

Gabriel Jiménez Emán

EL SÍNDROME CINÉFILO

Ensayos sobre el séptimo arte



El Síndrome cinéfilo. Ensayos sobre el séptimo arte

Gabriel Jiménez Emán

1ª Edición Fábula Ediciones 2025

Ilustraciones: extraídas de la Red Internet

Dirección Editorial y diseño: Gabriel Jiménez Emán

© Derechos reservados Gabriel Jiménez Emán

© De esta edición: Ediciones Fábula, Venezuela, 2025

San Felipe, estado Yaracuy,
República Bolivariana de Venezuela.
Email: gjimenezeman@gmail.com
ISBN 980-12-2075-9
RIF: J-31218464-F

SUMARIO



- El síndrome cinéfilo, 6
- Memoria literaria y memoria visual, un recorrido personal, 10
- Chaplin en *Monsieur Verdoux*, el asesinato como una de las bellas artes, 17
- Luis Buñuel y la continuidad del azar, 22
- El cine erótico-fantástico de Federico Fellini, 34
- Franz Kafka cinematográfico, a cien años del viaje final, 43
- El evangelio según Scorsese y Kasantsakis, 51
- Presencias evanescentes: Antonioni y Cortázar en *Blow up*, 55
- Alicia en el país de Tim Burton, 64
- Orson Welles, quijote enamorado de España, 70
- Frankenstein, Drácula y Terminator, el regreso, 75
- Orson Welles: un genio terrible indaga el poder, 79
- Hollywood al desnudo en las crónicas de Kenneth Anger, 89
- Literatura y cine: versiones y adaptaciones, Una lectura de *Literatura y cine*, de Pere Gimferrer, 92
- Raúl Ruiz, el cine desde la mecedora, 101
- *La Ilíada* de Homero en el cine, 105
- Una visión orgánica del cine venezolano, 107
- Razones del cine en Iberoamérica y España, 111
- *Doña Bárbara*, Rómulo Gallegos y Fernando de Fuentes: un diálogo entre novela y cine, 114
- Diálogo con Constantin Costa Gavras, 121
- Fantasía, imágenes y efectos especiales, 128

- El cine y los relatos breves, 133
- La Inteligencia artificial, según Spielberg, 141
- Superman, verdugo de los Reeves, 147
- *Ciudad sombría*, una odisea visionaria, 150
- *Juana de Arco*, de Luc Besson, 152
- Almodóvar y el mundo de las mujeres, 154
- Kubrick, *Ojos bien abiertos* antes del fin, 156
- *Autopista perdida*, de David Lynch, 158
- *Antes que anochezca*, de Julian Schnabel, 160
- Filmes venezolanos, 162
- La peluca de Viola de Lesseps, o *Shakespeare enamorado*, 167
- *Underground*, de Kusturika, 169
- *El final de la violencia*, de Win Wenders, 171
- Oscar Wilde narrado por Brian Gilbert, 173
- *El libro de cabecera*, de Peter Greenaway, 175
- *Las alas de la paloma*, o William James en el cine, 177
- *La pasión de Cristo*, según Mel Gibson, 179
- Sean Penn en dos películas: *21 gramos* y *Río místico*, 181
- Alfred Hitchcock, filósofo del azar, 184
- *El ocaso de un amor*, Neil Jordan versiona a Graham Greene, 186
- Cine Retro, 188
- Noticia sobre el autor de este libro, 190

Gabriel Jiménez Emán

EL SÍNDROME CINÉFILO

Ensayos sobre el séptimo arte

EL SÍNDROME CINÉFILO



Gracias a reclusiones involuntarias impuestas por la edad, las pandemias, las falsas amistades, las hipocresