una precisión estética muy original, indicio de que sus autores ven en el humor negro el bastón que ha de guiar al amor en climas de incertidumbre.

20. Jeremiah Chechik, *Benny & Joon (Corazones en conflicto)*, Estados Unidos, Metro-Goldwyn-Mayer, 1993.

Nuevas provocaciones fílmicas

Grotescos y perversos

Los discursos de la provocación van encontrando diversos escenarios; ya no basta lucrar estética ni políticamente con las dudas existenciales de la pequeña burguesía, como lo hicieron Jean Luc Godard o Luis Buñuel¹. Ahora se ha entrado en una especie de ánimo paranoico, donde a la par que se recrudece el escepticismo —sobre todo a raíz del fracaso de los paraísos que auguraban las utopías—, éste se anula con un perverso humor negro. Es decir, del antiguo discurso provocador, se abandonó la solemnidad y el tono paternalista, y a la vez de mártir, para pasar a una crítica más amplia y más lúdica, casi podríamos definirla como chocarrera (incluso, un cineasta como Alejandro Jodorowsky ha derivado de su *shocking* místico hacia festivos ejercicios genéricos, como lo demostró en *Santa sangre*²).

Por ejemplo, hay una tendencia en la ficción estadounidense que agrupa constantes un tanto subrepticias, pero que al fin y al cabo, sin representar una ola formalmente integrada que pudiera clasificarse por obra personal, se detecta como un *corpus* con universo propio y estilos semejantes. De dicho discurso se extraen dos elementos primordiales que se cruzan y constituyen su nulidad esquizoide: una visión ácida del futuro, asumida sin moralismos, donde la dualidad se diluye y las causales sociologistas ya no son la inquisición narrativa; y la característica posmoderna de escarbar el interior de los códigos, en un afán por reciclar los estereotipos a través de su desmitificación.

En este sentido, cuatro películas fundamentales enlazan estas propiedades: *El vengador del futuro*³ de Paul Verhoeven; *Robocop 2*⁴ de Irvin Kershner; *Shocker*⁵ de Wes Craven y *Darkman*⁶ de Sam Raimi. En ellas confluyen cinco grandes temas quizás identificados en una división meramente instrumental en forma y contenido, pero que por su misma rebeldía estructural se entrelazan sin distinción.

1. Godard y Buñuel pertenecieron a movimientos cinematográficos de vanguardia. Filmaron historias provocadoras para los gustos conservadores de sus respectivas épocas. Godard fue representante de la nueva ola francesa en la década de los sesenta, con un estilo de ruptura, su primera película emblemática fue *Sin aliento* (1959). Mientras que Buñuel inició la corriente del surrealismo en el cine a finales de la década de los veinte; rodó, junto con Salvador Dalí, *Un perro andaluz* en 1929.

2. Alejandro Jodorowsky, *Santa Sangre*, Italia, México, Produzioni Intersound, Productora Fílmica Real, 1989.

3. Paul Verhoeven, *Total Recall (El vengador del futuro)*, Estados Unidos, Carolco Pictures, TriStar Pictures, 1990.

4. Irvin Kershner, *RoboCop 2 (RoboCop 2)*, Estados Unidos, Orion Pictures, 1990.

5. Wes Craven *Shocker: No more Mr. Nice Guy (Shocker: 10.000 voltios de terror)*, Estados Unidos, Alive Films, 1989.

6. Sam Raimi, *Darkman (Darkman)*, Estados Unidos, Universal Pictures, Renaissance Pictures, 1990.

El humor negro

Aquí las cuatro se destacan por utilizarlo, digámoslo así, como piedra de toque. Tan es fundamental el humor negro para estas cintas que llega a marcar el ritmo de las historias. Verhoeven es quien ha recurrido más a lo largo de su carrera a la acidez; de hecho, en *RoboCop*⁷ inauguró el desenfado en medio del caos y la tragedia. Me parece, inclusive, que Verhoeven ha abusado del recurso, ya que en algunas ocasiones pierde densidad por buscar detalladamente el gag, que hay que admitirlo, le sale muy bien, como en la citada *El vengador del futuro* que culmina un exquisito duelo del superalbañil Quaid con su implante esposa, cuando le deja ir un balazo en la frente y le sentencia: «considéralo tu divorcio». En este apartado cabe recordar que en ciertos momentos se estandariza la búsqueda del aforismo rematador que, por ejemplo, está manoseado casi infundadamente por el cine de parejas disparejas; es por ello que en vez de funcionar a contracorriente—como los excelentes artificios metalingüísticos de Joe Dante y Tim Burton—, culmina en el lugar común, como la secuencia ya familiar del golpe de hombre a mujer o viceversa —la primera vez fue un deleite misógino—, inaugurado con el madrazo sorpresa de Burt Reynolds, en *Hopper, el increíble*.⁸ Con Kershner, el humor negro tiene un sello propio. Primero, *RoboCop 2* no es producto personal; sin embargo, logró inyectarle una tensión irreverente atractiva; y segundo, si decimos que *El vengador del futuro* se cargó en la elaboración del chiste, *RoboCop 2* se desdibujó en un mimetismo genérico (Jorge Ayala Blanco)⁹ otorgando concesiones por distintos lados sin concluir esa mezcla y, sobre todo, perjudicando el ritmo y la estructura narrativa. Pese a ello, Kershner aportó una rebuscada anarquía que llegó a caricaturizar y degradar a *RoboCop* con trazos novedosos; ponerlo como policía ecologista luchando contra el robot drogado, y el escarnio contra el alcalde negro, son claves que confirman la importancia del humor negro: Kershner alcanzó con *RoboCop 2* la cima de lo grotesco. Por su parte, el *Shocker* de Craven es sorprendente por donde se le vea, se tiene que reconocer que es una película fallida, vamos, es pésima; empero, Craven descubre otro escenario, como lo hizo en el hito *Pesadilla en la calle del infierno*,¹⁰ y además aborda por primera vez el humor negro. Las atmósferas de Craven siempre han sido ominosas, crean una malsana incertidumbre, ya que encontró la fórmula para abolir los puentes entre realidad y sueño, y así imprimirle un ambiente inigualable de confusión; en cambio, la de *Shocker* no concentra nada de lo anterior, salvo la escena de las televisiones encendidas en el taller

43

43

7. Paul Verhoeven, *RoboCop (RoboCop)*, Estados Unidos, Orion Pictures Corporation, 1987.

8. Hal Needham, *Hooper (Hooper, el increíble)*, Estados Unidos, Warner Bros. Pictures, 1978.

9. Ayala Blanco ha desplegado, en su infinidad de reseñas sobre cine extranjero, teorías relacionadas con las fórmulas de los géneros. Se recomienda revisar sobre este tópico *Falaces fenómenos fílmicos* (1981), *A salto de imágenes* (1988) y *El cine: juego de estructuras* (2002).

10. Wes Craven, *A Nightmare on Elm Street (Pesadilla en la Calle del Infierno)*, Estados Unidos, New Line Cinema, Meida Home Entertainment, Smart Egg Pictures, 1984.

de Pinker. Craven apuesta por la alteración del ritmo y la inclusión del humor negro, y sale trasquilado; se nota fuera de tiempo y con un sinfín de elementos gratuitos. Lo interesante es que, ocurrencia o mal guión, Craven también le entró a ridiculizar sus personajes, algo que no había hecho. Mientras que *Darkman* de Sam Raimi es un caso especial a la altura de Dante y Burton; Raimi, a pesar de las excesivas pero contundentes elipsis, logra un mosaico de tics de subgéneros con una independencia asombrosa. En *Darkman*, domó al caballo desbocado de *El despertar del diablo I*¹¹ y *II*;¹² ahora el corrosivo humor negro, sin dejar la belleza de su arbitrariedad, está mejor segmentado dentro de la estructura fílmica. Baste mencionar las escenas del calvo que tiran por la ventana o el intelectualillo al que le aplastan la cabeza en la alcantarilla para ver el refinado lenguaje de comic en Raimi; y claro, todo *Darkman* adquiere un halo de terrible ironía por su drama físico. En el caso de Raimi debe resaltarse que el humor negro no alteró su ritmo.

La hiperviolencia

Parecería un elemento caprichoso que sólo pretende provocar el susto entre refinados públicos. Lo es en parte. Pero lo más trascendente de la hiperviolencia y la escatología que transporta es que representa una mirada de la sociedad —sin sociologismos—, ya que plasma el ambiente en el cual se desarrolla la ficción a nivel de calle. Por ejemplo, el prólogo de Kershner es perfecto pues siembra el caos y no hay necesidad de explicar cómo está la seguridad en Detroit. Y es que no hace falta más; la banda de prostitutas que asaltan a un cliente y le sacan el ojo de un taconazo es suficiente para describir la anarquía, además del acierto de la cámara descriptiva. Kershner también incluyó otra novedad: con la incorporación del minicapo, los niños jugando con las maquinitas o golpeando al dueño de la tienda de aparatos eléctricos y la misma banda de prostis, el desorden es total, ya que los niños y las mujeres son los últimos artífices del pacifismo, lo que en *RoboCop 2* se derrumba. Para Verhoeven la hiperviolencia es su jugo. Es un constructor meticuloso: en *El vengador del futuro* tiene dos escenas mayúsculas: una cuando Quaid utiliza un cuerpo hecho jirones como escudo; la otra, cuando a Hauser le destroza los brazos en el ascensor. Verhoeven además la asume con humor y se da el lujo de utilizarla de contexto —lo que heredó Kershner—, como la guerrilla en Marte. Con Craven la hiperviolencia tiene un sentido referencial; es más, en una doble interpretación causa y efecto constantemente insinúa el origen de la energía de Pinker. En *Shocker* la violencia emana de la televisión, sin llegar a la premisa ingenua de *Sobreviven*¹³ de John Carpenter; en su taller las pantallas encendidas transmiten la explosión de la bomba atómica, el holocausto

11. Sam Raimi, *The Evil Dead (El Despertar del diablo)*, Estados Unidos, Renaissance Pictures, 1981.

12. Sam Raimi, *The Evil Dead II (El Despertar del diablo II)*, Estados Unidos, Renaissance Pictures, 1987.

13. John Carpenter, *They Live (Sobreviven)*, Estados Unidos, Alive Films, 1988.

judío, Vietnam o la represión estudiantil. Es decir, la violencia es real, es documento, aunque no se aclara ni se determina si Pinker procede de acuerdo a sus instintos o influido por los medios de comunicación; también resulta curioso que en la secuencia final, que es de auténtico vómito (incontrolable desorden en el ritmo), el combate se dé dentro de la televisión, en medio de los reportajes descritos, como si tratara Craven de infundirle misterio a las raíces de sevicia de Pinker. Por su parte, Raimi usa la hiperviolencia con virtuosismo; *Darkman*, a diferencia de *El vengador del futuro* que es plana en sus encuadres, está repensada toma por toma, ya no busca el impacto sino la estilización barroca, tratando de eludir lo manido: la hermosa colección de dedos cortados de las víctimas de Durant; la persecución milimétrica del helicóptero (absurda y mitificante); o el enfrentamiento en el laboratorio.

La crítica del poder

Se podría calificar que las cuatro películas nada más se constriñen a la pirotecnia visual; sin embargo, salvo *Shocker*, exponen agrios panoramas. Para *El vengador del futuro*, *RoboCop* y *Darkman*, la cúspide de la pirámide social está compuesta por los mismos sujetos: un Estado decadente que ha sido rebasado por las expectativas del crecimiento urbano y, en contraparte, el ascenso voraz de empresas transnacionales, o cuando menos, identificadas como fuertes. Y no es que sean un panfleto marxistoide alérgico a la iniciativa privada; más bien, presentan la inoperancia del Estado como un proceso natural que se dará a futuro, y su consecuencia, las empresas que persiguen la simulación de la felicidad. Así, tenemos un magnate de nociva preponderancia civil: en *El vengador del futuro* a los marcianos se les bloquea y vende el oxígeno, y en *Robocop* y *Darkman* el objetivo de la violencia y la injusticia es una ciudad supermoderna, una fortaleza aislada de los problemas exteriores.

De ahí que en las tres se recurra como parábola funcionalista, neurótica y distorsionada, a la eliminación de los focos insurrectos o a la supresión fascista del crimen con el crimen mismo. En este sentido, las ciudades son incontrolables, sólo es una lucha para sobrevivir a los efectos y no prevenir las causas; el tierno ejemplo del alcalde negro de Kershner es el prototipo de los nuevos tiempos que avizora la ficción: un ayuntamiento pobre, material y moralmente, que opta por la degradación (el programa de televisión para recaudar fondos para pagarle a la policía) y a la corrupción (convencido de solapar a los narcos, después de un soborno millonario del minicapo).

Pero la crítica del poder no se limita a exagerar la disputa de la cúspide social, sino también hurga sobre la participación de los medios de comunicación masiva como institución imprescindible en los proyectos políticos de ambas ideologías, y no sólo eso, pues a la vez son un espejo que parodia. Aquí quien más contribuyó fue *Robocop*, idea de Verhoeven o sus guionis-

tas; si en *Blade Runner*¹⁴ de Ridley Scott la omnipresencia de los medios es estilística, la de Verhoeven es mordaz: los noticiarios son pesimistas, transmiten solamente información violenta, catástrofes y conflictos armados (el aporte de *Shocker*). Como siempre, intemporales, son valores cotidianos en una sociedad que simula avanzar y permanecer estancada; y claro, la publicidad es contrastada con los cambios exteriores que la obligan a ser estúpida, como la trampa en los automóviles o los bronceadores, para evidenciar su anacronismo e ineficacia para maquilar la realidad.

Alteración de estereotipos

La manía del «entrecomillado», el rescate de gestos inmortalizados por subgéneros y la reconciliación de polos antagónicos son artes iconoclastas de las cuatro cintas. Con *El vengador del futuro* los modelos de las mujeres se trastocan: la rubia esposa de Quaid resulta villana; mientras que la morena prostituta de Marte termina de pareja ideal de Quaid. Con *RoboCop* parece que todo tratamiento de los personajes es desacralizador, quizás involuntariamente: desde los niños gandallas, la banda de mujeres galantes hasta los desvaríos de RoboCop.

En *Shocker* hay momentos donde Pinker da la sensación de resumir a los grandes asesinos: la fuerza y el atuendo de Jason, la ubicuidad de Freddy Krueger; y aunque sólo es un guiño y, además desfasado, el mito del vampiro se combina en la enloquecida salvación del héroe. En tanto que en *Darkman*, la enciclopedia de Raimi es más abundante, además de ser la principal premisa de la película; es por ello que la fisonomía de *Darkman*, hurtada de *La momia*,¹⁵ *El hombre invisible*,¹⁶ *El fantasma de la ópera*¹⁷ y *Batman*,¹⁸ más que un homenaje o desfile de máscaras sea un recurso que adquiere autonomía para enfatizar la tragedia del individualismo romántico.

Se debe aclarar que la simple alteración de los estereotipos no asegura el éxito de la provocación; el ejemplo concreto lo dan *La última milla*¹⁹ de Steve de Jarnatt y *El misterio de la pirámide*²⁰ de Ken Kwapis. *La última milla* subvertió el código completo, desde la imagen de los protagonistas (atípicas), su perfil psicológico (reacciones antihollywood), hasta la estructura fílmica (no poder vencer el azar y las decisiones del poder); a

14. Ridley Scott, *Blade Runner (Blade Runner)*, Estados Unidos, Hong Kong, Shaw Brothers, Ladd Company, Warner Bros. Pictures, 1982.

15. Stephen Sommer, *The Mummy (La momia)*, Estados Unidos, Alphaville, 1999.

16. James Whale, *The Invisible Man (El hombre invisible)*, Estados Unidos, Universal Pictures, 1933.

17. Edward Sedgwick, Lon Chaney, Rupert Julian, Ernst Laemmle, *The phantom of the opera (El fantasma de la ópera)*, Estados Unidos, Universal Pictures, 1925.

18. Tim Burton, *Batman (Batman)*, Estados Unidos, PolyGram Filmed Entertainment, The Guber-Peters Company, 1989.

19. Steve De Jarnatt, *Cherry 2000 (La última milla)*, Estados Unidos, ERP Production, 1987.

20. Ken Kwapis, *Vibes: The Secret of the Golden Pyramid (El Tesoro de la Pirámide de Oro)*, Estados Unidos, Columbia Pictures Corporation, 1988.

De Jarnatt le salió redondo. En cambio, Vibes sólo tiene un planteamiento interesante: Cyndi Lauper, Jeff Goldblum y Peter Falk son unos *freaks* que pretenden una versión desvirtuada de *Indiana Jones*²¹; empero, la anécdota es insulsa y mal narrada. De ahí se desprende la idea de que no es suficiente un ensimismamiento plástico, reconfortador siempre que está bien diseñado —como *Sorpresas de amor*²² de Alan Rudolph—, sino que también exige una historia que los justifique, como sí lo hicieron Raimi, Verhoeven y Kershner.

La pérdida de identidad

En este renglón lo que aportan es el drama por el que atraviesan los protagonistas. Esto tiene que ver con un miedo de la ciencia ficción de los últimos 60 años, que vislumbra la masificación de la sociedad y el sojuzgamiento de los hombres, y una dualidad desmembrada. De este inevitable callejón uniformista nace un sentimiento esquizofrénico, que se debate entre la imposibilidad de satisfacer sus necesidades vitales y una misión justiciera que el entorno obliga a cumplir. En *El vengador del futuro* Verhoeven es hábil para mezclar esta indecisión: Quaid enfrenta un plácido mundo familiar, con el eidolón erótico de la esposa, con la insistente pesadilla de otra vida: sólo será en Rekuerdo, cuando al sufrir una embolia recobre por flashazos lo que fue su pasado. La pelea de Quaid por la memoria es el polo opuesto en cuanto estilo de la Rachael de *Blade runner*, pero hermanados en el vacío existencial; el tono, hay que repetirlo, lo da el discurso de la provocación —temor que elude y vence—, que no se rinde ante la nostalgia. A RoboCop le sucede algo peor; sin sostener la pérdida de identidad como motivo dramático tal y como la filmó Verhoeven, Kershner arremete en el policía la escena más desoladora: recompuesto a partir de pedazos, humillado, RoboCop recibe la visita de su esposa sin tomar conciencia de ello; de hecho la impotencia por volver al instinto se convierte en delirio reprimido al grado de que cuando le toca la cara lo siente frío —literal— sin duda, sin contacto aparente con la realidad interior —el cuerpo, una vez más, a la deriva— que es aplastada por las ambiciones de la empresa que recupera a RoboCop.

En *Shocker* el extravío de la personalidad es una histérica deformación; Pinker acosa, deleitado, a su perseguidor sin tener la intención firme de matarlo, pues tuvo oportunidades claras. Aquí Pinker es una pista falsa, que subraya el papel de encarnación del mal: como en *Batman*, el perseguidor desea la venganza por el asesinato de su familia, pero también, en su obsesión, el adolescente pierde contacto con su realidad —abandona el placer sexual del sueño en el lago, por el deber de matar a Pinker—, y se transforma en un psicótico más que es absorbido por la dinámica espiritual de Pinker; quizá por

21. Steven Spielberg, *Raiders of the Lost Ark (Indiana Jones: En busca del Arca Perdida)*, Estados Unidos, Paramount Pictures, Lucasfilm, 1981.

22. Alan Rudolph, *Love at Large (Amor perseguido / Sorpresas de amor)*, Estados Unidos, Orion Pictures, 1990.

ello obtiene licencia para compartir el escenario de la violencia: la televisión. Con *Darkman* la esquizofrenia es cruel; el científico se desconecta de su universo cotidiano, al abandonar su pasaporte estético que le asegura la aceptación en la sociedad: el rostro. Al borrársele la imagen, empieza una inversión de conducta, encajonado hacia la violencia, donde la tortura es la circular búsqueda de máscaras que le permitan relacionarse con el pasado. *Darkman* es trágica hasta la perversión e ironía; mientras que *Quaid* y *RoboCop* concluyen sus ansias —el primero con la solución y el segundo con la derrota—, *Darkman* seguirá en fases compensatorias pero sin articular una definición: puede ser que la neurosis de *Batman* en *Darkman* se multiplique y sea todavía más desesperante la pérdida de identidad. Es en este gran tema, aunque disperso, donde se comprime la esencia de la ficción estadounidense y que, a través de un discurso provocador, alerta sobre una peligrosa etapa de transición que no halla su equilibrio.

Los chaneques neobarrocos

Gremlins 2

Cuando en su artículo «Los Horrores del 79»¹, el escritor estadounidense Stephen King, emocionado, comparaba a tal año con la década de los treinta, la Depresión, cuando se hicieron famosos Boris Karloff, Bela Lugosi y Lon Chaney Jr., se vislumbraba un apogeo del género. Para King fue un suculento regreso al cine de horror, ya que en 1979 se realizaron películas como *Fantasma*² (Coscarelli), *Aliens*³ (Scott), *Halloween*⁴ (Carpenter) o *La furia*⁵ (De Palma). Empero, a más de dos décadas de la publicación del texto de King, la emoción por el género ha decaído, ya que, entre otros factores, los antiguos resortes que lo impulsaban han sufrido grandes cambios.

Por ejemplo, lo otro, con el deshielo de la guerra ideológica, fue anulado como peligro acechante; Steven Spielberg con *ET*⁶ y *Encuentros cercanos del tercer tipo*⁷ y James Cameron con *El secreto del abismo*⁸ — incluso, se puede tomar en cuenta la saga de *Corto circuito*⁹—, por sólo mencionar algunas películas claves, trazaron un puente por encima de la histeria anticomunista con una profunda percepción del humanismo. Por otro lado, los clásicos mitos han tenido que reciclarse o incursionar en diversas metáforas: Douglas E. Winter acierta cuando dice que «los colmillos de *Drácula* de Bram Stoker, afilados por la represión de la época victoriana, han sido limitados por los imitadores de la sexóloga Ruth Westheimer»¹⁰; es decir, el vampiro resulta anacrónico ante el despertar de la revolución sexual. También algo similar le ocurrió al *Hombre Lobo*,¹¹ cuando el dualismo entre el bien y el mal se hace cada vez más confuso y por tanto se disminuye la presunta lucha contra la «bestia» que anida en nuestro interior. Únicamente ha habido excepciones en la adaptación de los mitos a las mutaciones esté-

49

49

1. Publicado originalmente en "Rolling Stone", N° 307, diciembre de 1979; traducido por Waldo Lydecker para la revista "Cine", Vol. 3, N° 26, México. Se puede recuperar "LOS HORRORES DEL 79" Stephen King en: Revista Insomnia, número 70, octubre de 2003.

<https://www.dropbox.com/s/c89zdvd6l2mdw0/INSOMNIA%20070.pdf?dl=0#pageContainer7>

2. Don Coscarelli, *Phantasm (Fantasma)*, Estados Unidos, New Breed Productions, 1979.

3. Ridley Scott, *Allien (Alien: el octavo pasajero)*, Estados Unidos, Reino Unido, 20th Century-Fox (Londres), Brandywine-Ronald Shushett Production, 1979.

4. John Carpenter, *Halloween (Halloween)*, Estados Unidos, Compass International, Falcon Productions, Debra Hill Productions, 1978.

5. Brian De Palma, *The Fury (La furia)*, Estados Unidos, 20th Century Fox, 1978.

6. Steven Spielberg, *E.T.: The Extra-Terrestrial (E.T.: El extraterrestre)*, Estados Unidos, Universal Pictures, Amblin Entertainment, 1982.

7. Steven Spielberg, *Close Encounters of the Third Kind (Encuentros cercanos del tercer tipo)*, Estados Unidos, Columbia Pictures, EMI Films, Phillips Productions, 1977.

8. James Cameron, *The Abyss (El secreto del abismo)*, Estados Unidos, Lighstorm Entertainment, 1989.

9. John Badham, *Short Circuit (Cortocircuito)*, Estados Unidos, David Foster Productions PSO, 1986.

10. Referencia

11. George Waggnar, *The Wolf Man (El hombre lobo)*, Estados Unidos, Universal Studios, 1941.

ticas: el sensual hedonismo de *Los muchachos perdidos*¹² de Schumacher con la exquisita inyección de «People are stranger» de *The Doors*, la desquiciante *El hombre lobo americano en Londres*¹³ de Landis y en otro tono, *Lobos, criaturas del diablo*¹⁴ de Jordan. También es importante señalar la terrible decepción del *gore* y *splatter*; se mantuvieron las esperanzas de su insaciable búsqueda contraria al tradicionalismo de las cintas «A» hasta bien entrada la década de los ochenta, pero ni Tobe Hopper, Wes Craven, Sam Raimi ni Stuart Gordon dieron el estirón definitivo —sobre todo este último; Gordon, después de sorprender con el erotismo de *Resurrección satánica*¹⁵, desilusionó con *El perfil del diablo*¹⁶.

El género, sin sus antiguos resortes, desplaza sus escenarios hacia el interior de las instituciones; y claro, también sin poder escapar a la oleada neoconservadora recrudescida en los últimos años, el relato de horror se ha convertido en advertencia de los valores más «reaccionarios» de la familia. Así, nos encontramos con cintas impregnadas de puritanismo; los villanos psicóticos como Jason (*Viernes 13*),¹⁷ serán en una segunda lectura, didácticos censores del «reventón» adolescente en los bosques (una digna excepción, es el perturbante alegato sobre el aborto del vengador de fetos de *Inocente o culpable*¹⁸). E. Winter lo resume de esta forma:

Su némesis exclusiva suele ser una heroína monógama (cuando no virginal), una madonna de la clase media que ha hecho caso a sus padres y actúa siguiendo sus consejos. Y lo que mantiene alejados a los monstruos de nuestros días no son los crucifijos o las balas de plata, sino, precisamente, su decoroso comportamiento¹⁹.

Sin embargo, en este contexto nada halagador o más bien, por ello mismo, surgen obras que niegan su entorno inmediato para marcar rupturas necesarias; tal es el caso de *Gremlins 2, la nueva generación*,²⁰. El rompimiento de su director, el estadounidense Joe Dante, no sólo es una perfec-

12. Joel Schumacher, *The Lost Boys* (*Los muchachos perdidos*), Estados Unidos, Warner Bros. Pictures, 1987.

13. John Landis, *An American Werewolf in London* (*Un hombre lobo americano en Londres*), Reino Unido, American Werewolf Inc., 1981.

14. Neil Jordan, *The Company of Wolves* (*Lobos, criaturas del diablo*), EUA-Reino Unido, Chris Brown, Stephen Woolley, 1984.

15. Stuart Gordon, *Re-Animator* (*Resurrección Satánica*), Estados Unidos, Re-Animator Productions, 1985.

16. Stuart Gordon, *From Beyond* (*El perfil del diablo*), Estados Unidos, Empire Pictures, Taryn Prov, 1986.

17. Sean S. Cunningham, *Friday the 13th* (*Viernes 13*), Estados Unidos, Paramount Pictures, 1980.

18. Martin Campbell, *Criminal Law* (*Inocente o culpable*), Estados Unidos, Hemdale Film Corporation, 1989.

19. «Introducción» de Douglas Winter para el libro Escalofríos. Grijalbo, 1989. Antología de cuentos de terror: «El aviador nocturno» («The Night Flier») 1988 Stephen King; «Ponga una mujer en su mesa» («Having a Woman at Lunch») 1988 Paul Hazel; «El beso sangriento» («The Blood Kiss») 1988 Dennis Etchison; «La inminencia del desastre» («Coming to Grief») 1988 Clive Barker; «Comida» («Food») 1988 Thomas Tessier; y «El gran dios Pan» («The Great God Pan») 1988 M. John Harrison.

20. Joe Dante, *Gremlins 2: The new batch* (*Gremlins 2: La nueva generación*), Estados Unidos, Warner Bros. Pictures, Amblin Entertainment, 1990.

ta síntesis paródica de las constantes dominantes del horror en la era de Reagan, sino que también posee una amplia competencia enciclopédica que le permite cruzar en su interior tópicos, en apariencia, ajenos a su corpus; de ahí su riqueza. En esta ocasión los «mostritos» que descubrió Dante en 1984 se componen de diferentes niveles; básicamente, a partir de lo que define Omar Calabrese como neobarroquismo —diferencia organizada, policentrismo e irregularidad regulada—, *Gremlins 2* aborda con sus cabriolas regocijantes cinco puntos: la ficción posmodernista, el dialogismo intertextual, la nostalgia sin autocomplacencia, la iconografía paranoica y la decadencia tecnocrática.

En principio, *Gremlins 2* no toma en serio a su predecesora. El autoescarnio de Dante rema a contracorriente de los motivos sentimentales que impulsaban a la primera y que en las más recientes producciones han estado en boga en lo que se denomina la ficción posmodernista. La negación de Dante se despega de las trampas de la secuela, al no repetir —lo que sería una regularidad regulada, antineobarroca—, dos momentos de la anterior que sirvieron para dramatizar el esfuerzo Salvador de los protagonistas: ni el sabio oriental triunfa ni Kate puede contar su trauma infantil. Lo del viejo chino tiene similitud con la defensa del patrimonio de los bujos (la imaginación) de *¿Quién engañó a Roger Rabbit?*²¹ de Zemeckis, con el reproche de una individualidad castrada de *Tucker*²² de Coppola y con la reunificación familiar de *El campo de los sueños*²³ de Alden Robinson. En todas las anteriores películas se encuentra un cordón umbilical: el revisionismo, el reproche de las promesas incumplidas del american way of life, anteponiendo asideros de la cultura popular (las caricaturas, el beisbol) o mitos sin contestación universal (el derecho a la libertad, la profundidad de la filosofía de Oriente). De hecho, esa vuelta al origen, de alguna manera emparentada con la cándida *Jesús de Montreal*²⁴ (Arcand) y las rabetas de *La vía láctea*²⁵ (Buñuel), es la que estuvo como objetivo primordial del discurso fílmico de los ochenta enfrentado al vacío ideológico: la ficción posmodernista. Pues bien, ahora el sabio oriental no tuvo la oportunidad de sermonear el modo de vida occidental que sólo le enseñaba a Gizmo a consumir y a ser violento (la condena a la TV no deja su tufo mattelartiano); la moralina en *Gremlins*²⁶ se diluye cuando desde el comienzo el proyecto tecnocrático —con sus raíces en los bujos de Zemeckis— arrasa con su tienda de antigüedades en pro de la modernidad de la urbe de hierro e, incluso, en un chiste por demás chocante, deshace sus aforismos

51

51

21. Robert Zemecki, *Who Framed Roger Rabbit* (*¿Quién engañó a Roger Rabbit?*), Reino Unido, Estados Unidos, Amblin Entertainment, Touchstone Pictures, Walt Disney Feature Animation, Silver Screen Partners III, 1988.

22. Francis Ford Coppola, *Tucker: The man and his dream* (*Tucker: El hombre y su sueño*), Estados Unidos, Lucasfilm, 1988.

23. Phil Alden Robinson, *Field of dreams* (*Campo de sueños*), Estados Unidos, Gordon Company, 1989.

24. Denys Arcand, *Jésus de Montreal* (*Jésus de Montreal*), Francia, Canadá, Téléfilm Canada, Centre National de la Cinématographie, 1989.

25. Luis Buñuel, *La voie lactée* (*La Vía Láctea*), Francia, Greenwich Film Productions, Paris-Fraia Film, 1969.

26. Joe Dante, *Gremlins* (*Gremlins*), Estados Unidos, Warner Bros. Pictures, Amblin Entertainment, 1984.

sobre el conocimiento personal: «¿De quién es la cita, de Confucio o de Bruce Lee?». Para Dante el purismo ingenuo de la primera no tiene pase para la orgía narrativa de la segunda.

Y en otro momento que Dante niega los motivos sentimentales de la primera, es cuando a Kate no la dejan contar su trauma infantil. Con un humor chocarrón, *Gremlins*, sin llegar al chantaje —el ritmo, como comportamiento estético: neobarroquismo—, nos narra por qué odiaba la Navidad: la muerte de su padre que se quebró el cuello en la chimenea vestido de Santa Claus; el hecho en sí era terrible, y todavía más por la época tan simbólica de falsa alegría. En *Gremlins 2* ya no aparece el mismo distanciamiento sentimental; Dante juega en la frontera: Kate, de nuevo, intenta contar que en su infancia un hombre semejante a Abraham Lincoln se le acercó en un parque, pero, cuando probablemente el desenlace fatal de la confesión desembocaría en una violación, Billy la saca de escena y no le permite concluir. Dante propone puntos suspensivos, una elipsis por añadidura, una delicada llamada al espectador que le motive a la conexión con el anterior texto —diferencia organizada: neobarroquismo—, una especie de perverso supermanierismo (Ray Smith). Y para dar mayor solidez, la negación dantesca cambia el carácter de Kate: la provinciana pareja ya no tiene una angelical relación; ahora Nueva York les hace extensiva su neurosis y sus hábitos. Billy y Kate son mediocres de acuerdo a la escala del éxito; por ello el noviazgo no se concretiza. Kate ya no se asusta con el gremlin exhibicionista que se abrió la gabardina en la primera; con una patada en los genitales (?) remata la autoparodia de Kingston Falls, donde se había alterado el *status* de la mojigatería.

En lo que respecta a la nostalgia, *Gremlins 2* en ninguna ocasión es complaciente. Contraria al espíritu lánguido y derrotista de Giuseppe Tornatore en *Cinema Paradiso*²⁷ y Ettore Scola en *Splendor*²⁸, películas que sintetizan una añoranza generalizada por la muerte del cine, la nostalgia de Dante es una sonrisa ácida, quizás de revancha feroz. Tres injertos corroboraron lo anterior: la rebelión del *Pato Lucas contra Bugs Bunny*, la aparición del abuelo Fred de *La familia Monster* y la inclusión de Christopher Lee, ya arquetipo del cine de horror. En el bloque de citas, Dante acumula segmentos esenciales de los mass media en los pasados treinta años, que han sido desplazados por las fobias y miedos de la modernidad. De las caricaturas, la mencionada *¿Quién engañó a Roger Rabbit?* fue la pionera en los ochenta para su rescate; sin embargo, el ánimo corrosivo que muchos de los dibujos tenían en particular se desperdiciaba en el nostálgico objetivo que perseguían (válido y hermoso). Lo de Dante es distinto a la proeza técnica (en este aspecto, también de alto calibre) de Zemeckis; como antecedente, en su participación en *Al filo de la realidad*²⁹, un niño sometía a su familia a

27. Giuseppe Tornatore, *Nuovo Cinema Paradiso (Cinema Paradiso)*, Italia, Les Films Ariane, Crystal-difilm, TF1 Films Production, RAI, Forum Picture, 1988.

28. Ettore Scola, *Splendor (El esplendor)*, Italia, Mario e Vittorio Cecchi Gori, 1989.

29. John Landis, *Twilight Zone: The Movie (Al filo de la realidad)*, Estados Unidos, Warner Bros. Pictures, 1983.

la lógica de los dibujos animados. Preservar las imágenes del Pato Lucas y Bugs Bunny, como apunta Mark James Estren, es archivar a dos personajes que combatían por la causa del subperro, que apoyaban al pequeño hombrecito en contra de la sociedad; tal vez el Pato Lucas y Bugs Bunny sean las caricaturas menos pedagógicas, sin los tantos ejemplos —subliminales, velados o no— que hoy en día nos ofrecen, y que ¿*Quién engañó a Roger Rabbit?* extravió en su antología, claro, no como la aberración aglutinadora de *Dick Tracy*³⁰ (Beatty). Además, el hecho de trastocar planos y jerarquías, que es lo fundamental de la rebelión del Pato Lucas, nos introduce en esa atmósfera gremlin, que es, precisamente, la de alterar el orden.

Sobre la aparición del abuelo Fred y la inclusión de Christopher Lee, el injerto de Dante apela a la degradación del mito del vampiro, al ninguneo de las películas en blanco y negro (un crimen: «presentamos Casablanca a colores y con un final más feliz»), y, por supuesto, al desalojo de antiguos temores colectivos a la falta de predisposición por la cultura de la evasión. El acierto de Dante es no plantearse esta nostalgia que la carrera de los medios y las transformaciones urbanas produce, como los lugares comunes que recurren a la martirología del «todo tiempo pasado fue mejor». Aquí *Gremlins 2* también es muy sutil, hila fino: para Fred, en la época actual nadie se espanta con pulpos de plástico o *Godzilla* (sólo los gremlins gozan, al igual que con *Blanca Nieves*); lo que realmente atemoriza —dice— es estar desempleado o dejar la botella. Cuando el realismo nos alcanza —la crisis se torna más aguda— y la información visual aumenta, las series de horror realizadas con elementales recursos pierden su encanto primario (la televisión fue cómplice de esta estética que ignoró el buen gusto, que incursionaba en lo doméstico, lo íntimo; el caso más fascinante: *Ultraman*³¹). De ahí que el abuelo Fred sea un disidente de una pretendida uniformidad del modernismo; en otra escena terrible, Fred graba un fracasado promocional de su programa con unos tiernos muñecos sin llegar a finalizarlo: un nuevo Quijote queda solo, aislado. Solamente será, durante la irrupción gremlin, cuando Fred sea el catalizador —el locutor— de las demandas de los monstritos: un verdadero abuelo. Asimismo, la tradición vampírica aparece con Christopher Lee; sin embargo, paradójico, Lee no actúa como Drácula, sino como científico, otro trastocamiento de roles. De Lee sólo queda la mirada sin emoción que tantas connotaciones eróticas provocó en sus numerosas cintas con la Hammer; su papel de científico tendrá un fugaz repaso del cine-churro de los cincuenta (la escena de la araña-gremlin, de lo mejor) con el señor Carradine a la cabeza, que hacía un inocente y heroico llamado al control de la ciencia (íntimamente hermanado con la guerra fría). Pese a ello, el científico Lee tendrá una auténtica resurrección cuando la gárgola-gremlin, inyectada para resistir la luz solar, extiende sus alas; entonces, a Lee le brillan sus ojitos de Drácula.

30. Warren Beatty, *Dick Tracy* (*Dick Tracy*), Estados Unidos, Touchstone Pictures, Silver Screen Partners IV, Mulholland Productions, 1990.

31. Mitsuo Kusakabe, *Ultraman: The Adventure Begins* (*Ultraman: La Aventura Comeinza*), Estados Unidos, Japón, Hanna-Barbera Productions, 1987.

El dialogismo intertextual de Dante utiliza a la memoria para poner a prueba los saldos morales que las imágenes recogen.

Probablemente, Dante y Stephen King sean los narradores de horror que mejor han hurgado en la paranoia estadounidense, aunque aquí debiéramos eliminar a *S.O.S vecinos al ataque*³², de Dante, que salvo por algunos solitarios apuntes de actuación, fue un estruendoso fiasco. Los aportes en este renglón están en la confección del edificio Clamp, el repulsivo retrato del japonés y la arbitraria lectura de la televisión. Como toda apología futurista, *Gremlins 2* recurre a las muletillas de la ciencia ficción: el control masificado, la omnipresencia de los medios y la desesperada búsqueda del confort; empero, las muletillas son llevadas hasta el absurdo, sin el solemne pesimismo que caracteriza a otras obras. En el edificio Clamp se tiene de todo, desde tiendas deportivas y restaurantes vegetarianos (los gremlins, cachondos, atragantándose y viendo piernas), hasta la represión laboral, donde despedir a un empleado por insubordinado, fumar a escondidas, causa un placer orgiástico: servilismo de la acusadora, cinismo del controlador. La excesiva susceptibilidad ante el caos, hará que el magnate Clamp esté preparado como si fuera el juicio final: un casete con imágenes compensatorias —el vuelo de las aves, el correr de los ríos: en la montaña de la cursilería—, el último pararrayos de la inseguridad mental del paranoico edificio. Sobre el delirio de inferioridad ante los japoneses, Dante es incisivo: lo más seguro es que no sea una metáfora, pero tampoco puede ser gratuito que, en medio del desorden mental que provoca el desgarrate gremlin, aparezca el japonés, trabajador, perseverante hasta el último nervio, que convertido en hombre-cámara, está ansioso por filmar con Fred. Dante, consciente al igual que el visionario Tucker que advirtió la «invasión» tecnológica del Japón por no motivar la creatividad local, exagera aún más el patriotismo xenofóbico, que en *Lluvia negra*³³ (Scott) Michael Douglas estilizó. Y en el último aporte de *Gremlins* para bucear en la paranoia estadounidense, también en franco desafío, es una interpretación abierta de la tv. En la primera *Gremlins*, de alguna forma el regaño del sabio oriental se inclinaba sobre el nocivo efecto del medio; no era un comunicólogo dando una conferencia, pero atribuía en parte a la televisión la violencia de la sociedad. Sin embargo, también en la primera, Gizmo, por imitar a Clark Gable en la tv, derrota a Rayita: el Bien se sirvió de la televisión para vencer al Mal. Ya en esta secuela, al excluir la moralina y los aforismos orientales, Gizmo se queda solo para reafirmar su lectura caprichosa del medio: en esta ocasión, Gizmo salva a Marla y a Kate de la araña-gremlin gracias a la «enseñanza» de Sylvester Stallone en *Rambo*³⁴. Hasta en esto, Dante contesta en tono festivo a las paternas teorías funcionalistas de EU y de buena parte de Latinoamérica, que culpan a los medios de la violencia; Gizmo no fue un receptor-bacínica ni sufrió el síndrome de Medusa, sólo tomó lo que quiso de la televisión; es un animalito barthesiano.

54

54

32. Joe Dante, *The 'Burbs (SOS, vecinos al ataque)*, Estados Unidos, Imagine Entertainment, 1989.

33. Ridley Scott, *Black Rain (Luvia negra)*, Estados Unidos, Paramount Pictures, 1989.

34. Ted Kotcheff, *First Blood (Rambo: primera sangre)*, Estados Unidos, Anabasis N.V., Elcajo Productions, 1982.

Así como Dante en 1984 puso al revés el pueblo de Kingston Falls, ahora también desequilibra a Nueva York. Los gremlins en las dos películas han funcionado como espejos, como reflejos grotescos del ideal del contexto en que surgen. En la primera, la apacible convivencia se rompía: la cantina se llenaba de caricaturas hiperbólicas de la conducta humana; los monstritos no actúan como psicóticos, como lo otro o como híbridos de fobias. No, simplemente los gremlins imitan a los hombres, hipótesis inversa de Gizmo-tv. En este caso, los espejos de Dante se han trasladado al interior de la sociedad —como Danny de Vito en *La guerra de los Roses*³⁵—, para desde allí retratar o exhibir cómo somos. El ejemplo más nítido lo da el gremlin-científico, que al ser entrevistado por Fred le dice que lo que buscan es la civilización; morirán unos —le dispara a un gremlin entrometido—, pero serán las piedras en el camino en pos de un mundo con todos los avances. Para *Gremlins 2* el proyecto tecnocrático ha fallado, su violencia irracional es insoportable; de ahí que la radiografía de Dante niegue el modo de vida actual. Pero el camuflajeado regaño de Dante no tendrá esta vez un epílogo de reflexión romántica, como en las citadas películas de la ficción posmodernista; la irreverencia de *Gremlins* será tan astuta, que luego de balconear al decadentismo moderno, encadenará a éste con su secuencia ideológica: el neoconservadurismo. El magnate cambia su paranoia: fabricar pueblos tranquilos, que es lo que la gente desea; así, la conclusión será lapidaria: el tecnócrata arribista quedará atrapado en un piso con una gremlin vestida de novia, y con una sonrisa de impotencia, estará aceptando pagar el precio de la desilusión.

Con muchas aristas, *Gremlins* resumió las dos vertientes del pensamiento estadounidense, induciéndolas para que se mordieran la cola; no se sabe si los monstritos serán dialécticos —es lo que menos importa—, o «reaccionarios», lo cierto es que siempre estarán presentes con su fresca inconformidad para recordar que no hay nada estático y para decir con una rabia desenfrenada, que el horror está en el centro de lo cotidiano.

35. Danny DeVito, *The War of the Roses (La Guerra de los Roses)*, Estados Unidos, 20th Century Fox, 1989.

Capítulo 3

EL CUERPO

El placer de la manipulación

Bajos instintos

El cineasta holandés Paul Verhoeven realiza con *Bajos instintos*¹ su más astuta película estadounidense —que no la más original—, en cuanto a la confección de sus personajes, así como en su narrativa. Hay que recordar que con *RoboCop*² Verhoeven impone un estilo hipersarcástico y chocarrero en la ciencia ficción; por *RoboCop* se le conoce como uno de los hábiles arquitectos de la violencia. En su segunda cinta filmada en Estados Unidos, *El vengador del futuro*³, ya no sorprende tanto, pues repite los esquemas planteados en *RoboCop*; sin embargo, debe decirse que supera el cuento en que se basó: *Usted lo recordará perfectamente*, de Philip K. Dick.⁴ Con *Bajos instintos* Verhoeven nos vuelve a mostrar su destreza para captar la brutalidad con singular vesania, sólo que aquí era más complicado sostener la trama, debido a que su historia está cimentada sobre la fórmula de un thriller sencillo, cuestión que «limita» supuestamente el campo creativo.

De alguna manera, el caso de *Bajos instintos* alude a *Cabo de miedo*⁵ de Martin Scorsese, ambos relatos impulsados por un código manido. Inclusive, el efectismo inaugurado por Alfred Hitchcock⁶ —la música como contexto, como adjetivo—, encuentra ecos de Verhoeven y Scorsese. De hecho, Verhoeven ha reconocido que *Bajos instintos* recoge la savia del genio del suspenso.

Para explotar la receta de esto, que se puede denominar thriller erótico, Verhoeven remarca a sus personajes y a su forma de contar; además, la inyección de ambigüedad en los protagonistas es un pivote para malabarear con el efectismo. Lo anterior se puede reflexionar a partir de dos veredas. Una, la ampulosa primera escena que define al resto de la película. Y la otra, la también exuberante Catherine —no de físico—, interpretada por Sharon Stone, que absorbe una serie de ideales colectivos que le permiten seducir con una hidalguía pocas veces vista.

1. Paul Verhoeven, *Basic Instinct (Bajos instintos)*, Estados Unidos, Carolco Pictures, 1992.

2. Paul Verhoeven, *RoboCop (RoboCop)*, Estados Unidos, Orion Pictures Corporation, 1987.

3. Paul Verhoeven, *Total Recall (El vengador del futuro)*, Estados Unidos, Carolco Pictures, TriStar Pictures, 1990.

4. Philip K. Dick, *Usted lo recordará perfectamente*, Estados Unidos, The Magazine of Fantasy and Science Fiction, 1966.

5. Martin Scorsese, *Cape Fear (Cabo de miedo)*, Estados Unidos, Amblin Entertainment, TriBeCa Productions, 1991.

6. Se sugiere repasar el libro *El cine según Hitchcock*, François Truffaut, Alianza Editorial 1974.

En el prólogo, Verhoeven es exagerado, con un ímpetu tal vez innecesario en términos del «naturalismo» ortodoxo. Pero eso es lo que menos le preocupa. Se instala bruscamente en una recámara donde, sin antecedente de por medio, una rubia copula con un cantante de rock. La güera le monta y en el orgasmo lo mata con un picahielos. Por supuesto que la imagen es como un jalón de vísceras. Empero, a pesar de que es un icono shocking —de impacto—, se plasman muy bien los elementos a seguir. Y es que no es lo mismo una propuesta shocking de Darío Argento en *Terror en la ópera*⁷ con ángulos barrocos, movimientos de cámara turbios y farragosa pista sonora, que el prefacio de Verhoeven. Tanto en *RoboCop* como en *El vengador del futuro* la muerte tenía una concepción clara, límpida, de cromática transparente. No nada más utiliza planos cerrados para captar la truculencia; en *Bajos instintos*, a los *close ups* anteceden o se intercalan tomas medias donde se observa con nitidez y amplitud la ejecución de la estrella pop. Es, por decirlo de un modo batalliano,⁸ un ojo que no deja residuos sino que se abre en toda su dimensión: un ávido voyeurismo que se dispara para contemplar la atrocidad. De ahí que Verhoeven fotografíe entero el cuerpo de la mujer mientras asesta las puñaladas en un instante de sensaciones encontradas, para marcar un tono de máxima extensión que concreta pero a la vez no castra el confuso nervio que sirve de pulso sintáctico. (Este eros y tanatos de Verhoeven mezclados en la duda, se localizan en el mismo nivel que *Matador*⁹ de Pedro Almodóvar, donde la asesina clava una aguja en la espalda de su amante en turno, para deleitarse con la potente eyaculación de la víctima y para fusionar los extremos separados por la dualidad, con la salvedad de que en *Bajos instintos* el desbordamiento de las fronteras sociales no conduce a la tragedia).

Con esta perversa mirada a Verhoeven se le facilita lo que sigue. A la fémina homicida la coloca o la «diseña» de una manera pastichera: en ningún encuadre se le ve el rostro; éste se tapa con la cabellera alborotada. Dicha barrera se percibe obvia, falsa, por la postura prefabricada; pero de aquí se exagera y enfatiza la ambigüedad, el misterio a revelar sin que se diluya la tensión —en *Cabo de miedo* sucede lo propio en la artificial lucha de Max Cady con el abogado en las simbólicas aguas del Jordán. Es un efectismo manipulador que raya entre la conciencia del director y la del espectador. Igual pasa con la violencia que se sobrecarga con los picotazos arteros de la rubia al cantante: maneja a su capricho el salto y la emoción, para sellar el ritmo y el aura del personaje. Y el último rasgo virtuoso de la primera escena es la conclusión del ojo perverso de Verhoeven —claridad de perspectiva— y la ambigüedad tipo kitsch: el placer queda amalgamado a la muerte, la sentencia de George Bataille de que los polos se tocan, crea una atmósfera que *Bajos instintos* nunca abandona.

Por lo que se refiere a Catherine (Sharon Stone), Paul Verhoeven es perspicaz para su confección. La Stone no es una actriz de grandes vuelos y su contorno no corresponde a los estereotipos de la lascivia ni de la anormalidad;

7. Darío Argento, *Opera (Terror en la ópera)*, Italia, Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica, 1987.

8. Revisar Historia del ojo, de George Bataille, Tusquets Editores, 1978.

9. Pedro Almodóvar, *Matador*, España, Compañía Iberoamericana de TV y Televisión Española, 1986.

más bien, aparenta la figura de un erotismo decorativo, ornamental, a lo *Playboy*. Sin embargo, el impreciso prólogo se le adhiere a la Stone y la inunda de vitalidad. Aparte, por supuesto, debe considerarse su caracterización y lo bien dirigida que está.

En este sentido, cabe hacer un somero repaso por los teóricos de las imágenes del erotismo, para explicar el atractivo vigor de Catherine. De entrada, tiene que señalarse que la cualidad de no encajar en las etiquetas tradicionales de lo voluptuoso, le otorga la ventaja de ser libre, que no se puede clasificar tan como quiera. Catherine escapa a los paradigmas elaborados por Francesco Alberoni en su libro *El erotismo*,¹⁰ que por afincarse en una rígida dicotomía —lo femenino, lo masculino—, no permite los matices en su tipología. Claro que Alberoni jamás se propone archivar ni a todas las mujeres ni a todos los hombres; sólo a partir de la literatura y el cine teje un orden hipotético.

Catherine es prófuga de las premisas de Alberoni en más de un punto. Inclusive, las características que espiritualizan más a la mujer, se invierten y se transforman en ella en la carnalización del hombre. Más que diferencia, el eidolón de Verhoeven es una convergencia de las fantasías sexuales de ambos géneros. Quizás pueda inclinarse en ciertos instantes a las heroínas vaginales del porno y la novela rosa, cúspides aberrantes del anhelo masculino. Empero, esa mujer desprejuiciada y maestra en el arte de la seducción que aparece en el onanismo pornográfico, termina por servir y asumirse como objeto de las humedades masculinas; en cambio, la Stone no sucumbe jamás a dicha actitud. Catherine no regresa al territorio decretado como femenino, sino que trastroca los espacios para alterarlos. De alguna manera Catherine es lo que no se vio de las vampiresas del cine mudo y de mitad de siglo. Su mundo es atrayente, es un abismo de indeterminación, de misterio, de erotismo en resumen, como lo sugería Roland Barthes (habría que enfatizar que la corpulencia sensual de Catherine es resultado de la absorción de los ideales de las vampiresas; lo que fue Jessica Rabbit en *¿Quién engañó a Roger Rabbit?*¹¹ de Robert Zemeckis como silueta que sintetiza mitos, lo es Catherine en cuanto al imán de su movimiento interior que irradia seguridad en busca del placer permanente).

Sobre esta línea de la ambigüedad —de hecho, en la trama es bisexual—, Catherine se acercaría más a los ensayos de Jean Baudrillard,¹² que afirman que después de la liberación del discurso «hoy no hay nada menos seguro que el deseo, tras la proliferación de figuras». Y es que, efectivamente, al no haber prohibición ni carencia —aunque sea de iconos—, se pierden los principios referenciales. El erotismo pues, se volatiliza, se diluye por doquier (en el idioma, la publicidad). Volvemos al maestro Barthes:¹³ el sexo está en todos los lados, salvo en la sexualidad. Y Catherine, por ello, se encuentra inmersa en estas

10. Francesco Alberoni en su libro *El erotismo*, Gedisa, 2009.

11. Robert Zemecki, *Who Framed Roger Rabbit* (*¿Quién engañó a Roger Rabbit?*), Reino Unido, Estados Unidos, Amblin Entertainment, Touchstone Pictures, Walt Disney Feature Animation, Silver Screen Partners III, 1988.

12. Baudrillard, Jean, *Simulacros*. Barcelona, Anagrama, 1983.

13. Barthes, Roland, *Mitologías*. Madrid, Siglo XXI, 1980. *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona, Paidós, 1986.

figuras posmodernas —acompaña, por supuesto, a Gatúbela, Ripley y Madonna—, que se elevan por encima de la inercia y se vuelven insolubles por los rincones donde antes no se pronunciaban.

De ahí que poco trasciendan las escenas estrictamente lúbricas para que el personaje de Catherine exude sexualidad. Ciertamente influye el sexo para determinar a la Stone. Sin embargo, es esa intermitencia de la que habla Andrés de Luna, lo que trasmuta a Catherine en erótica pura. Como la Gatúbela de *Batman regresa*¹⁴ (Tim Burton), la voluptuosidad desborda las repisas destinadas a su reproducción —la cama, la desnudez, la cópula— e invade y arrebatada y domina los lugares en los que promociona su silencio.

Un ejemplo de ello es el ya antológico interrogatorio (dispuesto a cualquier coloquio para realizar un cotejo con la foto de 1962 de Marilyn Monroe en el D.F.), donde la Catherine descruza la pierna y deja al aire su pubis desnudo. La secuencia en la estación de policía se apodera de la película, para instalarse más allá de la fórmula del *thriller*. La parsimonia con que Catherine maneja el asunto, hace pensar que no es la asesina o que es un monumento a la perversidad; olvida el cruento crimen. Es decir, maniatada su fuerza al resto de los personajes, incluido el inspector Nick (Michael Douglas). Verhoeven, con suculentos detalles nos informa que están atrapados, embobados con su personalidad: Douglas, que dizque ya no fuma, enciende un cigarrillo para calmar sus ansias. La Catherine entonces los provoca con el multielogiado «fogonazo», cuestión que los desbalancea. Aquí Verhoeven hasta es burlón con la vitalidad manipuladora del sexo; lo empotra en la historia y ya jamás se le separará, al grado de que Douglas extravía su ecuanimidad —no sabe si persigue a la asesina o quiere compartir su existencia con ella para siempre— y queda clavado en la obsesión erótica, lo genitaliza; por eso las claves climáticas se dan en el «toreo» entre Catherine y Douglas, en el procoitus, valga la muleta de adorno. (La impregnación erótica en el ambiente de *Bajos instintos*, de paso obliga a compararla con una cinta como *Sospecha mortal*¹⁵ de Mike Figgis, que también es un alarde de manipulación del sexo sin ser obvio. En *Sospecha mortal* la sensualidad servía para torturar psicológicamente, y en *Bajos instintos* para aletargar el placer, aunque finalmente sea otra especie de tortura. Tanto en Figgis como en Verhoeven el sexo es un bastón de mando que decide sobre los personajes, reducidos a miserias en *Sospecha mortal* y transformados en plenos sujetos de placer en *Bajos instintos*).

Y así Verhoeven dispara y manipula la sexualidad hasta el último momento, donde el *eros* y el *tanatos* se reconcilian en los puntos suspensivos para quedarnos sin saber quién fue la asesina o si vivieron felices, como en un ordinario *happy end*; pero en *Bajos instintos* es lo que menos interesaba.

14. Tim Burton, *Batman Returns* (*Batman regresa*), Estados Unidos, Warner Bros. Pictures, 1992.

15. Mike Figgis, *Internal Affairs* (*Sospecha mortal*), Estados Unidos, Paramount Pictures, 1990.

Los «masocos» felices

Las edades de Lulú

Por supuesto que si a la película *Las edades de Lulú*¹ la ceñimos al dictado ortodoxo que señala que el camino rumbo al exceso es la forma directa y única de llegar a la comunión de la libertad, terminará en el paredón falócrata. Con esta vulgar idea del escándalo como ruptura que va desde la tergiversada lectura del Marqués de Sade a los surrealistas Guillaume Apollinaire y George Bataille como figuras emblemáticas, se han casado la mayoría de los críticos del erotismo. Si no transgrede es burgués. Si no presenta un halo maldito entonces es estéril. De ahí que aún no se acepte a hitos como Madonna, Gloria Trevi o Sharon Stone, porque se comercializan, no ponen en riesgo a ninguna institución. Nadie niega la capacidad de las sociedades contemporáneas para reciclar y absorber aquella sexualidad que le incomode su funcionamiento aséptico, según los postulados del francés Michel Foucault.² Sin embargo hay matices que desmienten que la concepción libertina avance en bloque. En este sentido, la cinta del español Juan José Bigas Luna ofrece elementos por demás interesantes para revisar la pseudopatología sexual contestataria.

Basta un ejemplo para eliminar ese ruido estridente de la erótica exacerbada. Me refiero al escritor Juan García Ponce, que con sus ensayos, novelas y más en concreto, con *Inmaculada o los placeres de la inocencia*,³ ha entendido y encontrado otra vereda alterna a la hidalguía exasperante. García Ponce no elige el ateísmo sufriente de Pierre Klossowski ni la destrucción batalliana del objeto del deseo. Al placer lo dilata y lo despoja de los conflictos espiritualistas entre el bien y el mal; es decir, prolonga su vida, su gozo. Por ello es que *Inmaculada o los placeres de la inocencia* es de los libros fundamentales del erotismo, ya que instala el instinto no como pregón filosófico, sino como naturaleza pura, inofensiva.

En el caso de *Las edades de Lulú* sucede algo similar a la temática garcíaponceana. Claro que la novela escrita por Almudena Grandes está lejos del don narrativo de García Ponce (fluidez sintáctica, pleno dominio de la psicología de los personajes); así como tampoco tiene el olfato para explotar la seducción (no lo obvio, sino la intermitencia). Almudena es brusca o carece de herramientas para desgenitalizar su discurso, lo que desgraciadamente lo orilla a lo común de la pornografía. Quiero decir que no hay mucha reflexión de Lulú; abundan en cambio las descripciones sobre las anécdotas lúbricas. El reverso ocurre en *Inmaculada o los placeres de la inocencia*, que alcanza un desarrollo elástico, convincente y redondo. Lo que une a Grandes y García Ponce es el abandono del erotismo como escándalo para apelar por su ingenuidad; quizás ése fue el mérito que percibió Luis G. Berlanga,

1. Bigas Luna, *Las edades de Lulú*, España, Iberoamericana Films, 1990.

2. *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber* de Michel Foucault. En Siglo XXI editores, 2006.

3. García Ponce, Juan, *Inmaculada o los placeres de la inocencia*, Fondo de Cultura Económica, 1989.

encargado de dirigir la colección «La sonrisa vertical» de editorial Tusquets, para otorgarle el XI premio.

La propia Almudena en entrevista para la revista *Man*, habla de la premisa que la vincula a García Ponce: «Me temo que perversión es sólo una palabra. Connota maldad, desde luego, pero en una pareja de sado-masoquistas felices, por ejemplo, no hay maldad, como no hay nada de perverso en una señora que va sin bragas por su casa. Quizá quede alguna perversión, pero eso ya está en función de cada cual. Lo que sospecho es que la definición clásica de perversión es pobre». Y, efectivamente, tanto en Lulú como en *Inmaculada o los placeres de la inocencia* se muestra una relación perversa sin valores peyorativos; el Pablo de Almudena, pareja de Lulú, cumple el rol de voyero en los triángulos de García Ponce. Además, un periplo sexual sirve de rito iniciático. Sólo que en *Inmaculada* se realiza con extrema frialdad —jamás es moralista—, mientras que en Lulú se interponen dos hechos —el incesto y la orgía masoca—, que detonan y precipitan la madurez o el encuentro consigo misma y que son, eso sí, exentos de dramatismo facilón, los forzados motivos de su aterrizaje.

La barrera que dificulta la ligera simbiosis Grandes-García Ponce se localiza en el traslado de la novela al cine, puesto que los dos hechos que activan la decisión de Lulú para regresar a la seguridad matrimonial, se notan más piezas éticas de lo que literariamente son. Bigas Luna con esto deja minusválida la historia, lo que a todas luces aparenta —y que los comentaristas de cine, sobre todo en España, prueban— que es la moraleja. Lo que hacen Bigas Luna y la propia Almudena, quien también trabajó en el guión, es modificar el orden de la exposición de la novela, con lo cual la transforman casi por completo. En el texto es fundamental el lugar que ocupa Lulú: no se trata de una secuencia lineal, como se observa en la cinta, ni los protagonistas son reos del director. El libro parte de la primera persona, que es Lulú; después, la serie de acontecimientos se relatan en una especie de recuerdo, de largo *flashback*, donde va intercalando sus vírgenes hallazgos con Pablo. El filme de Bigas Luna al utilizar la lógica convencional, destroza el distanciamiento entre la experiencia y Lulú. Y ya ni se diga de los pensamientos interiores de Lulú, que se omiten. Esto es primordial, puesto que la esencia del libro está allí atrapada en medio de los recovecos: la perversidad natural.

Desde el planteamiento, la estética del desenfreno no halla lugar en *Las edades de Lulú*. Lo garcíaponceano de Almudena, Bigas Luna lo retrata con la angelical imagen que sirve de prólogo: Lulú, bebita, es captada en su desnudez mientras le dan su talqueada. Esto define el aura infantil de Lulú, con su trazo de Lolita —la colegiala que incita a la protección, la madre-niña a quien no se le cree que tenga hijos—, desliza sin prejuicios la hipótesis de lo perverso natural. Otro tino de Bigas es no optar por el chantaje en la patología de Lulú. Su ausencia de padre es evidente por su lapidaria exclusión, como en el libro; por ello, la sustitución del progenitor se da en un centro donde convergen calificativos rivales: la depilación del pubis de Lulú es simbólica por la asunción de Pablo a padre, tierna por la sumisa actitud juguetona de Lulú, ruda por el impacto cultural que significa el control absoluto de un cuerpo extraño, y perversa por todo lo anterior que se reúne en una sola identidad.

Así, *Las edades de Lulú* desmitifica estereotipos del porno tradicional, que admite un masoquismo vacío, y del pornosuave que idealiza el actosexual. Esta brecha del sentido que escoge Bigas de alguna manera humaniza al erotismo, que el cine plastifica en demasía. Los planos medios y la atmósfera seca de la escena de la depilación, se puede decir que son objetivos, dado que no buscan el efecto de condena o excitación sino que apelan por la naturalidad de los protagonistas: Pablo le rasura el Monte de Venus para verla como una hija, obra perfecta, esculpida sin defectos, y a la vez, de acuerdo a Andrés de Luna, siembra esa ambigüedad que combina sensualidad y desconcierto. Luego vendrán dos detalles que sellan la relación de perversidad natural. El primero, a pesar de lo que se involucra es alegre: el supuesto abandono de la voluntad de la mujer en pro de los deseos del hombre. Al llegar de Filadelfia, Pablo le regala a Lulú un vibrador para que lo pruebe delante de él, cuestión que los enciende para practicar inmediatamente el coito anal. Libre de desgarramientos, acto seguido Pablo le pide a Lulú que se casen (Inmaculada se casa de blanco, luego del azaroso periplo sexual). Y el segundo, la camisita de recién nacido que se compra Lulú para agrandar y fomentar el fetichismo de Pablo. Aunque Bigas Luna no toma en cuenta el episodio del internado, donde se manifiesta la precocidad de Lulú, a la que le han caído con las maestras que «le comen el coño», y donde Pablo asume oficialmente la paternidad, *Las edades de Lulú* no se diferencia mucho del libro a la película. Sin embargo, la separación del matrimonio de feliz sadomasoquismo, Bigas Luna la moraliza, algo que no está en el libro.

La secuencia clave, el incesto, Almudena la exhibe con peculiar sencillez. En tanto que Bigas Luna la filma como punto fundamental de la ruptura de Pablo y Lulú. Para empezar, en la novela no se detalla el motivo de la separación, ya que el incesto está cerrado por una serie de diálogos intimistas de Lulú. Por ejemplo, cuando su hermano Marcelo y Pablo penetran a Lulú, ésta siente que la van a desgraciar:

Me van a romper, pensaba yo, van a romperme y entonces se encontrarán de verdad, el uno con el otro, me lo repetía a mí misma, me gustaba escuchármelo, van a romperme, qué idea tan deliciosa, la enfermiza membrana deshecha para siempre, y su estupor cuando advirtieran la catástrofe, sus extremos unidos, mi cuerpo un único recinto, uno solo para siempre...

Todavía más, Lulú no se desestabiliza al saberse fornicada por su hermano, como ocurre con Bigas; queda absorta, lindando en el arrepentimiento, en espera del cobijo que le dé Pablo, su guía:

«Pablo tenía muy clara la frontera entre la luz y las sombras, y jamás mezclaba una cosa, solamente una dosis de cada cosa, la serena placidez de nuestra vida cotidiana [...] Con él era fácil atravesar la raya y regresar sana y salva al otro lado, caminar por la cuerda floja era fácil,

mientras él estaba allí, sosteniéndome. Luego lo único que tenía que hacer era cerrar los ojos. Él se encargaba de todo lo demás».

Bigas no logra el resultado anterior del incesto novelero, al no partir del punto de vista de la Lulú literaria. Medio se retiene el subjetivismo cuando al final Lulú se rebela ante los arbitrios de Pablo y se dedica a gozar de los sodomitas, a los que le encanta ver haciéndose el amor (debe enfatizarse que Bigas Luna aquí sí persigue el escándalo).

Las posibilidades del eros

Crash

Auguste Rodin refleja en sus puertas del infierno una fusión ignota de seres alquímicos —atrapados en el otro— con la materia racional. Hieráticos por castigo, como que claman salir de una franja donde conviven equívocamente dimensiones tal vez opuestas (como neoyorquinas esculturas pop). Esto me llama a pensar en las gárgolas o en el cine de Clive Barker, cuyos personajes sufren de la mentira de la carne, situación que también evoca la extraña visión del averno por parte de Rodin. Asimismo, dicha ambigüedad dimensional debe remitir a Dave Cronenberg, un cineasta que derrite efigies para intentar acercarse a regiones imposibles, ya sea desde la parapsicología, la ciencia, el video, el sexo, las drogas y, últimamente, a partir de los fetiches modernos, como el automóvil.

La protesta —gritería sin eco— del Rodin dantesco permea la obra de Cronenberg. De manera plástica es sinónimo de diluir. Y es que dentro del corpus temático de David no hallamos la dicotomía como figura que impulse o debata sus anécdotas. Lo que ocurre es la mezcla, y para un arte como el cine que resbala en lo discursivo, es un hecho inhóspito, casi desértico, que se planteen estas convivencias a través de las paradojas.

Por lo general las ideas que abordan espacios o dimensiones diferentes delimitan por universo cada entidad, y hasta en algunos casos se puede afirmar que la demarcación exhibe un tufo de forzada dialéctica que alecciona. En cambio, la neurosis de Cronenberg prefiere el choque que no distingue polos, y que para la axiología —condenatoria o moralista— no es cómodo. De ahí que revisar a DC sea sumergirse en una crítica implícita a los modos de percibir las dimensiones insinuadas por la modernidad.

Y esos modos de percibir los nortes modernos tienen sus raíces en Platón; en la época del filósofo griego ya se planteaba la máxima «esto matará aquello», muletilla que selló reacciones prejuiciosas. Vayamos con el caso de la escritura, hoy apuntalada por el romanticismo intelectual como el único resquicio de la inteligencia, y que otrora se consideró un obstáculo para la memoria. Pues bien, en *De Gutenberg a la Internet*, Umberto Eco¹ argumenta que es precipitado pensar que el libro impreso será obsoleto por culpa de los avances tecnológicos. Eco recuerda la invención de la escritura que, supuestamente, aniquilaría la memoria. Hermes presentó al faraón Thamus su invención, quien la recibió con cierto escepticismo.

«Con tu invento—dijo el faraón— la gente ya no se verá obligada a entrenar la memoria...»² Sin embargo, Eco nos dice que el tiempo ha demostrado que «los libros desafiaron y mejoraron la memoria, no la narcotizaron».³ La

1. En http://museosvirtuales.azc.uam.mx/sistema-de-museos-virtuales/sinapsis/gutenberg_internet.html

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

influyó, no la determinó. Y es más: hubo un resultado positivo y no de absoluto negativismo. Y es cierto el recordatorio de Eco, toda innovación representa para la humanidad un *impasse* repleto de incertidumbre ante una posible transformación que perjudique el estadio de cosas, considerado cuando se ve venir una posible alteración, de origen puro y casto sin mestizajes que lo lesionen (como una xenofobia del pensamiento). Lo que ocurre con la anécdota del faraón, es el miedo eterno porque se destruyan los valores y el espíritu de base que dizque asegurarían el futuro ideal del deseo. Y, lo más aterrador, que se destruyan por elementos externos, como las máquinas, por ejemplo.

El siglo XX parece que sirvió de marco para florecer esa angustia, ya que se glorificó el progreso y la esperanza que vislumbraba la modernidad. De dichos paradigmas, por consecuencia, surgieron los agoreros que profetizaron los purgatorios, entre los que destacan la enajenación del hombre y, su extremo, la maquinización. Marshall McLuhan⁴ cuando se refiere a los avances tecnológicos abandona la disyuntiva que ideologizó los análisis sobre las culturas modernas. Mc Luhan —no es reducción— observa estos avances como extensiones del hombre que se agregan al ambiente y que, por supuesto, modifican hábitos, pero que no matan de facto los existentes, y, sobre todo, no se da una relación determinista entre los elementos externos y la disminución de lo interno.

Mc Luhan parodia en *La comprensión de los medios* a «los soñadores de los bosques de Viena» (Freud y su séquito), que delectan en la industria las fórmulas de una sublimación sexual en menosprecio de «la normalidad». Para argumentar, revisa la historia del estribo y del caballero pesadamente armado del feudalismo que cambió en el Renacimiento con la aparición de la pólvora y la artillería. Y luego pasa a los ascos que le pusieron al automóvil —el objeto de Cronenberg a desarrollar. Mc Luhan se burla de John Keats quien recibió con agresividad a los vehículos, en el sentido de que hubiera sido necesario convocar en 1910 a una conferencia mundial para estudiar el futuro del caballo. En ambas muestras, las tesis mcluhanianas sostienen que los elementos externos se incorporan a la vida cotidiana con múltiples usos e influencias; en distinto plano, Jacques Attali asegura que los utensilios no petrificarán a la persona; al revés, la empujarán hacia el nomadismo.

Y bueno, Cronenberg se inscribe con *Crash*⁵ en esta línea de percibir a los objetos modernos no solamente por medio de los biombos sociólogos: el automóvil como status; o a través de «los soñadores de Viena»: el automóvil como requisito para cumplir fantasías eróticas. No, más bien, la premisa de David arranca desde la fusión dimensional que le singulariza. Decíamos líneas al principio que la exploración cronenbergiana es una especie de derretimiento que confunde los anatemas endilgados a los objetos que acechan regiones intactas.

4. McLuhan, Marshall Herbert, *La comprensión de los medios como extensiones del hombre*. México, Diana, 1972.

5. David Cronenberg, *Crash (Extraños placeres)*, Canadá, Francia, Reino Unido, The Movie Network, Telefilm Canada, 1996.

Conviene decir que en *Crash* hay un dejo minimalista y perturbador del cine de Atom Egoyan, donde la cámara de video es un complejo entramado que semeja un diván, un puente dialógico o un clásico pretexto masturbatorio, todo ello cubierto por una espesa bruma que aquietta manifestaciones rítmicas. Inclusive, da la sensación de que *Crash* se desenvuelve en un clima somnoliento, como si fuera la pesada vigilia de *Naranja mecánica*⁶ —por lo de los ojos abiertos—, pero sin el vértigo de Stanley Kubrick. De alguna forma estaríamos hablando de un hielo que se aproxima a la objetividad, una narración a distancia que permite apreciar el desastre sin inmutarse.

En este contexto los coches en *Crash* son meta, espacio, fetiches o símbolos o curación; es decir, una gama de matices que sobrepasan la superficial disputa por enjuiciar los mestizajes. Lo anterior no es nuevo en DC. Quizás su obra se divida entre las cintas que aluden a la confusión desde lagunas viscosas como *Scanners*,⁷ *La mosca*⁸ y *Almuerzo al desnudo*⁹, y los filmes que señalan hacia una confusión aséptica, gélida en su forma, que serían *La zona muerta*,¹⁰ *Extrañas relaciones*,¹¹ *M. Butterfly*¹² y *Crash*. No obstante, siempre hay confusión. Aunque habría que enfatizar que esta división no vislumbra a un Cronenberg de elegante suspense y otro Cronenberg *gore*, con lo gratuito que implica el término, puesto que en las tramas de DC subyacen propuestas pares que luchan coherentemente. Mientras que en el cine Serie B nos topamos con películas viscerales en el amplio significado de la expresión: o carentes de conceptos visuales o exentas de tópicos interesantes o demasiado dilapidados por sobrecargas de ese mal gusto que busca por sí solo ganar la batalla de las buenas conciencias enjaretando vómitos y tripas. Es importante dejar en claro que la perversidad de su obra elude las vanaglorias de la provocación vulgar, dicho esto por el oportunismo y facilismo de críticos para encumbrar a Cronenberg sin apreciar un conjunto de elementos que van más allá del fin de asustar. Por ello el *shocking* se localiza, sí, en las siluetas, pero más cuando se sumerge en los retorcidos retratos psicológicos que escapan a las patologías acostumbradas, sea del lado positivo sea del lado negativo.

Es curioso que de 1966 a 1980, Cronenberg fue considerado en Canadá como el «Príncipe del horror», «Barón de la sangre» o el «Schlockmeister», rasgo que se le acreditaba por sus efectos abigarrados que buscaban la repulsión con imágenes grotescas —receta que repite en *La mosca*. En cambio, el Cronenberg de los últimos quince años es un Cronen-

6. Stanley Kubrick, *A clockwork orange (La naranja mecánica)*, Reino Unido, Estados Unidos, Warner Bros. Pictures, Hawk Films, 1971.

7. David Cronenberg, *Scanners (Telépatas: Mentas destructoras)*, Canadá, Canadian Films Development Corporation (CFDC), Filmplan, Victor Solnicki Productions, 1981.

8. David Cronenberg, *The Fly (La mosca)*, Estados Unidos, Brookfilms, 1986.

9. David Cronenberg, *Naked Lunch (Almuerzo al desnudo)*, Canadá, Téléfilm Canada, 1991.

10. David Cronenberg, *The Dead Zone (Zona muerta)*, Estados Unidos, Paramount Pictures, 1983.

11. David Cronenberg, *Dead Ringers (Extrañas relaciones / Gemelos de la muerte)*, Canadá, Estados Unidos, Rank Organisation, Téléfilm Canada, Morgan Creek Productions, 1988.

12. David Cronenberg, *M. Butterfly (M. Butterfly)*, Canadá, Geffen Pictures, 1993.

berg que no abusa de los exabruptos, y que eso sí, conserva los recovecos de sus traumas y la provocación al enlazar la mente y el cuerpo, lo racional con lo irracional, la conciencia y el subconsciente y la ciencia y la tecnología.

En esta tesitura nos cuenta acaso la cinta más sorda de su carrera. Que se torna más sorda cuando la comparamos con la novela que le inspiró. Tengo la seguridad de que el libro de J. G. Ballard¹³ es respetado en esencia, pues los personajes se enfocan desde las perspectivas del escritor inglés que insiste en el voyeurismo, la insatisfacción y la puerilidad de las aspiraciones, tríada que culmina —la preocupación de Ballard— en la muerte del afecto. Empero, la ciencia ficción pornográfica que sugiere Ballard es hasta ciertos sesgos estridente, sin que esto implique la estética volcánica del comic heavy metal. Los «ruidos» que intercala Ballard no son para nada sentencias, aunque sí se delata un foco rojo. En varios lapsos Ballard me remite al Bret Easton Ellis de *Psicosis americana*,¹⁴ por su catálogo de atrocidades que desfilan crudas. No en balde J. G. insiste en un mundo ambiguo engendrado del matrimonio de la razón y la pesadilla que dominó el siglo XX. Pero cuando Cronenberg aborda el texto no asume la adrenalina de Ballard; como que la postura de David es la de ser un voyeur del voyeurismo de *Crash*, función comprensible si tomamos en cuenta que en la piel ballardniana no cabe la de DC, que se distancia todavía más al ser mero traductor. Y es que el horror de Ballard denuncia la catástrofe, «el cataclismo pandémico institucionalizado» con un hacinamiento de descripciones, mientras que el horror de Cronenberg es elíptico. Quien se emociona azuzando a las abuelas con escenas no aptas para mentes *kitsch*, entonces no ha leído a Ballard.

Lo sordo me da la impresión de sonambulismo en Cronenberg, que de hecho, dirige a sus actores en una pieza de aires depresivos que los induce siempre a estar como idos, al contrario de los avispados protagonistas del cine Hollywood. Es como un biombo de cirujano plástico, como si unos lentes de médico se posaran en la tragedia, si bien no para destapar catapultas lógicas, sí para entender el desarrollo de las divergencias (véase a William Boyd en *Playa Brazzaville*). Hay capítulos de la autopista en este contexto que enmarcan perfectamente la meta de Ballard, gracias a un proceso de descontextualización —sin nota al pie de cuadro, lo que hubiera sido un error— y a la ubicua y etérea despersonalización que sella a la cinta. Los accidentes, por ejemplo, no se escuchan estruendosos ni se subraya en tiempo o espacio la destrucción en movimiento; incluso, esa parafernalia efectista que caracteriza al cine comercial y que nos tiene tan condicionados, se diluye para arribar a un clima de burbuja abstracta, ficcional, que en silencio estampa el rasgo individualista, anónimo e indiferente de los que recorren el asfalto con la suspicacia latente de un destino ya arruinado desde el presente.

13. *Crash*, de Ballard, Minotauro, 2001.

14. Easton Ellis, BRET. *American Psycho*, Ediciones B, 2000.

En primera instancia, uno de los choques es captado por Cronenberg con lentitud, y que conste, no en cámara lenta. Los humos y vapores que emergen de la geometría caprichosa de los fierros, le obligaron a dibujar un infierno marginado de la alharaca que rodea a la pronunciación negativa de lo dantesco. Pudiera ser. Sin embargo, al leer el texto de Ballard hallé la fisonomía del mencionado choque: como un desastre submarino, que agudiza la desesperación y abre a su máxima extensión los absurdos y las torpezas. Y como un desastre submarino, los impactos del metal son sordos.

Lo sordo también se plasma en la sexualidad que emana de las escarchas de los parabrisas. Quizá el lugar común obligara a la penetración y al hard de los empellones, que supuestamente, se conformaría con ser una respuesta a las rosas permisividades eróticas que se registran en los coitos ideales de la cultura comercial. Cronenberg desvía su mirada a otras zonas. Las mucosidades rectales pueblan con desgano el agotamiento de los cuerpos, ya que de repente son una tibia revelación que excita pero que no satisface por completo. Por eso Ballard y Cronenberg hacen buena pareja. Ballard dice que no le agrada el apego convulsivo de la ciencia ficción obsesionada por el espacio exterior —la amenaza del otro, burdamente politizada— y el futuro remoto.

Por eso lo de menos es la ubicación: si es Londres o Toronto en determinada fecha. Ballard prefiere la exploración de una zona interior, la psicológica, donde la realidad y la mente se abrazan como los fierros a los miembros inanimados. Por eso la zona interior, en concordancia con los lienzos surrealistas, predomina por encima de la resignación genital. Cronenberg entonces resalta la sexualidad de James Spader en permanente búsqueda, el frenetismo vaginal de Holly Hunter o el grosero reto de Rossana Arquette, como elementos que demuestran nada más el status lúbrico (la parte no explicaría el todo).

Pero la densidad de la historia se detecta en la zona interior, ambiguo territorio que funde a los objetos con la carne, a los géneros y a las dudas existenciales con la ciencia y la técnica. Se trata de una introspección, una estrategia de discurso basada en los diálogos y en las respuestas hueras que se dan en los instantes que se pretenden reflexiones. Lo torcido por supuesto se halla en la cama y en la representación última del tributo al semen en los asientos de una circunstancia vetada para el erotismo; pero, asimismo, lo torcido Cronenberg nos lo expone en los procesos que fluyen de la zona interior. Zona que fosiliza temores y deseos a través de detalles que sólo despuntan y que no son firmes, que cruzan lo material dejando pistas, que se revuelven en tormentas de arquetipos o que emergen solitarios —como monolitos— sin previo código o carta que detecte su dinámica.

Ballard señala el concepto de posibilidad ilimitada, como predicado de la tecnología que transforma en rezago cualquier confianza metódica, y que desemboca en un continente de alternativas poco exploradas o desconocidas. Y es en esta posibilidad ilimitada (como la realidad virtual de *El jardinero asesino inocente*¹⁵ y *Días extraños*¹⁶), en donde se in-

15. Brett Leonard, *The Lawnmower Man (El hombre del jardín)*, Estados Unidos, New Line Cinema, 1992.

16. Kathryn Bigelow, *Strange Days (Días extraños)*, Estados Unidos, 20th Century Fox, 1995.

serta David Cronenberg con *Crash*, ya distinguido por navegar en estos espacios. En manos de un director antagónico a Cronenberg, *Crash* sería pretexto de condena autoritaria y uniformizante, en el tenor de las sospechas que propició la invención de la escritura o las profecías de la alienación. Ballard escribe que *Crash* es admonitoria, «una advertencia contra ese dominio de fulgores estridentes»; y por otra parte, con inteligencia aclara que el automóvil no se constriñe a una metáfora sexual sino que ensancha la figura hacia una cápsula que representa la vida total del hombre contemporáneo. La zona de Cronenberg no advierte como la de Ballard porque no acumula su galería para exhibirse; sin embargo la dimensión en la que se sumerge toca fibras que impulsan decisiones nodales de un pensamiento total.

Habrà que insistir en la zona interior: hay mortaja y vacío en las secreciones; pero lo violento comienza con la impotencia (Spader no eyacula) y se redondea con las ansias sordas por el amado (de ahí la reinención de las muertes célebres: Dean, Mansfield, Kennedy). Los personajes copulan como si fuera una estación última. Los cuerpos se horadan en heridas múltiples. Si vale la imagen baconiana, son reses frías expuestas al matadero. Son fósiles que se enjoyan la frente con astillas. A lo mejor sí es cierto que lo más trágico de *Crash* es la exclusión del afecto. Y a lo mejor así es de ambigua, grotesca y atascada la dimensión que Cronenberg investiga con sus mezclas. Hasta un automóvil tiene la posibilidad ilimitada de cazar pesadillas.

¡Qué derrapón!

Las teclas del deseo, de la armonía

El piano

Hace un par de años andaba yo de oficina en oficina, rogándoles que patrocinaran mi película. Les pedía un presupuesto bajísimo, inclusive les decía que yo no cobraría [...] hoy, todas esas gentes, se pelean por retratarse junto a mí [...] Yo me río de ellos.

Jane Campion, después de recibir tres Óscares

La sangre es la sustancia cardinal de la historia, dice Roland Barthes respecto a la concepción de Michelet.¹ Lo rojo pertenece, por desgracia, a los puntos climáticos que impulsan los cambios (la fusión sanguínea en la muerte de Robespierre). Sin embargo otro elemento reclama por sí solo su importancia: el agua. Origen y creación. Antes de la sangre está el agua, señala el propio Barthes. Al fin líquido, el agua también conjuga imágenes decisivas, en muchas ocasiones encontradas. La despedida de Alfonsina en la playa es ya casi un arquetipo o por lo menos ritual asediado. Woody Allen en *Interiores*² lo utiliza como sello para concluir la desesperanza. La obra de Ingmar Bergman —o el Wim Wenders de *El estado de las cosas*³—, opta por el mar como testigo impávido del drama de los hombres. En *Las noches salvajes*⁴ de Cyril Collard un atardecer mediterráneo se convierte en gratitud: icono que el enfermo terminal de SIDA se lleva en prenda de la vida. O como el citado Wenders en *Hasta el fin del mundo*⁵, que prelude, con «Sangre en el Edén», de Peter Gabriel, oscuridad y nacimiento a la vez, en el instante que William Hurt desciende en un paraje, luego del sutil anuncio de la hecatombe.

Jane Campion explota en forma descomunal la fuerza gregaria del agua. A *El piano*⁶ lo define el vértigo del mar. La directora de Nueva Zelanda sabe de la expresividad que evoca la furia oceánica. Por eso su énfasis y la intermitencia con que aparece el mar. Más que atmósfera comparsa, es un protagonista más (en la contemporánea línea exuberante de Ridley Scott, Tim Burton, Peter Greenaway). Tan indispensable es que sin el mar no se explica ni la mudez de Ada (Holly Hunter), ni lo adverso de la condición

1. Barthes, Roland, Michelet. Fondo de Cultura Económica, 1988.

2. Woody Allen, *Interiors (Interiores)*, Estados Unidos, United Artists, 1978.

3. Wim Wenders, *The State of Things (El estado de las cosas)*, Alemania del Oeste, Coproducción Alemania, USA, Portugal, 1982.

4. Cyril Collard, *Les nuits fauves (Las noches salvajes)*, Francia, Coproducción Francia-Italia, Ban-Film, 1992.

5. Wim Wender, *Until the End of the World (Bis ans Ende der Welt) (Hasta el fin del mundo)*, Alemania, Coproducción Alemania-Francia-Australia, Warner Bros. Pictures, 1991.

6. Jane Campion, *The piano (El piano)*, Francia, Australia, Nueva Zelanda, Australian Film Commission, 1993.

social —aunque sea una isla, o por esto mismo, hay una dictadura de costumbres—, ni la voluntad de salir del ostracismo espiritual.

La apuesta de Campion se advierte desde el planteamiento. El periplo de Ada y su hija Flora (Anna Paquin) de Escocia a Nueva Zelanda concluye de manera abrupta y desconcertante. Violencia contra la lógica; es decir, elogio al absurdo: el pesado piano es prácticamente botado y abandonado en las orillas. ¿Acaso la titánica locura en la selva de *Fitzcarraldo*⁷ de Werner Herzog? Violencia contra las mujeres en una época, a mitad del siglo pasado, donde las diferencias se marcaban con hierro: brutal enfrentamiento con otra cultura (la maorí y la soberbia colonial inglesa), hostil recepción que obliga al recogimiento, ya de por sí extremo. Y violencia ambiental: como una especie de bóveda ominosa, las agrestes olas saltan en comunión con un cielo nublado, malhumorado, que se sobrecarga en los frágiles personajes —Holly y Anna, ambas con rostros ratoniles—, que se hallan indefensas. La postura elíptica de Campion es inteligentísima: sin referencias de por medio, más que un endeble pero lírico relato de voz en off, las mujeres se postran en una franja inhóspita, como despreciadas botellas arrojadas al mar.

Este recio prólogo acompañará al resto del filme. Empero, de ahí el hábil manejo sintáctico de la Campion, los nexos que se prodigan, por ejemplo, con el instrumento musical, varían con feroz imprudencia. *El piano*, sin desprenderse del realismo crudo, cobra aires oníricos, propios del intimismo mágico con que se barnizan los objetos que se vuelven refugio. Campion, quien narra en un tono la convivencia entre los seres humanos, transforma su estilo cuando el piano invade la escena, lo dilata en cuadros sorpresa. En el risco, más bien desde, Ada dialoga silente con el instrumento; duelo y danza de planos herméticos del piano y el sombrero para expandir su grandeza en un plano general majestuoso. La necesidad de Ada por tocarlo como una especie de terapia, después de varios días de permanecer en la incómoda aldea (la tradición retrógada y el ubicuo lodo); cuando lo toca, parece instalarse una barrera armónica de ensueño en medio de la fatalidad por encargo (recuérdese el shock de ella: toparse con un marido por correspondencia). Baines (Harvey Keitel), a la postre sustituto del piano, se atraviesa confundido sin que a la cámara le importe la simetría: Anna, alegre, hace «rueditas» en la playa. Aquí la poética de *El piano* cumple su polivalencia elegante. El poder de la voluntad femenina empieza a contrarrestar el áspero clima. *El piano* bate a la intolerancia y restituye el derecho individual en sus primeras escaramuzas.

El psicópata es un personaje clave para entender la sociedad actual. Por alguno u otro argumento es la erupción de un disidente que se niega a acatar las reglas establecidas. Pero, ¿cómo saber de aquellos parias que en lugar de brotar se repliegan?, ¿cuáles signos los identifican? Este extremo de la hipersensibilidad en la mayoría de las ocasiones se explica bajo la frialdad

7. Werner Herzog, *Fitzcarraldo* (*Fitzcarraldo*), Alemania del Oeste, Coproducción Alemania del Oeste-Perú, Werner Herzog Filmproduktion, 1982.

dad de la ciencia. Un ejemplo descartaría lo anterior: la pantera en cautiverio del poeta alemán Rainer Maria Rilke. La directora Penny Marshall⁸ en *Despertares* destroza las rígidas patologías con un sencillo humanismo. Robert de Niro sale, momentáneamente, de la enfermedad que lo engarrotta —claro, gracias también a una medicina—, a través del contacto con una mujer. El baile calma las ansias de la atrofiada pantera que busca escapar de la jaula.

El recogimiento como protesta halla su cumbre en Cósimo Piovasco de Rondó,⁹ «El barón rampante» de Italo Calvino, que a los doce años decide rebelarse contra la tiranía familiar. Cósimo se sube a un árbol y no vuelve a bajar en su vida. Oskar es un caso de destierro voluntario; el niño de *El tambor de hojalata* de Günter Grass rechaza crecer, ser adulto, por lo que se queda pequeño.

La Ada de *El piano* por supuesto que se liga a este universo de la percepción transparente. Jane Campion escoge una situación extraordinaria semejante al *Birdy*¹⁰ de Alan Parker. Holly Hunter prefiere el mundo del silencio. La consunción es resultado de un entorno hosco. Birdy, recluido en un centro psiquiátrico para veteranos de guerra, opta por el autismo de un pájaro; cuando Nicolas Cage le pregunta por qué no habla, le responde: «es que no tengo nada que decir». A Ada quizás le queda angosto el camino de la tradición inglesa que castra y transforma en sumisos, sobre todo a las mujeres. Estos seres de fibras delgadas eligen un objeto o una condición que amortigüe el contraste de su diferencia con la opresión institucional que no permite ninguna insurgencia que dañe la totalitaria armonía. Cósimo, el árbol, savia de la naturaleza; De Niro, la locura ensimismada de la poesía; Oskar, el tambor que le asegura la visión infantil; Birdy, el pájaro, anhelo directo de la libertad, y Ada, el piano, sonido que restablece el orden.

Campion desembrolla de manera delicada este arbitrio neurotizado, asustado, falto de motivaciones. Es cierto que el final podría no satisfacer a los proclives al romanticismo. Sin embargo *El piano* trata de una lucha constante que halla un asidero en el amor sensual, por lo que su triunfo es un canto a la vida en su sentido completo (la tragedia deja de ser el orgullo manido). Luc Besson, en *Azul profundo*¹¹, culmina con el éxtasis del remanso callado, lo negro desconocido que satisface la aventura sin límites. El relato de Campion es a la inversa. Ada emerge para encontrar una posibilidad de responder a la humillación —¿qué si no, es la amputación de su dedo?— con el goce pleno. Aun así, la contrición de Ada debe partir de la oscuridad (el velo en el rostro), para recobrar la confianza extraviada.

El tiento con que Campion enroca la mudez de Ada a los placeres reales, es un lerdo desnudamiento. Cuando se plantea a Ada y a Flora divertidas en la playa, se conoce el compensador valor del piano. Lo que

8. Penny Marshall, *Awakenings (Despertares)*, Estados Unidos, Columbia Pictures Corporation, Parkes/Lasker Productions, 1990.

9. Calvino, Italo, *El barón rampante*, Barcelona, Ediciones Siruela, 2012.

10. Alan Parker, *Birdy (Birdy)*, Estados Unidos, A&M Films, TRiStar Pictures, 1984.

11. Luc Besson, *Le Grand Bleu (Azul profundo)*, Francia, Estados Unidos, Italia, 20th Century Fox, 1988.

sigue es otra vereda que indaga el instrumento musical: la lenta construcción del erotismo femenino. La mirada de la mujer prevalece por encima del imaginario clásico de los hombres. Y es que, sobre todo en el cine, las efigies que se levantan como ideales lúbricos, están ceñidas por la visión objetal masculina —hay mujeres que filman a partir de dicho biombo y hombres que lo subvierten, como Bernardo Bertolucci. La mujer casi no participa en el preludeo sexual, se le limita a ser receptáculo (ya ni siquiera mencionemos a la pornografía); y lo peor es el momento que el cine instala su potestad en el orgasmo. Los iconos que representan la culminación erótica han caído en el artificio que vanagloria el funcionamiento de un macho (la *Campion* quiebra la permisividad: el esposo por correspondencia no permite que Ada lo utilice como meta de su eros, que le acaricie las nalgas). El deseo de perfección soslaya el accidente lúdico y su experimentación, que a final de cuentas comunica. Omite detalles, las famosas aristas intermitentes (Andrés de Luna), que convierten a la persona deseada en alguien diferente y no un estereotipo.

Para ello *Campion* traza un inusitado develamiento: el canje del piano por los escarceos de Baines. Tecla por tecla, el cuerpo se descubre. Es asombro primario que se detiene hasta devorar los fragmentos. Baines casi venera el hoyo de la media —gruesa, para su infortunio—; más que obviedad es la apropiación visual del misterio, de lo que vendrá. Por eso decía el citado Barthes que seduce más una pierna insinuada en una falda que la misma extremidad en un bikini. Baines se vuelve tormenta a punto de estallar —curioso, los dos personajes sufren mudez sensorial—, con la dosificación que concluye en el mesurado arrebatado del beso en la espalda y del reconocimiento total de la piel de Ada (recorre sus brazos; las manos, vehículo principal de la inspección). *Campion* pudo seleccionar el efectismo noventa, de *9 1/2 semanas*¹² a *El cuerpo del delito*, para redondear la pasión obstaculizada; empero, privilegia los matices y funda una franja común entre los dos silencios, hecho que la aleja del trasnochado feminismo vengador y de la cursilería exótica.

El alarde de *Campion* es su maximalismo expresivo. Tacto, oído, ojos, habla, integrados como piezas libertarias. *El piano* es cuerpo y alma de dos mujeres que derrotan al agreste mar entre tantos enemigos de la isla.

12. Adrian Lyne, *Nine ½ weeks* (*Nueve semanas y media*), Estados Unidos, MGM, 1986.

Capítulo 4

EL PODER

El otro corazón de las tinieblas

La Lista de Schindler

Cuando Francis Ford Coppola se internó en la selva de las Filipinas para filmar *Apocalipsis ahora*¹, las valquirias de Wagner precedieron el encuentro con un loco. Marlon Brando recita «Los hombres huecos» de T. S. Eliot: «Nuestras voces están muy secas / cuando susurramos juntos. / Son oscuras y sin sentido / Como la hierba seca en el viento / O las patas de ratas sobre vidrios rotos / en nuestros estómagos secos». La guerra es el sótano existencial, espacio donde los valores se neutralizan y el irracionalismo cobra vigencia. En la cultura de la muerte, y sobre todo en los exterminios masivos, la violencia se apodera de la memoria para llegar al corazón de las tinieblas de Joseph Conrad: el horror.

El final doorsiano de Coppola señala el epílogo dantesco del absurdo discurso de la guerra. Vietnam parecía la última lección de la barbarie. No obstante, la desintegración de Yugoslavia revitaliza la tragedia. Bosnia es el nuevo horror, el «nuevo Shoah». De ahí la actualidad de *La lista de Schindler*² al aportar una barrera en la conciencia para impedir la repetición de la historia: la callada limpieza étnica de los Balcanes —musulmanes contra católicos— y el no tan silencioso surgimiento del paradigma nazi.

Spielberg confiesa que con *La lista de Schindler* salda una culpa personal al reconocer su origen judío.³ Y por supuesto, deja un documento-llamada de atención para que no se vuelva a repetir el baño de sangre que tantas víctimas arrojó; según una encuesta de la Organización Roper, el 20% de los estudiantes y 22% de los adultos afirman que «parece posible que el exterminio nunca sucedió», y otro 12% respondió que no sabía nada. No tienen que descartarse los impulsos políticos que se hayan unido en dicha coyuntura para pedir a Spielberg, y precisamente a él, que rodara una cinta sobre el tema; pero como se desconocen, son asunto paralelo.

Claro que la losa que lleva a costas Steven no se compara con la obsesión política de Oliver Stone. Spielberg ve todavía con asombro el biombo jugueteón que la crítica le reprocha. Stone es mucho más maduro; sin embargo su ideología no le permite objetividad, con su retórica (efectismos: cámara lenta, sobreactuaciones) siempre obliga a las cir-

1. Francis Ford Coppola, *Apocalypse Now (Apocalipsis ahora)*, Estados Unidos, Zoetrope Studios, 1979.

2. Steven Spielberg, *Schindler's list, (La lista de Schindler)*, Estados Unidos, Universal Pictures, Amblin Entertainment, 1993.

3. Ver: https://elpais.com/diario/1994/03/04/cultura/762735614_850215.html

cunstancias a ajustarse a su deseo político. El pincel infantil del Midas hollywoodiano a pesar de ceñir los dramas a los estereotipos —*El color púrpura*⁴ o *El imperio del sol*⁵—, es más rico por sus tintes humanistas, y además no recurre con acuciosidad al empalagoso chantaje. Las conciencias spielbergianas rayan en lo inverosímil; empero, no viran brusca-mente, se mantienen en la congruencia; su chantajismo, digámosle así, es mesurado (inclusive, en *La lista de Schindler* se esperan más momentos lacrimógenos de los que hay; Spielberg muestra una seriedad abstracta, y más en la primera parte de la cinta).

El arrepentimiento de Spielberg es por los alemanes de pacotilla que ha creado, aunque de todos modos su patología ingenua le provoca alergia al acercarse a los «malos». La compensación no se desprende gran distancia de los personajes de una sola pieza que estamos acostumbrados a verle. No son una caricatura, pero tampoco son un cúmulo de variadas aristas. Schindler sigue pareciéndose a los héroes de sus aventuras que están benditos por el azar, es decir, que lo convierten en su Santo Grial. Schindler no es perseguido por una roca gigante como Indiana Jones; lo que sí subyace es la seguridad ladina para vencer los escollos y la suerte que absolutamente, sin reparo alguno, siempre cae de lado de quien hace el bien.

El libro homónimo se vincula directamente a Spielberg. A pesar de su contexto negativo, la historia es una «arbitraria llama de esperanza». Aquél que salva una vida, salva al mundo entero, dice el *Talmud*, sentencia que le basta a Spielberg para internarse en el apogeo de las tinieblas, como el niño fascinado por los aviones que observa a «Dios sacando fotos»: la luz de la bomba atómica. El relato de mil doscientos sobrevivientes en medio de una masacre, es ya un hecho extraordinario. ¿Quién creería que un judío aún vive gracias al accidente de una pistola que se atora en todos los tiros de gracia? ¿Quién va a creer que, por una equivocación, muchas mujeres que estuvieron a un paso de terminar como cenizas en los hornos crematorios, se salvaron en un último minuto por un acto de corrupción?

Patricia Vega en *La Jornada* (19, 20 y 21/III/94) narra la gestación del libro. Leopold Page (Poldek Pfefferberg, nombre judío), dueño de una tienda de maletas y bolsas de mano en Beverly Hills, sobreviviente del ghetto de Cracovia, contó *La lista de Schindler* durante treinta años. No me imagino el fastidio que provocaba a los clientes que sólo querían un equipaje para irse de vacaciones y olvidarse de la preocupación cotidiana. Una anécdota del Holocausto no es buen prelude para quien decide ser turista por los próximos quince días. Quizá no faltaría aquél que le dijera o pensara para sus adentros: «A este judío le hicieron mal las películas de Spielberg». En 1980, el novelista australiano Thomas Keneally escuchó a Page, luego investigó y escribió el libro que adaptó Steven. Por una novela así, se comprende que el escapista haya decidido aterrizar en una realidad cruda.

4. Steven Spielberg, *The color purple* (*El color púrpura*), Estados Unidos, Warner Bros. Pictures, Guber-Peters Company, Amblin Entertainment, 1985.

5. Steven Spielberg, *Empire of the Sun*, (*El imperio del sol*), Estados Unidos, Warner Bros. Pictures, 1987.

En *Apocalipsis ahora* no había resquicio para la expiación. En cambio, en *La lista de Schindler* se da una rara simbiosis: la fantasía se cuelga en los telones de la locura.

Oscar Schindler, ni dudarlo, es un personaje sui géneris. ¿Cómo un naz puede tener corazón? Oscar, de ideología no está impregnado. Schindler llega a Cracovia como un vampiro del mercado negro. Aprovechando la situación de desconcierto, intenta amasar una fortuna a través de negocios ilegales; la mano de obra, por supuesto entre los judíos, es más que barata, próxima al esclavismo. Es decir, se trata de un hombre sin escrúpulos, pero sólo para el dinero. Ésta es la clave para justificar la piedad, para convertir en natural la toma de conciencia. Schindler es ajeno al terror totalitario. De ahí su tez de salvador.

La sensación que transmite es la de un extraño testigo. En este sentido Spielberg lo plantea bien: mientras cabalga en las colinas, observa de lejos una de las muchas redadas del ghetto. Sin embargo, la narración se introduce en las particularidades (la cámara recorre las persecuciones interiores), dejamos de lado el exterminio en masa. Ello pudo prestarse a las trampas del sentimentalismo, pero Spielberg es frío: utiliza planos generales muy amplios para algunos crímenes y su música no se adhiere al relato ni insiste en que sea un protagonista, sino otro testigo. El verismo del blanco y negro, más el ritmo de documental —tomas subjetivas tipo reportaje—, permiten a *La lista de Schindler* retratar con acritud la inmisericordia de la muerte rápida. El horror es tal por su inmediatez. La postura moral de Spielberg no requiere de pausas falsas. A la secuencia clave de la revelación casuística de Schindler, la sella con la misma gelidez: distante, una niña con abrigo rojo penetra la memoria de Oscar; días más tarde, el abrigo rojo se cruzará inerte arriba de una carretilla, presto a la cremación (las cenizas de los cuerpos invaden la ciudad como si estuviera nevando; los infantes, inocentes, festejan el aire enrarecido).

Para fortalecer a Oscar, Spielberg presenta una cara feroz del nazismo puro. Amon Goeth, oficial de la Gestapo, es de la edad de Schindler. El salvador de judíos se afilia al Partido por motivos de conveniencia económica. El exterminador de judíos se afilia al Partido por convicción ideológica, el reverso que no frena para concretar su visión autoritaria. La presencia de Goeth es avasalladora; el mortal tiro al blanco que practica con los judíos desde el balcón muestra el grado extremo del instinto de dominio, como lo definiría Bertrand de Jouvenel. Goeth es el placer infinito de la sujeción; de acuerdo a De Jouvenel, «el hombre se siente más hombre al imponerse, y al convertir a otros en instrumentos de su voluntad».

Este duelo de disparos sí es engañoso. Cuando aparece Goeth, sobre todo al principio, roba la atención. Empero, el personaje no avanza y se queda en niveles exóticos. Spielberg, salvo la épica y pedagógica borrachera con Schindler, realiza un esbozo de Goeth, nazi que daba para más. Steven no profundiza el mal; aparte, por sus características, está impedido para bucear el otro lado. Trazar un paralelo entre Schindler y Goeth desde el arranque de la película, quizás hubiera permitido a *La lista de Schindler* librar el estigma de los estereotipos. Aunque mañoso para simularlo, tanto

Schindler como Goeth se anclan a partir de los esquemas del héroe y del villano (lo del azar, lo de la brutalidad).

Para concluir, Spielberg se extiende en la perorata de Schindler que explica —vicio cinematográfico— su frustración por no haber rescatado a más judíos. Olvida el tono fresco e improvisado del documental y lo canjea por el rebuscado melodrama. Lo faraónico de la producción y el dilema ético que incluye, tal vez sean las licencias de Spielberg. Finalmente el tributo real de los schindlerjuden en el cementerio del Monte Sión, es una ruptura humanista que apela sin discursos a la conciencia y que obliga a la reflexión (radical cambio de estética: de blanco y negro a colores). *La leyenda del Talmud* se carga de esperanza en medio de la intolerancia que hoy día emerge. ¿Por qué tanto odio? Schindler crió nutrias en Argentina y fracasó; en 1964 muere en Alemania, pobre, el salvador de mil doscientos judíos.

La imposibilidad de los sentimientos

La edad de la inocencia y Lo que queda del día

¿Por qué los cineastas insisten en mirar hacia la época victoriana? Octavio Paz dijo que los tiempos actuales se caracterizan por la imposibilidad de expresar los sentimientos. El cuerpo simula un escudo libertario. No puede ser tajante la explicación ideológica de que estamos retornando a lo conservador. Al menos para James Ivory y Martin Scorsese no. Tanto *Lo que queda del día*¹ como *La edad de la inocencia*² son minuciosos repases de identidades que dependen de lo social. Hecho similar ocurre hoy a pesar de la diversidad estética. Sin embargo, es cierto que los victorianos exasperaron los prejuicios a niveles sublimes de contrición. De cualquier manera, la duda de Paz abarca y cubre etapas disímbricas. Ivory y Scorsese contribuyen, con su particular modo, a dismantlar esa valla que impide ver el interior humano.

Lo que queda del día. Es curioso que al director estadounidense Ivory le interesen las historias inglesas de principios de siglo. Ha adaptado a Henry James y a Foster. Su cine es de escalpelo; retrata los usos y costumbres a la perfección, siempre brillan sus escenografías. Quizás sus cintas son rebasadas por el preciosismo, como en el caso de *Howards end*³. En Mauricio demostró que con un buen guión consigue profundizar sus personajes —aunque en *Howards end* lo que define a los protagonistas son los detalles.

Lo que queda del día parecería una leve variante de la obsesión victoriana. Empero, como tampoco lo han sido las citadas, Ivory cuenta el otro lado de sus relatos. Y es que mientras en *Maurice*⁴ y *Howards end* narra la anécdota de los que tienen el poder, que conllevan un status, en *Lo que queda del día* la trama se centra en un hombre digámosle marginal. De otra manera: si el tedio, confundido con recato, impregnaba a las familias, ¿qué le resta a la servidumbre, penumbra entre la oscuridad? De ahí el embrollo de Ivory: contarnos la existencia gris de un mayordomo.

La decisión de Ivory es acertada. El mayordomo nos ayuda a internarnos en ese *modus vivendi* que se fabrica fastuoso, que implica esfuerzos y disciplina, como planchar un periódico. Claro que no se desliga de los miembros de la familia que atiende, porque en la medida que desarrolla a éstos se comprende a Anthony Hopkins. El silente juego de espejos no excluye; al contrario, complementa. Y también

1. James Ivory, *The Remains of the Day* (*Lo que queda del día*), Reino Unido, Columbia Pictures, 1993.

2. Martin Scorsese, *The age of innocence* (*La edad de la inocencia*), Estados Unidos, Columbia Pictures Corporation, 1993.

3. James Ivory, *Howards End* (*El final del Verano / La mansión Howards*), Reino Unido, Merchant-Ivory Productions, 1992.

4. James Ivory, *Maurice* (*Maurice*), Reino Unido, Merchant-Ivory Productions, 1987.

auxilia a Ivory para una empresa sutil y mayor en su extensión: que el mayordomo sirva de emblema de la decadencia victoriana. Con él observamos la debacle de la tradición, como por ejemplo el ascenso de políticos de carrera por la nobleza diplomática (la diferencia radical de atmósferas es elocuente: en *Lo que queda del día* los muebles pierden luz).

La abnegación podría no arrojar distintos elementos para un examen amplio. Pero Ivory extrae de la mediocridad los pormenores que erigen una compleja conciencia vasalla, porque, no confía o no descansa en la silueta inexpressiva de Hopkins. De su incólume gestual, se despliega un enorme abanico de pasajes íntimos. No se trata de un espíritu enajenado sino de un convencido del deber (soberbio: el padre del mayordomo practica su caminata con charola para no volver a cometer el error de tropezarse) que a su manera, sufre por no poder demostrar sus sentimientos ya sea en el plano personal o en lo político, lo que implicaría traicionar al patrón.

Los resquicios por los que notamos el quieto desgarramiento están diluidos con fineza. Por ejemplo, cuando muere el padre en medio de una reunión en la casa, es verdad que Hopkins es frío y distante; sin embargo, la mínima falta de concentración evidencia un dolor que se niega a ser expulsado por la dictadura de las apariencias. No es gelidez del mayordomo, es dilema que vence la introspección. Luego de esta secuencia, habría quienes la juzgarían como monstruosa amoralidad. Ivory se encarga de enriquecer la estatua de la obligación. El episodio de la novela que lee el mayordomo a escondidas, exhibe totalmente el miedo de desnudar su corazón. Emma Thompson pide que le enseñe el libro y Hopkins se descompone y esconde en un rubor pecaminoso que no le permite aceptar que se deleita —¿compensa?— con un relato romántico.

Terso, sin violencias físicas que comprometieran las formas de la película, Ivory evoluciona a su mayordomo. El alma se vislumbra exenta de escándalos. El epílogo de la paloma que vuela de la mansión, despidiendo *Lo que queda del día* con una sensación de libertad y paz. El mayordomo está complacido consigo mismo.

A diferencia de James Ivory, Martin Scorsese es pomposo. Mucho tiene que ver que el guión de *Lo que queda del día* apela por un relato sumiso, por un personaje maniatado en sus sentimientos. Mientras que *La edad de la inocencia* permite una grandilocuencia sintáctica, próxima al festín. No obstante, la cinta de Scorsese se hermana subrepticamente con la de Ivory, en el sentido de que *La edad de la inocencia* también centra su conflicto en la imposibilidad de ser. Una lectura simple descartaría a priori el sendero que decide Scorsese. Que las calles de Nueva York le quedan a su medida, nadie lo discute. La historia de *La edad de la inocencia* se ubica en la gran urbe, sólo que un siglo antes, en el periodo victoriano de los Estados Unidos. Sin embargo, la violencia característica de su cine porsupuesto que se percibe. Scorsese no abandona la línea: estilista hasta la taquicardia, nerviosa edición, neurótica sintaxis, que empalma y hace imposible el espacio y el tiempo (regodeo en la ópera:

joyas, vestidos, las manos). Pero la exuberancia contrasta de forma radical con dicha imposibilidad: todo lo deslumbrante que se observa, que se detalla en su milimétrico barroquismo, no corresponde al lánguido sufrimiento de los protagonistas. La vida de relumbrón es falsa, cubre una sórdida realidad, la de las mujeres y hombres que no son dueños de su voluntad, presa —al igual que en la obra de Ivory—, de los designios de la costumbre.

Este choque plástico recuerda a las películas del inglés Peter Greenaway. Hay una búsqueda, límpida en su armonía, de lo simétrico; empero, el drama se cruza por debajo. Impávida, la atmósfera es cruel; sin inmutarse ve correr el azar de la imperfección espiritual, como en *La panza del arquitecto*⁵. En *La edad de la inocencia* ocurre algo semejante. Scorsese tiene un olfato pictórico inusitado. Su enciclopedia podría suponerse se reduce al gangsterismo o a frescos del comic. Pero resulta que guarda un caudal de sensibilidad cromática. El cuadro de su padre en *Buenos muchachos*⁶ —¿quién puede ser el viejo de barba blanca?— traza un nexo directo con la furia de los tonos. Scorsese, incluso, encarnó a Vincent Van Gogh en *Sueños*⁷ de Akira Kurosawa; la metáfora del tren-trabajo que plasma el sol antes que se acabe su esplendor, encaja tanto para simbolizar a Van Gogh como al pulso de Scorsese.

La edad de la inocencia utiliza el shock estético en dos caminos. El primero como referencia inmóvil, testigo que adjetiva. Esto se nota con la serie de pinturas que rondan los constantes paneos y travelings de la cámara. Como en *El cocinero*⁸ de Greenaway, los lienzos son espejo de la acción. Uno en particular embona drásticamente con Michelle Pfeiffer y su condición maniatada, donde aparece una mujer que carece de rostro. La imagen define a la Pfeiffer, la hipocresía que resiste, la voz que se le niega; por consecuencia, su falta de cara. El otro uso es cuando la técnica impresionista se aplica o se fusiona con la escenografía misma. En este caso Scorsese convierte cada fondo en un cuadro irreprochable, desde los árboles de tintes parejos a calles ajenas a la suciedad. La transgresión surge en el momento que los personajes, como Daniel Day-Lewis, se debaten entre la aterciopelada tormenta del alma y las lujosas apariencias. El auge material que circula, desde las comidas rimbombantes hasta las celebraciones fastuosas, es jaula de oro. Por dentro, el silencio de la felicidad los corroe. Scorsese remarca lo anterior con un recurso sencillo y expresivo. Cuando Day-Lewis está con Winona Ryder, desea extraviado al objeto amoroso imposible, se aísla de su entorno; sólo una luz lo salva de la oscuridad

5. Peter Greenaway, *The belly of an architect (El vientre de un arquitecto)*, Reino Unido, Italia, Mondial, SACIS, Film Four International, Tangram Film, British Screen, Hemdale Group, 1987.

6. Martin Scorsese, *Goodfellas (Buenos muchachos)*, Estados Unidos, Warner Bros. Pictures, 1990.

7. Akira Kurosawa, *Ishirô Honda, Dreams (Los sueños de Akira Kurosawa)*, Estados Unidos, Japón, Warner Bros. Pictures, 1990.

8. Peter Greenaway, *The cook, the thief, his wife & her lover (El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante)*, Francia, Reino Unido, Films Inc., Allarts Cook, Elsevira, Erato Films, Erbograp Co., Vendex, 1989.

que lo cerca (la nostalgia y la fantasía son propiedades personales: igual lo concreta Terence Davis en *Un largo día termina*).⁹

No existe duda de la caligrafía ni de los óptimos resultados de su laboratorio narrativo. Scorsese puede volver tranquilo a sus turbias calles, porque en *La edad de la inocencia* agregó una visión novedosa y universal de la esterilidad de las costumbres. Fácilmente, no pronuncian en alto sus pensamientos la pareja victoriana Pfeiffer- Day Lewis, así como tampoco lo hacen los marginales contemporáneos de *Taxi driver*, *Toro salvaje* o *Cabo de miedo*. Y eso que los separan cien años.

9. Terence Davies, *The Long Day Closes* (*El largo día acaba*), Reino Unido, British Film Institute, 1992.

Concesión a la nostalgia y a la incertidumbre

Tan Lejos y tan cerca

La nostalgia, creo que es consenso, sufre de impostación. Sin embargo, no podría ser de otra manera; el hecho de recuperar lo extraviado —sea con la imagen, sea con la palabra— es constante de cualquier cultura, sobre todo en el principio de milenio donde las ideologías caen ante lo múltiple. El lugar común permite sumergirnos fácilmente en la práctica de los retornos. Karl Popper decía que con el pasado no se puede hacer nada. Lo único que resta es el testimonio exorcista.¹ Mucho tiempo transcurrió, por ejemplo, para desmitificar lo maldito, humanizar la artificial desproporción de los deseos subversivos. Anne Rice en *Confesiones de un vampiro*, esperó desde 1976 para que su novela fuera un boom. Coincide Pascal Bruckner con *Luna amarga*, obra que revisa el hartazgo que provoca el «exceso de armonía pasional», cuyo siguiente estadio serían los tonos de flema existencial de Barry Gifford o de Frederick Barthelme. En ambos casos se trata —Rice y Bruckner— de reclamos añorantes que encajan a la perfección en el muy solicitado vacío contemporáneo.

El clímax de los sueños no puede ser, como decía Charles Baudelaire, sublime sin interrupción. La juventud ensalza lo que aún no choca con los otros; de ahí la preferencia por integrar grupos con universo propio y cómplice. A estos paradigmas sin quebranto, les espanta la búsqueda unitaria de lo diverso: relatividad de valores y conjunción de opuestos. Y es que es difícil huir de las promesas rotas (véase el cine de Oliver Stone o los Corleone de Francis Ford Coppola) y aceptar la dinámica circular y de múltiples polos.

En este sentido la nostalgia es inevitable; estación de tránsito para arribar a los nuevos procesos de percepción, hacia una estética abierta. Lo que se requiere es el matiz que cada discurso entrañe para asirse del pretérito. Juan García Ponce en *Pasado presente* otorga todas las concesiones posibles a la nostalgia (sinceridad que desconcierta). El recorrido de García Ponce de Coyoacán al Palacio de Bellas Artes lleva consigo una vetusta postal, pero no con el kitsch de un almanaque de Helguera. La melancolía de García Ponce carece de florituras, es decir, de retórica; el dolor de *Pasado presente* por la desaparición del espacio es franco, lo que equivale a inocencia y no a inmadurez o despotismo.

En *Tan lejos y tan cerca*² nos aproximamos a dicha pérdida. Wim Wenders recorre los paisajes —el suroeste de Estados Unidos, el muro de Berlín— y la política como García Ponce el barrio de Coyoacán. La queja de Wenders es silenciosa, a lo más, de queda sonoridad. Ha declarado

1. La sociedad abierta y sus enemigos. Paidós, 2015.

2. Wim Wender, *In weiter Ferne, so nah! (¡Tan lejos, tan cerca!)*, Alemania, Road Movies Filmproduktion, Bioskop Film, 1993.

que le gusta viajar por el desierto y fotografiar la erosión urbana. Esta postura se entiende, plásticamente, a partir de la obsesión nómada (el *road picture*) y las influencias de Wenders. Los personajes de Wim no paran, se mueven constantemente. El itinerario de William Hurt por el mundo es para recopilar imágenes cotidianas para su madre ciega; el ángel Cassiel fisgonea el cosmos oriental berlinés. Dan la sensación de extranjería, de no encontrar una morada para instalarse. Empero, dicha incomodidad no se trasluce en violencia, debido a su imparcialidad. Por otra parte, al alemán le fascinan las películas de Yasujiro Ozu. El cine de Ozu, recordemos, se realiza en una época donde la transculturación fue brutal. Una bomba atómica sirvió para imponer costumbres. Y a pesar de ello, Ozu sólo mira el cambio desde ángulos tatami, toma generosa, hospitalaria, desde la perspectiva de la tradición japonesa que recibe a un invitado como si fuera el dueño de casa. Wenders es semejante: no escándalos, sí en cambio mucha tristeza. El estrépito se plasma en una apacible contención. Nada más deambula.

En *El estado de las cosas*³ se supone que Wenders critica a Hollywood. Su temperamento no le permitió el retrato corrosivo de *El ejecutivo* de Robert Altman. La ideología de Wenders no reprocha, no intenta erigirse como voz absoluta. Hay una anécdota que ilustra su tolerancia. Una sobrina le reclamó que no hubiera visto *Mujer bonita*, filme que la niña había repasado en cinco ocasiones. Wenders admite, con amable sorna, que *Mujer bonita* es una película inteligente. ¿Cómo es posible que Gary Marshall sea entretenido con un guión basura?, se preguntó).

Hasta el fin del mundo ofrece otra nítida pista del remanso wenderiano. La mirada yerma es, por supuesto, romántica. Pero la diferencia radica en la concepción del apocalipsis. Salvo *El demoledor*⁴ y Paul Verhoeven, el cine asume el futuro como caos; la atmósfera se enturbia, el aire pesa y la arquitectura es abismal. Wenders teme a idénticos demonios; sin embargo no utiliza el chantaje para lamentarse de la modernidad que absorbe las utopías colectivas. Es obvio que *Hasta el fin del mundo*⁵ no comulga con la tecnología, la observa desconfiadamente. Empero, en ningún momento surgen los mensajes lacrimógenos (el oso ruso computarizado, que olfatea datos internacionales, exhibe un humor fresco). Se evaden las culpas deicidas y las proclamas agoreras de la destrucción. *Tan lejos y tan cerca* opera por la misma vía: un pesimismo autista plantea un cuestionamiento singular; a partir de la política halla el resquicio para la reflexión espiritual (a la que Stone aún no llega, mientras que Coppola, gracias a Joseph Conrad, descubre en el fondo de la selva con Marlon Brando).

Simple testigo del tiempo. ¿Qué tipo de cursilería o ingenuidad es la aparición de Mijael Gorbachov? La definición de Wenders se antoja paradójica. Un hombre de izquierda y católico que está decepcionado por la corrupción de

3. Wim Wenders, *The State of Things (El estado de las cosas)*, Alemania del Oeste, Coproducción Alemania, USA, Portugal, 1982.

4. Marco Brambilla, *Demolition Man (El demoledor)*, Estados Unidos, Silver Pictures, 1993.

5. Wim Wender, *Until the End of the World (Bis ans Ende der Welt) (Hasta el fin del mundo)*, Alemania, Coproducción Alemania-Francia-Australia, Warner Bros. Pictures, 1991.

quienes representan sus creencias. No obstante la confusión que le provoca la xenofobia, por citar una aberración, Wenders no tropieza con la arenga. Tras la desintegración del proletariado como fetiche del cambio, de repente un neotótem se instala, otra rémora discursiva: la sociedad civil. Jim Sheridan en *En el nombre del padre*⁶ destroza una excelente narración cuando la abogada Thompson se transforma en heroína jurídica. La sobrevaloración civil, en su caso, ignora las complejas redes del poder. Wenders no incurre en el grave error, ya que su concepción incluye un corpus social no siempre teñido de buenos y malos, sino cargado de ambigüedad. Tan es así que Cassiel, de un cielo que anhela la expulsión de lo negativo, se diluye en el mosaico colorido de la realidad que lo engaña con el vértigo de una cruda convivencia, y Willem Dafoe, quien controla el tiempo sin piedad, le subraya la lección. El tamaño de su crítica no es soberbia al revés. Gorbachov sería un personaje antiestrabótico que no peca de animista.

Wenders se había quedado con las ganas de filmar en Berlín este. *Las alas del deseo*⁷ se rodó en la parte occidental. Se sentía, seguramente, incompleto. No sería exagerado trazar una analogía entre la avidez de Serguei Eisenstein y el hambre de soledad y amor de Wenders (acaso en el tenor de Andrei Tarkovski). Eisenstein en *¡Que viva México!*⁸ o en *Iván el terrible*⁹ —y no en *El acorazado Potemkin*¹⁰—, se propuso narrar la totalidad: las artes, la filosofía, la epistemología cultural. El ansia de Wenders no está distante de esa clase de aventuras. Gorbachov le sirve como catapulta para el proyecto ambicioso de contar el pensamiento y el sentimiento contemporáneos. Gorbachov es, de acuerdo a la imagología de Milan Kundera, un gobernante ideal que emana una silueta donde convergen los dos otrora pretextos de la Guerra Fría que bipolarizó el saber. Su contorno corresponde a la medida. Wenders no eligió a Ronald Reagan o a Saddam Hussein porque sus efigies (arrebatos gestuales pronunciados) no comulgan, entre las razones más anodinas, con la visión de Wenders. Las palabras que cincelan a Gorbachov: humanista, pacífico y conciliador, sintetizan las metas de *Tan lejos y tan cerca*; por lo que respecta a Cassiel, Mijael también podría interpretarse como un ángel expulsado por las circunstancias, una bondad mal comprendida por los hombres, gracia y tragedia.

De alguna forma el éxtasis político que significa Gorbachov es una cumbre igual de contradictoria que el Edén de *Hasta el fin del mundo*: muerte y nacimiento, conclusión histórica y esperanza leve. La postura de Gorby, ajena a los radicalismos proféticos, encarna las premisas del respeto individualista: si con sangre no se construye la armonía, entonces el

6. Jim Sheridan, *In the name of the father (En el nombre del padre)*, Reino Unido, Irlanda, Universal Pictures, 1993.

7. Wim Wenders, *Der Himmel über Berlin (Las alas del deseo)*, Alemania, Francia, Westdeutscher Rundfunk, 1987.

8. Serguéi Eisenstein, *¡Que viva México!*, Estados Unidos, México, Unión Soviética, Mexican Film Trust, 1932.

9. Serguéi Eisenstein, *Ivan Groznyi (Iván el Terrible)*, Unión Soviética, Mosfilm, 1944.

10. Serguéi Eisenstein, *Bronenosets Potyomkin (Battleship Potemkin) (El acorazado Potemkin)*, Unión Soviética, Goskino, 1925.

expresidente soviético es una cursilería escéptica, un llamado puro a la conciencia. Aunque muy breve la aparición de Gorbachov, basta para que sea el contrapunto de Wenders. Cassiel desciende a la tierra con la intrincada misión de conocer el sentido de la vida. Al tocarle el hombro al líder, el ángel entra por una puerta emblemática. Luego, su periplo, combinado de thriller y panfleto moralista —la lucha contra la pornografía— tendrá las infamias propias del azar.

El cuestionamiento de *Tan lejos y tan cerca* elude la fiera de su desencanto. No recuerda en nada a las provocaciones surrealistas o las forzadas soluciones de los directores de posturas marxistas. El libelo parece estar en decadencia. Más bien el aura wenderiana puede leerse como la indiferencia del pintor Edward Hopper. Por supuesto que los «cuadros» de Wim, ahora con más *close ups* de los que acostumbra, se recargan de modestos significados que no atropellan. Pero la manera de aglutinarlos es lo que recuerda los lienzos de Hopper. Una extraña soledad se apodera del espacio. El cuadro de los famosos —Bogart, Monroe, Dean— Wenders lo reproduce con Kinski, Falk y Sanders.

Se trata de un cuestionamiento etéreo o tal vez recatado. Hopper pinta a una mujer arreglando su departamento; una ráfaga de viento, como si fuera la ubicua e ignota luz de Ridley Scott, sopla la cortina. Hopper dice que lo único que le interesa es captar el sol. Desprecio hermético que en el fondo no comparte Wenders. El territorio común se sitúa en la perspectiva: el largo trecho que anteponen.

Siguiendo esta vía, la concesión nostálgica de *Tan lejos y tan cerca* se separa del primitivismo expresionista que vuelve monstruosos los detalles (los ideogramas chinos, Eisenstein, Argento). La obvia candidez que expresan los ángeles, se compensa con el frío racionalismo de la cámara. El shocking, evoquemos a Stone, apela a la emoción inmediata, un arma desesperada que reacciona a través del instinto. A los protagonistas de Alejandro Dumas se les «veía» el corazón exaltado por abajo de los encajes. En contraste, a los protagonistas de Wenders sólo se les intuye la exaltación. Raphaela, al fondo con un código egipcio, despide a un moribundo del que casi no se percibe su drama; le acaricia su partida. Incluso, en la escena donde Cassiel se sacrifica, Wenders no se aproxima. Distensión, laxo, prefiere el intervalo hopperiano; como Ozu, no irrumpe con la edición para modificar la narración objetiva ni estimula la sobreactuación.

El epílogo coral —el navío de Noé Wenders— muestra la tolerancia de *Tan lejos y tan cerca*. Molestia pero sin el ego de lo sublime. El alemán tiene cuentas pendientes con una posmodernidad que ya lo rebasó y que intenta empatar con el amor (que no la política). Y cuando menos, es válida y original su manifestación de miedos que, hay que decirlo sin pudores, más de uno alberga como fantasmas cotidianos.

La soledad: castigo de la avaricia

El padrino III

La soledad, rémora del poder, funcionó a la perfección como castigo a la avaricia desmedida en *El padrino I*¹ y *II*². Quizás por el auge del voluntarismo ideológico de los sesenta, Francis Ford Coppola no tuvo dificultades para encumbrar la tragedia de los Corleone, cercana al espíritu encallejado del Raskólnikov de F. M. Dostoievski.³ Parecía que la conclusión de la segunda era suficiente: un Michael atormentado por haber mandado asesinar a su hermano Fredo, que evoca el anuncio familiar de cuando se enlistó en la Marina; un plano medio nostálgico de Michael sentado en el jardín, cobraba la cuota del epílogo de la primera, donde a Kay le cierran la puerta, despacio, para obviar la separación con Michael. Sin embargo, independientemente de las razones económicas, Coppola decide filmar *El padrino III*⁴ con una leve vuelta de tuerca, para remachar las tesis de las anteriores: nadie pasa ileso la aduana de las culpas y tarde o temprano se pagan los errores.

Pero en esta ocasión Coppola se encuentra con que la ética cinematográfica —espejo de la realidad— de finales de los ochenta ya no persigue la linealidad dostoievskiana, que sabiamente explotó. Ahora, el lugar común es inevitable; la polaridad ideológica está atravesada por diversos matices: no todo se divide en blanco y negro; el totalitarismo filosófico y las utopías se derrumban para dar paso a los medios tonos.

Es decir, Coppola se tenía que enfrentar a la caducidad de su propio código, sobre todo si pensamos en películas como *Buenos muchachos*⁵ (Scorsese), *Crímenes y pecados*⁶ (Allen) y *Un novato en la mafia*⁷ (Bergman), que de una u otra manera revierten su discurso. Por ejemplo, el Henry Hill de Scorsese desglamorizó la exaltación solemne de *El padrino* con una banda siempre sonriente; un gángster de nivel medio termina su vida como un «pendejo cualquiera» después de traicionar a Pesci y De Niro, sin llevar a cuentas remordimientos. El doctor Judah de Allen olvida el crimen de Dolores —cosa que a Michael le agobia— en unos cuantos meses y seguirá siendo feliz con su exitosa profesión y armoniosa familia. Y el Marlon Brando de Bergman autoparodió a su personaje de *El padrino*, Vito, utilizando los mismos tics y la iluminación para dar una versión tersa, sin sangre, de la mafia; cabe recordar que en *Un novato en*

1. Francis Ford Coppola, *The Godfather (El Padrino)*, Estados Unidos, Paramount Pictures, 1972.

2. Francis Ford Coppola, *The Godfather: Part II (El Padrino: Parte II)*, Estados Unidos, Paramount Pictures, 1974.

3. Crimen y castigo, Editorial Porrúa, 2014.

4. Francis Ford Coppola, *The Godfather: Part III (El Padrino: Parte III)*, Estados Unidos, Paramount Pictures, Zoetrope Studios, 1990.

5. Martin Scorsese, *Goodfellas (Buenos muchachos)*, Estados Unidos, Warner Bros. Pictures, 1990.

6. Woody Allen, *Crimes and Misdemeanors (Crímenes y pecados)*, Estados Unidos, Jack Rollins, Charles H. Joffe Production, 1989.

7. Andrew Bergman, *The Freshman (Un novato en la mafia)*, Estados Unidos, TriStar, 1990.

la mafia se establecen las diferencias de ritmo con *El padrino II*: el bíblico beso de Michael y Fredo en una fiesta en La Habana, tomando en cuenta que está fuera de contexto, se ve como un arrebato caricaturesco en comparación con la narrativa en que está inmerso.

Pese a ello, *El padrino III* no cambia la estética Corleone; al contrario, tanto en el planteamiento, resolución, escenarios y rasgos personales, Coppola acude a las anteriores películas. Y lo impresionante es que el resultado no se nota desfasado ni maniqueo dentro de la gama de los discursos mencionados. El motivo por el cual *El padrino III* se sostiene es por su excelencia narrativa, que apuesta por refinar el fresco naturalista de la familia siciliana, justificar sobre un solo eje la devastación espiritual de Michael y las corruptelas del Vaticano, y regodearse con la languidez soberbia de las elipsis. Además, algo que omite cualquier carga ideológica —de hecho, el cine coppoliano es muy hábil para evitar aforismos—, son los distanciamientos. Visual, con la muerte: Vito y Michael fallecen en planos generales; y dramático: frialdad entre las parejas (Vincent/Mary; Michael/Kay).

Del naturalismo de *El padrino III*, otra vez habría que resaltar que los personajes se dibujan en una fiesta, como en la segunda. Solamente que en la última, aparte de ser una secuencia más larga que su predecesora, se acentúan los lados de las máscaras: la alegría, subrayada por una iluminación fresca e intensa; y el poder, enmarcado por una luz tenue, en especial la que pinta la nostalgia de Michael. Este hecho no es nuevo ni original; sin embargo, la misión referencial que cumple es contundente, si tomanos en cuenta que el Michael de la segunda hasta el final empezó a iluminarse con menos énfasis; es decir, el personaje evoluciona en su captación plástica de manera «natural».

Tampoco es gratuita la aparición de los niños, esperanza familiar de los Corleone, que se cruzan como tantos otros elementos en apariencia desobedeciendo la obligación de «significar» (la plática de Michael y Altobello interrumpida por un jugo de naranja). Los niños se esconden abajo de la mesa o no dejan bailar el vals a Mary con Michael, escena «accidental» de enorme belleza intimista, que recuerda la contingencia de la muerte de Vito mientras jugaba con el nieto; los niños así afianzan el naturalismo de la fiesta.

En relación al remordimiento de Michael y sus vínculos con el Vaticano, Coppola es sutil para enlazarlos; incluso, deja ir cierto humor negro que no había aparecido en la saga (los regaños de Michael a Vincent después de la muerte de Zasa). Aquí otra vez es necesario nombrar la iluminación de Michael. El ocaso de Michael está manifiesto por el mismo encuadre que enseñó a Michael como jefe de los Corleone, sólo que se utiliza el medio tono —casi oscuridad—, para el ostracismo formal. Todo esto sin irse de lado sobre el drama de Michael; hay un equilibrio, medida. En cuanto a los negocios con el Banco Ambrosiano, amén de la seductora crítica a la Iglesia, es más claro que aquel episodio de la Cuba de Batista, aunque en la segunda lo importante no era tanto conocer los chanchullos con el régimen cubano sino el enfrentamiento con Roth y Fredo. Coppola la

resuelve con mucha semejanza a *Tucker*⁸; lo ominoso del senador que obstaculizó el proyecto automovilístico está inyectado en el arzobispo negociador. En ambos casos su aparición es fantasmal, de origen impreciso. Se concretan a resumir la turbiedad de la ambición por el poder. Asimismo, la escena de *Wall Street*⁹ donde Coppola insinúa un riesgo visual dentro del código Corleone, deja bien planteada la situación: los trabajadores, sin micrófono; Michael, por encima de los demás con la ayuda de la Iglesia. Y bueno, el realismo del complot en contra de Juan Pablo I es inteligente y bien diseñado, y agrega otro argumento para denunciar la corrupción del clero. Con tres momentos define la conjura: la confesión de Michael, desnuda al padrino y a la vez plasma el pensamiento renovado del próximo Papa (la teoría de los cristianos europeos: rocas en el agua); el anuncio de su elección a través de tomas periodísticas, y la difusión de la noticia de la auditoría al Banco Ambrosiano en contraste con la alteración del arzobispo negociador y sus cómplices.

Así como la muerte aséptica de Vito dejó sin discusión la maestría de Coppola para sus lánguidas elipsis, los epílogos de *El padrino* también muestran su capacidad narrativa. Pese a que en las tres el ajuste de cuentas de Michael con sus enemigos se desarrolla bajo una misma pauta —intercalar asesinatos—, se observan grandes diferencias. En la primera Coppola estaba cerca de Scorsese en cuanto a la atracción por la violencia: la muerte de las cabezas de las cinco familias mientras bautizan a la hija de Connie tiene un aire desatado; Moe Green termina en una plancha de masaje con un tiro en el ojo, una escena de bolsillo. Podría entenderse esta violencia con el ánimo existencial de Michael; eran tiempos de ascensión y no había escrúpulos ni culpas para lograr lo anhelado. Ya en la segunda, la violencia bajó de grado; Michael, situado en una posición más o menos estable, enfrenta la traición. El remate es hasta nostálgico, de un clima suspendido: Roth es acribillado y Fredo muerto por órdenes de Michael; escenas sin la espectacularidad de la primera. Y en la tercera, el final es una agudizada mezcla de la sevicia de la primera («banquerito suizo de mierda» ahorcado en precioso azul o el histérico Vincent fulminando a dos guaruras) y la elegancia pausada de la segunda (los recorridos de Calo y Neri para matar a Luchessi y al arzobispo negociador), con un ingrediente que se añade en tiempo y textura: la ópera *Cavallería rusticana*. La música es personaje y fondo, exhibe su tragedia y narra la de la película, que no obedece exactamente al carácter de Michael, como en las anteriores (Michael está somnoliento durante la ópera). Además de la mezcla, aparece un contrapunto que extiende la tensión: el pistolero contratado para matar a Michael, que elimina la unilateralidad del «ajuste de cuentas», su impunidad formal. (Es justo decir que la secuencia de la infiltración de Vincent con Altobello es paradigma a seguir de la elipsis temporal: del presente al futuro, economía sintáctica, como las de los hallazgos espaciales de *Tucker*).

8. Francis Ford Coppola, *Tucker: The man and his dream* (*Tucker: El hombre y su sueño*), Estados Unidos, Lucasfilm, 1988.

9. Oliver Stone, *Wall Street* (*El poder y la avaricia*), Estados Unidos, 20th Century Fox Film Corporation, 1987.

En lo que toca a sus distanciamientos, Coppola mantiene las referencias como particularidades narrativas. Aún asombra el frío cerrón de puerta a Kay para ultimar la primera parte, que en la tercera se repite con la sobria sutileza en Sicilia, cuando Michael de nueva cuenta la deja sola para tratar sobre el asesinato de un amigo. El plano es cruel; el arco de la puerta invade la cámara y al fondo Kay observa sin participar, relegada. De esta forma se evita una posible reconciliación, que era propicia dado el objetivo de «lavar» la conciencia de Michael. En cuanto a Vincent y Mary, naciente pareja, la distancia del poder los marca. No hay, más que en la escena de la cocina, un instante que se centre en el amorío. El poder sigue un rumbo devastador: Vincent prefiere ser el padrino que esposo de Mary. Sólo en medio de la ópera habrá un detalle de arrepentimiento de Vincent para Mary, pero tomado a distancia.

Con la muerte, el contraste coppoliano es quizás épica contenida (el grito de Michael a la Eisenstein es rotundo). El ya citado pasaje de Vito infartado en el jardín se daba poco a poco a más de la mitad de la primera y no se usaron amplios recursos; al revés, sin música ni *close ups*, Vito caía a distancia. Algo similar ocurre en la tercera, cuando un Michael anciano cae: no hay sobredosis expresiva ni chantaje técnico (por ejemplo, la cámara lenta de Stone); nada más se sella el epílogo con otro «accidental» apunte del naturalismo: un perrito que husmea el cuerpo caído. Puede ser respeto a la muerte o glorificación invertida; el hecho es que en las muertes de Michael y Vito aparecen los planos generales como una constante del código Corleone que da valor estético y fundamenta las premisas de *El padrino I, II y III*: la soledad es el peor precio del poder.

Capítulo 5

LOS ATRAPADOS

Los círculos de la ética

Barton Fink

La obligación de significar —es decir, establecer una lógica entre la imagen y lo que se pronuncia—, ha traído consigo serios lastres al cine. Desde una limitante codificación de los sentimientos, estancados en lugares comunes y estereotipos, hasta la apatía narrativa que no arriesga por nuevas siluetas expresivas. Las historias pintan originales sólo en los planteamientos, como *Obsesión fatal*¹, *Deseo y decepción*² y *Acero azul*³, porque después, se diluyen en facilismos psicológicos para «explicar» a sus personajes, en estos casos al psicópata. O bien, anécdotas insulsas son infladas con romances intercalados —*Traición al amanecer*⁴— o con la técnica del videoclip tipo *Dick Tracy*⁵ o *El guardaespaldas*⁶. Claro que hay excepciones: Francis Ford Coppola incrementa la calidad del guión de *Drácula*⁷, con buenos elementos, por medio del aglutinamiento y el contraste.

Por este contexto es más complicado hallar una cinta como *Barton Fink*⁸, de los hermanos Coen, que riñe con las formas y contenidos de la cinematografía contemporánea. Su discurso es hermético, no tolera fisuras; en ellos, apartándose de Luis Buñuel, los absurdos no descansan en abruptas metáforas, lo que era a final de cuentas la cámara automática del primer Buñuel. Además, su virtuosa manera de filmar les permite cerrar salidas que enseñen resquicios; incluso, son tan perfeccionistas —a contrapelo de su doble, Sam Raimi—, que cada personaje alcanza autonomía, no requieren del todo para subsistir.

Cuando menos hay cuatro niveles de lectura de *Barton Fink*: la circularidad ética, la ruptura con la realidad, la épica de los objetos y el control espacial.

1. Adrian Lyne, *Fatal Attraction (Atracción Fatal)*, Estados Unidos, Paramount Pictures, 1987.
2. Phil Joanou, *Final Analysis (Deseo y decepción)*, Estados Unidos, Warner Bros. Pictures, 1992.
3. Kathryn Bigelow, *Blue Steel (Acero azul)*, Estados Unidos, Metro-Goldwyn-Mayer, 1989.
4. Robert Towne, *Tequila Sunrise (Traición al amanecer)*, Estados Unidos, Warner Bros. Pictures, 1988.
5. Warren Beatty, *Dick Tracy (Dick Tracy)*, Estados Unidos, Touchstone Pictures, Silver Screen Partners IV, Mulholland Productions, 1990.
6. Mick Jackson, *The Bodyguard (El guardaespaldas)*, Estados Unidos, Warner Bros. Pictures, 1992.
7. Francis Ford Coppola, *Dracula (Drácula)*, Estados Unidos, Columbia Pictures Corporation, American Zoetrope, Osiris Films, 1993.
8. Joel Coen, Ethan Coen, *Barton Fink (Barton Fink)*, Reino Unido, Estados Unidos, Working Title Films, Circle Films, 1991.

La circularidad ética

A los Coen se les tacha de fríos, de carecer de un centro moral. En este sentido su obra se anexa sin dificultades a David Lynch, el de *Twin Peaks*⁹. Lynch ha declarado que «hay mucha diversión pero también mucho dolor», de ahí que —continúa— la gente camine en círculos en busca de la verdad. Igual geometría rige a los Coen. Solamente revítese el retorno de la dignidad de Tom Reagan en *De paseo a la muerte*¹⁰; un gangster mediocre exento del glamour coppoliano, la materia gris de una mafia, salva su orgullo por encima de cualquier relación íntima (el amor propio que ensaya el filósofo Fernando Savater). Fue elocuente el segundo encuentro entre Tom y Bernie, luego de perdonarle la vida en el crucero de Miller. Bernie: «¡Escucha tu corazón!». Tom: «¿Cuál corazón?», e inmediatamente le sorraja un balazo en la frente.

En *Barton Fink* no es tan gélido el vacío; empero, subyace esa negación por lo lineal. Sigue el círculo. Lo interesante es la inmersión en el caos del escritor neoyorquino que viaja a Hollywood con la esperanza de tocar las fibras del hombre común a través de un medio masivo como el cine. Las ansias idealistas de Barton se esfuman por completo en el instante que entra al hotel. La habitación es un abismo claustrofóbico físico y espiritual. Los exteriores —la frivolidad de los estudios—, están muy lejos, el escritor se encuentra aislado combatiendo la soledad paranoica. Tal vez por ello la humorada elíptica del vecino psicópata caiga con cruel asombro. Charlie (John Goodman), sirve de terapia para el escritor bloqueado (autoescarnio: los Coen revelan que escribieron *Barton Fink* cuando se habían secado a la mitad de *De paseo a la muerte*). A Barton le anima la espontaneidad de Charlie, que identifica como el paradigma del hombre común. Al no dilucidar con causas exactas —y de ninguna especie—, el por qué un gordo bonachón como Charlie puede ser un asesino serial, Barton se estrella contra su espejo de mesías. La soberbia intelectual de conocer el camino de la salvación por encima de los otros, lo orilla a la locura, como en la sofisticada escena de la fiesta donde recrimina a los marinos ser unos bultos que no piensan. La relatividad axiológica desquicia el núcleo, el bien y el mal dan gritos sin parar, el admirado John Mahoney muere de borracho y Charlie, sin fundamento preciso, vocifera con su escopeta flamígera: «¡Te mostraré la vida de la mente! ¡Heil Hitler!», remata el hombre común.

La ruptura con la realidad

En el festival de Cannes, Francia, a los hermanos Coen les insistían los periodistas su semejanza con David Lynch, en lo que respecta al misterio de lo inorgánico: la toma de *Barton Fink* del lavabo que des-

9. David Lynch, *Twin Peaks: Fire walk with me (Twin Peaks: El diario de Laura Palmer)*, Francia, Estados Unidos, New Line Cinema, CiBy 2000, 1992.

10. Joel Coen, Ethan Coen, *Miller's Crossing (De paseo a la muerte)*, Estados Unidos, 20th Century Fox, 1990.

emboca en la tubería. Es cierto que el icono sugiere la idea de sumergirse en las apariencias; Lynch lo hizo con el laberinto de la oreja en *Terciopelo azul*¹¹. Sin embargo, este elemento introductorio es uno de los muchos puentes que se trazan con Lynch. Ya decíamos que los Coen incluyen círculos para confundir la dualidad, para transformarla en ambigua.

Existe entre los Coen y Lynch una frontera común de mayor intimidad: su renuncia a respetar las convenciones. Primero, parodiando los géneros a través de pistas falsas; en *Barton Fink* se burlan del thriller como Lynch en *Twin Peaks*. Y segundo, mezclando códigos irreconciliables como el hiperrealismo y lo fantástico, rasgo posmoderno de Lynch en *Salvaje de corazón*¹², donde un bestialista filme negro tiene el derecho a un final de cuento de hadas.

De *Barton Fink* se espera un repunte climático que otorgue peso a la enorme cantidad de hilos sueltos. Mala costumbre de los desenlaces gratuitos. Porque los Coen no atan los buscapiés que desparraman a lo largo de la cinta. El ritmo lerdo a propósito exaspera —es una comedia aburrida, dicen ellos—, pues a veces llega a la inmovilidad, a la asfixia. Se trata de agotar la lógica, de nutrir el desconcierto. A diferencia de *Juego veneciano*¹³ de Paul Schrader, que hurga sobre la obvedad hasta nulificarse a sí mismo —se evidencia el crimen pero no los motivos de la entrega voluntaria del perverso Christopher Walken—, *Barton Fink* no sólo esconde los cabos, porque finalmente no los oculta ni los manipula sino que los exhibe en la ridícula dinámica del azar, aquélla que no responde a las generalidades.

Twin Peaks es provocadora a desparpajo. Detalla los zapatos de una sospechosa o alardea con el close up del grito de un preso; subraya apuntes, fabrica coartadas para engañar. En cambio *Barton Fink* no enfatiza, nada más se cruzan los elementos como si fueran un simple accidente: ¿De dónde surge el marchito botones Chet?, ¿del subsuelo?, ¿el elevadorista es la parca o el cancerbero?, ¿a quiénes les bolean los zapatos en un hotel con dos huéspedes?, ¿qué traía la caja de Barton, una cabeza de mujer?

Quizá por ello sean más barrocos para mofarse del *thriller*. Por decirlo de algún modo, sus pistas falsas son naturales pese a estar diseñadas perfectamente. Esto se comprende por el manejo de una expectativa central —el escritor— que se enfanga en los disparates. Lo de *Barton Fink* es un proceso distinto al de *De paseo a la muerte* para concluir su violenta premisa del absurdo: con Tom Regan, el sombrero, su fetiche fantástico, recorría sonámbulo la retorcida realidad; mientras que en Barton, el escritor consciente se sujeta a esa retorcida realidad. Son dos especies de atropello: el de *Barton Fink* es más agresivo no obstante su falta de acción; es otra de las tantas pistas falsas de los Coen que desmitifican los discursos lógicos del cine.

11. David Lynch, *Blue Velvet (Terciopelo azul)*, Estados Unidos, De Laurentiis Entertainment Group (DEG), 1986.

12. David Lynch, *Wild at Heart (Salvaje de corazón)*, Estados Unidos, PolyGram Filmed Entertainment, Propaganda Films, 1990.

13. Paul Schrader, *The Comfort of Strangers (Juego veneciano)*, Estados Unidos, Paramount Pictures, 1990.

La épica de los objetos

Stephen King le ha atinado con la rebelión de los enseres domésticos. El terror de King se basa en una obsesión latente de la época postindustrial. Sin embargo, quienes lo han adaptado no explotan estilísticamente la idea. En lo que toca a los Coen, la heroica objetal no corresponde a la intención kingneana. Los objetos son un mero pretexto narrativo para alargar la vida del albur; además, ellos sí han aprovechado lo ignoto en pro de sus sátiras del suspenso.

En *Barton Fink* es irremediable pensar en *El resplandor*¹⁴ de Stanley Kubrick, por los hoteles que cobran ominosa existencia. No es raro en los Coen la utilización sobrecargada de lo inanimado. Ya apuntábamos las semejanzas con Lynch en la toma del lavabo. Con Barton la máquina de escribir y las paredes que sudan enmarcan la paranoia de John Turturro, con los desplantes necesarios para retratar el conflicto interno. Más que Kubrick, los Coen se instalan en ángulos imposibles para captar las teclas o asumir picados desde el techo, insinuando la presencia ubicua.

Se trata de un divertimento, de una búsqueda expresiva a partir de un contexto hermético que sirve para contrapuntear cualquier seguridad psicológica. Se habló del sombrero de *De paseo a la muerte*, que se entromete en discusiones de pareja o que sencillamente se desvanecía en el halo poético, como cuando vuela en el crucero. Quizá tenga lo caprichoso coeniano vínculos con la estética de Martin Scorsese. En *El color del dinero*¹⁵, los tacos y las bolas de billar; en el *Toro Salvaje*¹⁶, el sillazo del pleito y las cuerdas ensangrentadas; en «Apuntes al Natural», los pies de Rossanna Arquette; o en *Cabo de miedo*¹⁷, la pistola que surca los aires de la tormenta bíblica. Los objetos son intermitencias que parcializan el tiempo y los deseos. Ambos directores no desdeñan al objeto que también puede y es protagonista.

Mención aparte merece el sonido. Eco de elementos secundarios, la banda sonora de los Coen es de las menos inútiles del cine. En *De paseo a la muerte*, el personaje sin caché —Tom Reagan— es ubicado por el simple ruido de los hielos que chocan con el vaso de whisky. No se ve la figura de Tom; empero, los hielos invaden la conversación entre el capo y el apostador. Ahora en *Barton Fink*, fieles a la chocarrería kafkiana, fabrican una escena genial. Cuando llega, Barton toca el timbre del hotel; el sonido rebota y permanece por buena cantidad de segundos, hasta que Chet —el submundo— surge del suelo y detiene la campanilla. Así, la incertidumbre se redondea: Barton ha caído en un lugar donde lo racional no respira, urge de aire.

14. Stanley Kubrick, *The shining (El resplandor)*, Reino Unido, Estados Unidos, Warner Bros. Pictures, 1980.

15. Martin Scorsese, *The Color of Money (El color del dinero)*, Estados Unidos, Touchstone Pictures, 1986.

16. Martin Scorsese, *Raging Bull (Toro salvaje)*, Estados Unidos, United Artists, 1980.

17. Martin Scorsese, *Cape Fear (Cabo de miedo)*, Estados Unidos, Amblin Entertainment, TriBeCa Productions, 1991.

El control espacial

El deceso de las corrientes casi nulificó el riesgo plástico. En la actualidad es difícil toparse con una prosa fílmica tan aseada y singular como la de los hermanos Coen. Hallamos en Peter Greenaway y David Lynch una estructura pictórica como base del relato —elegante en el primero, brutal en el segundo. Con Scorsese y Francis Ford Coppola tenemos la neurosis de la narración como principio rector. Con Tim Burton y Emir Kusturica encontramos una concepción fantástica sin importar gran cosa la sintaxis formal.

Los Coen se distinguen de este grupo por el control de sus anécdotas. Combinan planos rebuscados y movimientos suntuosos de cámara. Puede ser que su estilo se parezca al de Stanley Kubrick, más que a ningún otro cineasta. Citamos a *El resplandor*; la puesta en escena parte del mismo eje: el recorrido perezoso por el hotel. La lentitud de *Barton Fink* enoja por tropezarse con las convenciones del suspenso moderno, que en demasía usan los empalmes rápidos —la teoría del puñetazo—, o las obviedades de la identidad subjetiva que acosa, o ángulos telegrafados que provocan sobresalto.

Kubrick dejaba a Jack Nicholson diminuto. Los planos generales los sostiene por un buen lapso. Con ello la impotencia del escritor —su soledad— se muestra. En el caso de Barton, la fórmula es inversa. Hay encuadres panorámicos que duran mucho; sin embargo, optan por el *close up*, que eso sí, es kubrickeano porque suspende la duración: la mirada paranoica del desorbitado Turturro, cuando se pone los zapatos-lancha de Charlie. Este flotar de los Coen se observó antes en *Simplemente sangre*¹⁸ y *De paseo a la muerte*, sólo que ahora adquiere un tono maniático.

Es curioso que articulen sus episodios con su enorme bagaje del *comic* y no sean rápidos. Su composición —la cámara que sigue por detrás a los protagonistas cuando caminan—, es de relojeros, acaso comparable con la de Robert Zemeckis en *La muerte le sienta bien*¹⁹. No anhelan el efectismo, que finalmente es un artificio del cine contemporáneo, castrado de guiones atractivos. Quizás en su arquitectura se halle la esencia del lenguaje cinematográfico: transportar en imágenes la densidad del espacio y el tiempo, siendo autónomo del resto de las artes. De ahí que los pasillos ardiendo sean como la furia de Charlie o lúdico lirismo; que el descubrimiento del cadáver de Audrey cuando Barton mata un mosquito y se extiende la sangre, sea del humor negro más desalmado, y que la redondez insignificante que se plasma con el retrato de la muchacha en la playa vuelto carne, sea el homenaje al absurdo. Tienen licencia para cualquier aventura; con los Coen, la realidad está meticulosamente confusa.

18. Joel Coen, *Blood Simple (Simplemente sangre)*, Estados Unidos, Foxton Entertainment, 1984.

19. Robert Zemeckis, *Death Becomes Her (La muerte le sienta bien)*, Estados Unidos, Universal Studios, 1992.

Lo raro en las obras de culto

Ed Wood

Advertencia: Este artículo deberá leerse escuchando «Cancioncitas» o «Si quieres que duela» de Amorfos, o cualquier otra música, o sin música.

Para dirigirse hacia un molino de viento se requiere de un pasaporte: la lectura cómplice. Un espectador clásico de los *mass media*, en la tesitura en que Umberto Eco¹ definió a la gastronomía interpretativa, es poco probable que vierta su mirada sesgada sobre un punto veleidoso del texto. Creo que ahí radica el surgimiento de las obras de culto, en ese ínter que el lector aporta para resistir el centralismo de los lugares comunes que se traducen y se fincan en los autoritarismos del gusto ampliado, englobando en ello las tradiciones populares que se erigen sobre una estructura férrea que no permite la disidencia.

Pero no confundamos lo anterior con ese antagonismo que me continúa pareciendo superficial por ideológico, pues de alguna manera justificaría la vanguardia contestataria, que iracunda, nada más se solaza con mover ciertas fibras convencionales para festejar la esterilidad del contrario escondiendo la propia nulidad creativa. Más bien el sesgo lector, que no espectador, se extiende también hacia la periferia de la lógica.

Roland Barthes en *El placer del texto*² afirma que es fundamental la puesta en crisis del corpus que sostiene al lenguaje. Un agnóstico chocarrero que penetra de forma hedonista las culturas y que olvida el «juego de predicados normativos». Es decir, la obra de culto, para adecuarla a las tesis barthesianas, sería aquella donde un contra-héroe (el lector) extrae placer donde socialmente no hay los supuestos elementos para justificarlo —bello, sano, útil; o, sobre todo, revolucionario.

Savater dice que la cualidad de un omnívoro es que digiera la mayoría a su favor (ironía mediante), con un apetito «sin ascos insuperables ni exclusiones *a priori*». Se trata de un estómago niño que supere la cualificación «adulta» de la obra de arte. Mientras un esquema preconcebido no permite el goce, un omnívoro halla obras de culto en los matices que el refinamiento exige como perfectos. «Por supuesto que ser omnívoro no es lo mismo que carecer de paladar, más bien lo contrario: comiendo de todo con gusto y provecho se aprende a saborear cada género...» (Savater).

Cuando aludo a los quijotes que ven hacia la periferia y el pliegue invisible con una poética que ilumina lo ordinario, evoco desde Orson Welles

1. Recomendamos: Eco, Umberto, 1990. *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Lumen. Eco, Umberto, 1992. *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge, Cambridge University Press.

2. Roland Barthes, *El placer del texto*, S. XXI Editores, 2007.

y Juan Orol a *Los vaqueros de Leningrado*³ y a *Ed Wood*⁴; es decir, entes cinematográficos. Y es que en el cine, como en ningún otro arte, brota con harta frecuencia la lectura cómplice ante sólidos estereotipos que ya son columnas para narrar, trazo de siluetas o la acústica pastelera: un saxofón erótico, violines amorosos, un requinto que transmite decepción (los papeles secundarios son un principio de identificación en estos sesgos).

El cine, por naturaleza, es sublime. Mientras la literatura, por ejemplo de Estados Unidos, refleja ácidamente su realidad, el cine compensa con ilusiones. Se trata de una pantalla deseo, medio cielo para asuntos de vida o muerte. Lo anterior no es nada nuevo. En las escuelas de Comunicación se enseña que las líneas de interés de una película deben seguir el patrón de las olas del mar, que se elevan conforme se aproxima el final; Steven Spielberg o el William Friedkin de *El exorcista*⁵ serían las crestas modelos para dosificar las emociones. Si el espectador condicionado se enfrenta a una línea de interés que carezca de clímax tan ascendentes, digamos tersas cintas de Win Wenders o Yazujiro Ozu, aparta la lectura de su competencia.

Una prueba mayúscula de lo sublime es *Corazón valiente*⁶ de Mel Gibson, en cuyo oleaje terminal detectamos un catálogo de los poderes inmortales implícitos en el hombre y surgidos por la voluntaria adrenalina. Para rematar su crística, sólo utiliza cuatro conclusiones, que bien pudiera ser una con tres epílogos. Gibson rebasa los extremos para reiterar el sacrificio de una vida por una noble causa, que es paradigma romántico y por ende del discurso sublime. ¿Y cuáles son los elementos que integran dicha grandiosidad? Música de gesta, rostros hieráticos plenos de éxtasis, filtros que permiten postales, la cámara lenta y la selección chantajista de palabras-editoriales: «¡Libertad!», y le cortan la cabeza.

Ante dicho consenso abrumador, el cinéfilo de culto busca agua en el desierto, pero no como un autista que se encierra en una isla opositora, sino como un caballero de irónica figura que persigue las aspas que atisban en los resquicios. Las obras de culto, serán entonces, esos «engendros» que aún no encuentran archive para su clasificación estética. O cuando menos, dejemos pasar al arqueólogo Michel Foucault, esas obras o instantes que navegan sin aspirar al poder de un continente.

Claro que Tim Burton es un cineasta de culto. Su modo *freak* ha sido entendido como el de un infante rebelde que se niega a abrazar la ideología. Asombra por el universo plástico de *Beetlejuice*⁷ y de la saga de *Batman*⁸ que se traduce en una especie de Disney perverso, como se comprobó en su *alter ego El extraño mundo de Jack*⁹. Sin embargo, Burton se distingue

3. Aki Kaurismäki, *Leningrad Cowboys Go America (Los vaqueros de Leningrado)*, Finlandia, Coproducción Finlandia-Suecia; Villealfa Filmproductions, 1989.

4. Tim Burton, *Ed Wood (Ed Wood)*, Estados Unidos, Touchstone Pictures, 1994.

5. William Friedkin, *The exorcist (El exorcista)*, Estados Unidos, Hoya Production, 1973.

6. Mel Gibson, *Braveheart (Corazón valiente)*, Estados Unidos, Icon Productions, 1995.

7. Tim Burton, *Beetlejuice (Bitelchús)*, Estados Unidos, Geffen Company, 1988.

8. Tim Burton, *Batman (Batman)*, Estados Unidos, PolyGram Filmed Entertainment, The Guber-Peters Company, 1989.

9. Henry Selick, *The Nightmare Before Christmas (El extraño mundo de Jack)*, Estados Unidos, Touchstone Pictures, 1993.

más por resucitar y redescubrir la ternura en la otredad con la citada arma del posmodernismo: la ironía. Werner Herzog y Francis Ford Coppola lo hicieron por un camino distinto con sus vampiros, ya que se impulsan con el drama. Y están en su derecho de apelar por un relato sublime. Burton, en cambio, visita sin empacho ni remordimientos zonas de ultratumba y villanías crueles, no se levanta del suelo para llamar la atención con un sacrificio o una proeza axiológica. De hecho, su cosmos es distante en comparación al resto hollywoodense, porque en él no se vislumbra la dualidad u orden jerárquico que sentencie la ambigüedad. Si Batman se queda solitario en lo alto de un edificio de Ciudad Gótica añorando a El Guasón, no es para que se ahogue en lágrimas. Sus filmes arruinan navidades o el descanso eterno, pero ni aún así suenan a herejías que pretendan horadar a Dios.

En el caso de *Ed Wood*, su mejor película, la otredad que transgrede tiene su semilla en la génesis de la estética y no tanto en los estereotipos que emergen de ella; algo semejante a *Ed Wood* podría ser *Barton Fink*¹⁰ para los hermanos Coen, en la cual desarrollan ideas encima del chacoteo de los estereotipos. *Ed Wood*, como los mencionados vaqueros de Kaurismäki, son de lo peor, calificativo que no cabe ni para el esnobismo de la cultura con mayúsculas ni para el progresismo de izquierda que exige trascendencia adulta, sobre todo la social (*De amor y de sombra*¹¹ es un ramplón kitsch que incluso «degrada» a la novela de Isabel Allende, pero como la congruencia es guapa y se desdeña a los fachos en pro de una justicia histórica de estampita, se vuelve «trascendente» libro de texto). No podría confrontar el masaje de almas que es *El acorazado Potemkin*¹² con el arbitrio individualista de *Ed Wood*. La búsqueda de Serguei Eisenstein es diametralmente opuesta. Serguei anhelaba y halló la épica, un encargo en que nada más resultó la escuela del montaje (yo apuesto que Eisenstein prefirió un proyecto como *¡Que Viva México!*¹³ que *El acorazado Potemkin*). El visor de Eisenstein, ni quien lo dude, fue macro y respondía a un tiempo y espacios de corrientes y conglomerados. La secta que persigue Burton es mucho más reducida en número y en ambiciones, pues evade los monumentos y lo racional, y los sustituye por la confianza en el accidente y por la reafirmación de la diferencia

¿Y quiénes compartirían la situación, según los destinos subterráneos de Greil Marcus? A *Ed Wood*, aparte de las obvias alusiones a Orson Welles, lo relaciono con el *Tucker*¹⁴ de Coppola —de alguna manera, un Welles—, y el

10. Joel Coen, Ethan Coen, *Barton Fink* (*Barton Fink*), Reino Unido, Estados Unidos, Working Title Films, Circle Films, 1991.

11. Betty Kaplan, *Of Love and Shadows* (*De amor y de sombra*), Estados Unidos, Argentina, Chile, Miramax, 1995.

12. Serguéi Eisenstein, *Bronenosets Potyomkin* (*Battleship Potemkin*) (*El acorazado Potemkin*), Unión Soviética, Goskino, 1925.

13. Serguéi Eisenstein, *¡Que viva México!*, Estados Unidos, México, Unión Soviética, Mexican Film Trust, 1932.

14. Francis Ford Coppola, *Tucker: The man and his dream* (*Tucker: El hombre y su sueño*), Estados Unidos, Lucasfilm, 1988.

*Ocho y medio*¹⁵ de Federico Fellini. Y es que los tres se localizan en una región molinera, donde una complicidad imaginativa sirve de catapulta para atravesar la realidad ordinaria, no importando los supuestos desniveles de analogía entre Ed y los inmortales. Inclusive, Burton borra el status con el diálogo del restaurante en donde Welles le confiesa a Wood sus problemas con los productores para cumplir sus quimeras. Jeff Bridges decía una frase que sirve de enlace para los personajes: «Los sueños son como los microbios, se pegan...», es decir, una obsesión niña se incrustaba en las mentes de ellos, no obstante los entornos hostiles que afrontaron. En *Tucker*, su vanguardista modelo de automóvil que retó a los monopolios de Detroit. En Fellini, su incomprensible proyecto (los actores y actrices no entendían los ralos esbozos del argumento) que cuestionó la paradoja de la creación con un magnífico botón de exuberante fantasía. En Welles el megalómano *Ciudadano Kane*¹⁶ y sus travesuras en la radio con los marcianos o en el teatro montando a Shakespeare con negros. Y Ed Wood con *La novia del monstruo*¹⁷, el homenaje a Bela Lugosi, y *Plan 9 del espacio exterior*¹⁸ con su entrañable ejército de tres muertos que atacan California. Se trata en todos ellos de nunca frenar la inventiva, de atreverse al vértigo sin un discurso que avalara su odisea personal. Y que conste que no se habla de verosimilitud ni de trascendencia, tesis comunes para soslayar a la ficción del museo o de las academias, sino que se subraya la apuesta y actitud, planos en los que plenamente conviven Fellini, Tucker-Coppola, Welles y Wood.

Esta película metalingüística o canibal en positivo —un director de culto rescata a un director de culto—, amén del atrevimiento y audacia que resalta de Ed Wood, tiene la fortuna de presentarse con lo que Burton sella su estilo: la tierna otredad. De sí, la mirada sesgada que se posa en la serie «B» de monstruos y en el gore de quince días por producción, así como las pacotas escenografías de las series de TV, es una mirada complaciente que se engaña —agregando la burla consentidora— como el espectador de la lucha libre y del teatro, que en plena catarsis y caverna, olvida la farsa y la inverosimilitud. Indudable que lo anterior ayuda a Burton para el intersticio cariñoso. Ya en *El joven manos de tijeras*¹⁹, Tim había demostrado su varita mágica para trastocar los estereotipos de la maldad, con un Edward, que de apariencia medio Krueger pasaba a una lástima oseznil con la vendedora de Avon.

En *Ed Wood* el tránsito de los *freaks* a la normalidad ni siquiera se percibe, como en *La raza infernal*²⁰ de Clive Barker, ¿o acaso Burton los barniza como tales? El travestí heterosexual, declarado abiertamente en un periodo de reciedumbre moral como la Segunda Guerra Mundial, es una parte de la personalidad de Ed Wood que se aborda sin escándalos

15. Federico Fellini, *8½ (Fellini ocho y medio)*, Francia, Italia, Cineriz, Francinex, 1963.

16. Orson Welles, *Citizen Kane (Ciudadano Kane)*, Estados Unidos, RKO Radio Pictures, Mercury Productions, 1941.

17. Ed Wood, *Bride of the Monster (La novia del monstruo)*, Estados Unidos, Rolling M. Productions, 1955.

18. Ed Wood, *Plan 9 from Outer Space (Plan 9 del espacio exterior)*, Estados Unidos, Ed Wood, Reynolds Pictures, 1959.

19. Tim Burton, *Edward Scissorhands (El joven manos de tijera)*, Estados Unidos, 20th Century Fox, 1990.

20. Clive Barker, *Nightbreed (Razas de noche)*, Estados Unidos, 20th Century Fox, 1990.

ni ánimos grotescos (cuestión que ya quisiera *Reinas y reyes*²¹). Tampoco su fetichismo excéntrico por los suéteres de angora es recalcado. Por supuesto que el cine de Burton jamás psicoanaliza, y eso que ha tenido oportunidades con los *Batman*. Burton asume las decisiones sexuales de Wood no como hidalguías ni como automartirio de la incomprensión; las preferencias son implícitas a una situación que se adapta sin el menor obstáculo. Lo más, ahora sí, trascendente para Burton es mostrar a un Ed Wood de sentimientos envolventes y de sinceridad sin tachas, como su Edward, que lo mismo habla de frente con su esposa de la angora, que acompaña hasta el absurdo a Lugosi. En esta relación se percibe con mayor nitidez la lectura cómplice en la obra de culto: un impasse del debe ser ideológico. Lugosi, fuera del aura de *Drácula* con que lo cubrió la industria, con la decadencia a espaldas; la brillantez lúcida que lo raptaba en los parlamentos y que fascinaba a Ed; con el trauma de haber perdido el papel de Frankenstein ante Boris Karloff; combatiendo a un molino pulpo de plástico (terror, humor negro y drama), o con el nimio detalle de la rosa. Es decir, la locura y el ridículo no erigidos como tormenta. Más bien son unos tiernos infectados por los sueños, fieles a su diferencia.

Viendo *Ed Wood* uno reafirma el sentido niño y omnívoro de la lectura. Y no es que uno comparta el gusto por Glenn Miller del Harry de *La última milla*²² (De Jarnat); uno se solidariza con la distinción (y descontexto) de Harry para asirse de Miller. Sencillo: los sesgos de Burton o *La última milla*, o la «lata de cerveza» de George Méliès en *El viaje a la luna*²³, siguen siendo la complicidad necesaria para disfrutar con ironía la dizque absolutamente alineante cultura de masas.

21. Beeban Kidron, *Too Wong Foo, Thanks for Everithing! Julie Newmar* (¿*Reinas o Reyes?*), Estados Unidos, Amblin Entertainment, 1995.

22. Steve De Jarnatt, *Cherry 2000* (*La última milla*), Estados Unidos, ERP Production, 1987.

23. Georges Méliès, *Le Voyage dans la lune* (*Viaje a la luna*), Francia, Star Film, 1902.

El corredor rampante: El grado cero de la ideología

Forrest Gump

Cuando se agota la soberbia del conocimiento se facilita el acceso de la inocencia. No es gratuito que se crea que la verdad la dicen los niños, los borrachos y la cultura popular. Tal vez una especie de impotencia nace a partir de la ideología; la escasez de «filósofos de altura» no es más que la fragmentación de generalidades y el flujo de los especialistas. El escritor polaco Jerzy Kosinski en su novela *Desde el jardín* —que llevó al cine Peter Sellers— deja en claro la necesidad del pensamiento virgen, exento del péndulo paranoico (como el *Birdy* de Alan Parker). Chance, el señor Sellers, representa literalmente al azar y a la casualidad. La idea de Kosinski es provocadora, por algo le gustó a Luis Buñuel: un producto de los mass media, vilipendiados por su «capacidad enajenante», se convierte en asesor económico del presidente de los Estados Unidos. El disparate, por supuesto, cultivado con extrema pero delicada ingenuidad, se vuelve lección en contra de los paradigmas racionales.

Forrest Gump tiene más de una filiación con Chance. EE (Elizabeth Eve, protagonizada por Robin Wright) se rinde ante el encanto autista de Chauncey —ya de cariño. «Admiramos en usted: su maravilloso equilibrio. Usted no oscila entre el temor y la esperanza, sino que está en paz consigo mismo». ¿Tom Hanks no transmite idéntica paz que Chance- Sellers?

José Felipe Coria es contundente cuando se acerca a la película: la pluma es un círculo perfecto que acompaña a Forrest y de paso caracteriza un relato que consigue un punto de cordura entre espectáculo y levedad. «Abre en la levedad del recuerdo, la pluma que anuncia la última pausa del personaje antes de su carrera final y concluye en la levedad de la espera: la pluma desaparece cuando la armonía es evidente y el descanso se vuelve necesidad...». Forrest es ligero, apacible como Chance.

El radicalismo aún teme seducirse por Gump. Cuestiona pero no es estrambótico, podrían protestar. Apuesto que el sobreactuado Tom Cruise de *Nacido el cuatro de julio*¹ satisface más al concepto de crítica social —¿los ausentes de William Hurt en alguna ocasión ganarán un Oscar? Tal vez la retórica del martirio cumpla con parte de la denuncia; sin embargo, no avanza, y lo peor, estéticamente empalaga. Lo que está a discusión es si dicha ligereza —que va de Chance a Gump— es sinónimo de frivolidad en cualesquier de los niveles (forma y contenido). Ya Milan Kundera se ha encargado de refutar el efectismo en el arte. Stravinsky, aunque sólo es «descriptivo» y «bordea» de manera parcial la exteriorización de los sentimientos,

1. Oliver Stone, *Born on the Fourth of July* (*Nacido el cuatro de julio*), Estados Unidos, Universal Pictures, 1989.

no deteriora su capacidad de incitar a la reflexión; *Rabelais* o *Salman Rushdie* y *Los versos satánicos*, con relatos ficticios salpicados de humor provocan también, y más completa, una mirada aguda. El chiste no es la victoria autoritaria que excluye, ¿o Quentin Tarantino o James Ivory?, sino la que tolera: los dos.

La paradoja. No es secreto y sí oficial que se prefiera el protagonismo de tumbar catedrales. Tanto la historia estatal, la que se dicta desde el poder, como su presunto contrapeso, la oposición de izquierda con sus descalificaciones, optan por el grito caníbal de aplastar a lo otro con anécdotas épicas que ningunean la casualidad o el absurdo. Robert Zemeckis dejó en claro con la saga de *Volver al futuro*² que su objetivo es esa levedad corrosiva que molesta a la solemnidad con sus accidentes. Me sigue pareciendo reconfortante su génesis del sonido Chuck Berry que inicia un diálogo entre épocas. En *Forrest Gump*³ continúa el recorrido por el pasado a través de estampas llenas de vitalidad e intención generosa; las parodias a Elvis Presley y a John Lennon, por ejemplo.

Arthur Hiller con *Matrimonio en apuros*⁴ destensa el pleito, digámosle artificial, que sostienen yuppies y hippies. Un guión de maestría escénica — manejo de interiores excepcional—, concilia la «frivolidad» con la «conciencia», al aceptar que la utopía no resistió la terca realidad; el amor libre, en varios casos impostación, sucumbió ante la monogamia. Más que etiquetas son individuos; de ahí que un partido de los Mets de Nueva York, sirva de puente para el entendimiento. En esta línea cándida Zemeckis desmitifica los sesenta (por otro lado, también roza con ácido la cultura presidencial: desde los atentados hasta el espionaje; espléndida tontería del Watergate). Seguramente a Oliver Stone no le habrá caído nada bien la sátira de Vietnam con Buba al frente. Y luego, Forrest Gump es perspicaz cuando exhibe el machismo de un activista y la iracunda violencia de los panteras negras.

¿Amor... y paz?

Lo curioso es que Zemeckis elude la humillación en los bandos ridiculizados, el poder y su oposición. El rostro de Hanks, su actitud, basta para eliminar rencores. Su inexpressividad no es paralelo de gelidez. El simplismo anatematiza la «antideología» como traición evasiva, contrarrevolucionaria. La anarquía de Gump no disloca con furia el choque social. La pluma que menciona Coria permanece al acecho cariñoso para restablecer la armonía. Como otra idea de Italo Calvino, Forrest es el corredor rampante que tiene en la carrera a su árbol; no se lamenta ni está eufórico de hidalguía. Nada más es otro.

2. Robert Zemeckis, *Back to the Future (Volver al futuro)*, Estados Unidos, Universal Pictures, 1985.

3. Robert Zemeckis, *Forrest Gump (Forrest Gump)*, Estados Unidos, Paramount Pictures, 1994.

4. Arthur Hiller, *Married to it (Casado con eso)*, Estados Unidos, Metro-Goldwyn-Mayrer, 1991.

La violencia crepuscular

Mundo Perfecto

Las regias teorías pendulares que interpretan a la política y a otros ámbitos de la sociedad, satisfacen a miradas poco atentas, ancladas en las metáforas del iceberg. Se preserva la idea, por desgracia con un amplio consenso, de que el desvanecimiento de los paradigmas utópicos trae consigo un ominoso individualismo que amenaza con el constante azoro. Sin embargo, esta premisa que exilia abruptamente lo personal, no se divide ni se refugia entre sistemas duales de gobierno. La abnegación pública es prurito que no distingue ideología. Gilles Lipovetsky¹ explica que dicha retórica es un emblema de las sociedades modernas. «El deber se escribía con letras mayúsculas, nosotros lo minimizábamos; era severo [...] ordenaba la sumisión incondicional del deseo a la ley». Pero dos siglos de sacralización común hallaron su pared para seguir alardeando un impostado desinterés casto. Es crepúsculo: la cultura por el sacrificio ha muerto, hemos entrado en el periodo posmoralista de las democracias, dice Lipovetsky.

La sociedad está ávida de orden, no de moral. La subjetividad encuentra otros senderos. Demasiado se confió en el halo nómada y vagabundo de la posmodernidad. Mercedes Garzón señala un deslizamiento ético hacia el frenesí, el ludismo instantáneo que pregonan los mass media. Pero la pérdida del centro —la periferia toma status—, no es el único laurel de los posmos, así como tampoco la inmovilidad o la permanencia son sus premisas. La fingida zona nihilista, en la que resaltan Madonna y otras provocaciones contra conservadores, es una fugaz máscara que expresa esbirros de intolerancia; la movida española, con Pedro Almodóvar y Bigas Luna, son ejemplos iconoclastas que derrumban cualquier hidalguía y permisividad sexuales. De ahí que no se puedan comprender por bloques las transformaciones cognoscitivas. El propio Lipovetsky no se solaza con la crítica a la etapa moderna, la que es fácil colocar en la arena del escarnio, sobre todo con el tema de la censura. Gilles vislumbra la disolución del moralismo en pro de un neoindividualismo que «es simultáneamente hedonista y ordenado, amante de la autonomía y poco inclinado a los excesos, alérgico a los mandamientos sublimes y hostil al caos y las transgresiones libertinas».

Quizás sean tiempos donde se cumpla la sabia oriental de Carl Gustav Jung: ni dejarse ir, ni a contracorriente, sólo mirar el flujo.

El pragmatismo de Eastwood

El cine cristaliza la tosca esgrima del bien con el mal. Raras son las cintas que mantienen una actitud distante de las petrificadas modas axiológicas. Por eso los filmes de psicópatas son lo más cercano a la complejidad literaria, al

1. Lipovetsky, Gilles, 1994. *El crepúsculo del deber. La ética indolora de los nuevos tiempos democráticos*. Barcelona, Anagrama.

arte de la novela, como argumenta Milan Kundera² para retratar los enredos de la realidad. La obra de Clint Eastwood es de las excepciones, pues destruye los tabúes colectivos. Lo curioso es que su postura data de los setenta. En medio de la vorágine voluntarista, los papeles que interpretó Eastwood están subrayados por el pragmatismo que hoy se alza. Sin dificultades se dibuja una línea recta de Harry Callahan a cualquiera de las cintas por él dirigidas. Clint defiende a su detective presuntamente sucio: se omitieron con los sesenta los derechos de las víctimas, «olvidábamos con frecuencia a los honrados y trabajadores que no logran que los dejen vivir en paz». Por supuesto que su posición no llegaba a niveles de perorata filosófica. Cierta lirismo de dolor enconado —la presencia del romanticismo áspero—, bastó en su universo fílmico para no sumarse al péndulo del debe ser. Abajo, subterráneo, Eastwood permaneció aislado de los efectismos que luchan por imponer su autoritario corpus existencial. Costa Gravas, luego de veinte años de Z³ se vuelve mesurado con *Mucho más que un crimen*⁴. A Eastwood siempre le latió su fidelidad a la amargura y al desprecio por los paquetes del pensamiento. Incluso, ni siquiera fue deliberada su actitud. Como buen intuitivo, desconoce la técnica de los histriones; sin embargo, como él afirma que aprendió de Sergio Leone y Don Siegel, por naturaleza domina la colocación de la cámara y sabe qué esperar de los actores.

La muestra de su anarquía ante la oscilación del péndulo es *Un mundo perfecto*⁵. Aquí permanece más allá del repliegue feroz de los mochos o de las trampas pedagógicas. Hace cuatro décadas, adivino, *Un mundo perfecto* tendría la etiqueta de facha. Ahora las aristas evolucionan y son necesarias para aceptar antes que juzgar. En 1966, Arthur Penn realiza *Jauría humana*⁶, película que debate idénticos principios que Eastwood. La diferencia radica en el biombo de mártir que le antepone Penn. Cierta que Kevin Costner es un inútil exhorto a la conciencia. Empero, Eastwood focaliza su atención en la casuística de los derechos. En cambio, Penn usa la fuga de un reo como pretexto para exhibir el voraz materialismo de un pueblo. El guión de Lillian Hellman aún se anexa a la máxima del deber público moderno. El texto de John Lee Hancock prefiere imbuirse en el ejercicio libertario en vez de lucrar lástimas: sufre Marlon Brando y Robert Redford es la ofrenda. En este sentido, Eastwood se separa del resto de la demagogia y se une a Lipovetsky. La obligación pública de *Jauría humana* esconde la manipulación del regaño, mientras que la obligación individual de *Un mundo perfecto* es seca, no apela a ningún convencimiento, por ligados que estén los filmes.

2. Kundera, Milan, *El arte de la novela*, Tusquets Editores, 1988.

3. Costa-Gravas, Z. (Z.), Argelia, Coproducción Argelia-Francia, Reggane Films, 1969.

4. Costa-Gravas, *Music Box (Mucho más que un crimen)*, Estados Unidos, Carolco Pictures, 1989.

5. Clint Eastwood, *A perfect world (Un mundo perfecto)*, Estados Unidos, Warners Bros. Pictures, 1993.

6. Arthur Penn, *The Chase (La jauría humana)*, Estados Unidos, Columbia Pictures, 1966.

El precio de la muerte

La mirada grieta de Eastwood recuerda mucho a las reflexiones de Alexander Solzenitsin en su «Discurso de Liechtenstein». El escritor ruso, decepcionado del progreso, se lamenta de la fe del hombre por las promesas de este siglo. Solzenitsin habla de la depredación ecológica, afligido en serio como Akira Kurosawa en *Sueños*⁷ (la inocencia de un panfleto). La llave de oro es la moderación. Autolimitarse es la acción primordial y más congruente para todo hombre que accede a la libertad, recomienda. Eastwood arriba a este escalón cuando demanda respeto a los otros. El desencanto por la política se nota en la ridiculización de la autoridad: el FBI que no da chances a Costner o el Frank Horrigan que redime el espíritu kennediano en *En la línea de fuego*⁸ (Wolfgang Petersen); hasta en la tan dispareja *El guerrero solitario*⁹, Eastwood embiste a la palabrería generalizadora. Una pista nodal de su fílmica es la obsesión por la violencia. Le preocupa que el vértigo, la velocidad con que se capta, de alguna forma insensibilice al espectador. Él busca el equilibrio que provoque la meditación, por eso extiende sus escenas violentas. Lo que alegan sus apuestas es el precio de la muerte, el sufrimiento que emana de ello. Ni sataniza ni glorifica.

Hay franjas oscuras, zonas que no perciben las anuencias, o en las que se diluyen. Mario Vargas Llosa en *Lituma en los Andes* pone el acento en la llaga.¹⁰ Pedrito Tinoco, el alunado, ido, bobo, comemoscas, paga indirectamente el fanatismo. Sendero Luminoso mata a sus vicuñas por considerarlas una estrategia del imperialismo. «Ese es el rol que nos han impuesto a los peruanos: criar vicuñas. Para que científicos las estudien, para que sus turistas les tomen fotos»; Tinoco, con la boca abierta por costumbre social, no entiende el misterio. ¿Qué deber público obliga a los senderistas a arruinar el *modus vivendi* del grado cero de la ideología, el buen Pedrito? El Costner de *Un mundo perfecto*, ¿qué hubiera hecho? Así como intercedió por el negrito sobajado, defendería a Pedrito. Con un esparadrapo, algún guerrillero maoísta tendría que respetar los animales del alunado. Y lo anterior, ¿es suficiente para arrojarlo a la hoguera de la contrarrevolución?, ¿sería cómplice del capitalismo salvaje hacer respetar al campesino?

En *Un día de furia*¹¹ de Joel Schumacher, los costos y los resortes hallan otra vereda; acaso, a simple vista, en el polo opuesto de la anécdota de Vargas Llosa. D-Fense prácticamente enloquece con un detalle: le destrozan el indio montado en un unicornio —¿habrá peor, por inalcanzable, esperanza? Las acciones que preceden al Frankenstein del *stress* (Ayala Blanco), coquetean con el estigma del reaccionario. Después de tal herida,

7. Akira Kurosawa, *Ishirô Honda, Dreams (Los sueños de Akira Kurosawa)*, Estados Unidos, Japón, Warner Bros. Pictures, 1990.

8. Wolfgang Petersen, *In the Line of Fire (En la línea de fuego)*, Estados Unidos, Columbia Pictures, 1993.

9. Clint Eastwood, *Heartbreak Ridge (El guerrero solitario)*, Estados Unidos, Jay Weston Productions, The Malpaso Company, 1986.

10. Mario Vargas Llosa en *Lituma en los Andes*, Planeta, 1993.

11. Joel Schumacher, *Falling Down (Un día de furia)*, Estados Unidos, Warner Bros. Pictures, 1993.

D-Fense adquiere un tono más, valga la figura, humanista. En *Un mundo perfecto* opera esa intención de comprender al *freak*, ladera de la normalidad; la trama es agotar sus contradicciones. La imagen de un delincuente se destensa conforme se cumplen los ritos iniciáticos del niño y del propio Costner, que asume la paternidad ausente por doble partida. *Jauría humana* no deja entrever la riqueza del personaje de Redford. Bucht Haynes, D-Fense y Charlie Meadows en *Barton Fink*¹² (los hermanos Coen), son el mosaico que comprueba lo intrincada que resulta la violencia, influida por factores disímbolos, sean presiones de los núcleos, rechazo estético o una tortuosa soledad, pero no el llano desvarío de un enfermo que gratuitamente lesiona la armonía.

La agonía plástica

La finura de Eastwood estriba en el alargamiento gélido de su violencia. El ojo estira su atención, se dilata la mirada. No es ritmo lerdo; sin embargo el objetivo es hacerla real —en sus tiempos y formas—, aunque sea repulsiva. El furor del gore es exageradamente grotesco; anula ya los sobresaltos. En *Miseria*¹³ (Rob Reiner), cuando le rompen los tobillos a James Cann, presenciamos un acto verosímil; causa rechazo. Eastwood no utiliza elementos de repostería como cortes rápidos o música que infle el dramatismo. Paul Verhoeven es un arquitecto de la muerte, pero su violencia se desborda en el cinismo, lo que de alguna manera pretende espantar. El examen del alma de Clint, en cambio, congela las minucias. En *Los imperdonables*¹⁴, la emboscada de Munny contra los vaqueros agresores de las prostitutas, es de las secuencias más representativas del cosmos de Eastwood y de las más violentas del cine, no obstante que no aparece más que un cuerpo inerte. El cuatrero recibe un balazo en el estómago y se desangra lentamente al arrastrarse. Pide agua y Munny concede —no dispara—, que un compañero le auxilie en su último deseo. Esta parte es neurálgica por desnudar a la víctima, pero más al victimario. La danza entre Freeman y Eastwood eternizan —lección de Leone— los sentimientos encontrados: la carente sevicia, la culpa que no brota, la contrición castrada, el paradójico deber para lavar honores. Muy similares son los dos capítulos que culminan *Un mundo perfecto*: el citado del negro y el diálogo revisionista (resumen, nostalgia y humor negro) que impulsa la seguridad del niño, previo al disparo-epitafio. En ambos la violencia deja al aire su comprensión: ¿hasta dónde se justifica, hasta dónde topa con su umbral? La respuesta se convierte en densa en los instantes que Eastwood voltea la atmósfera de los *freaks* que huyen —Haynes y el niño Gasparín— y la ubica en el tedio de los normales. Una carga violenta, implícita en las reglas sociales, es tan dañina como la física que se desvía de los códigos, sólo que aquélla está institucionalizada (inclusive, la melcocha de las

105

105

12. Joel Coen, Ethan Coen, *Barton Fink* (*Barton Fink*), Reino Unido, Estados Unidos, Working Title Films, Circle Films, 1991.

13. Rob Reiner, *Misery* (*Miseria*), Estados Unidos, Castle Rock Entertainment, 1990.

14. Clint Eastwood, *Unforgiven* (*Sin perdón*), Estados Unidos, Warner Bros. Pictures, 1992.

vendedoras que se disputan el título de la dependienta más feliz, empalaga por su simulación; de hecho, el Gasparín escoge la perpetua incertidumbre). La religión que copa al niño o la familia Reader's Digest que adora los asientos del automóvil que huelen a nuevo, son una especie de atropello mudo y cotidiano que no asimila las diferencias. De ahí que el Halloween sea espacio libertario contra la cerrazón de los testigos de Jehová y el *road picture* sitúe en el ridículo la anacronía familiar. Eastwood prolonga la violencia para así mostrarnos que se aloja confusa en la condición humana. La ideología no es el único filtro para entender su precio.

El tono decantado en la obra de Eastwood que interpela a la sociedad para preguntarse por los principios que rigen la paz, es el centro del dilema ético actual. Al caerse los paradigmas que motivan al hombre, sólo resta esperar que se apliquen los ismos con justeza —sea cual sea su apodo. Jean Francois Revel es certero al apuntar que la ignorancia ya no es el enemigo, sino la mentira. La praxis de Clint se concilia con la región del sujeto que ha sido negada en pro de las virtudes públicas.

Isaac Bashevis Singer concluye que la armonía se podrá alcanzar en el momento que cada uno de nosotros esté en condiciones de ser diferente:

Tendrá que llegar un día en que el hombre acabe por entender que la felicidad y el individualismo son dos fenómenos idénticos. Solamente se alcanza la felicidad cuando se puede expresar plenamente toda la originalidad.

Y la de Eastwood, pese a su tosca apariencia, es humilde. Harold von Kursk cuestionó a *Un mundo perfecto* por ser una fábula acerca de la ausencia de amor y la concesión de éste:

—Cuando era niño, ¿sentía tristeza por el hecho de que sus padres no le dedicaran más tiempo?

—No, en absoluto. Por supuesto que todo niño quiere estar con su madre y su padre, pero yo nunca les guardé rencor por el hecho de que tenían que trabajar duro para poder vivir.

Son los principios de Eastwood.

Cine contexto fue editado por la Biblioteca Digital de Humanidades de la Dirección General del Área Académica de Humanidades de la Universidad Veracruzana en abril de 2018. Asistencia: Ana Paula Juárez y Yosahandy Jaén

107

107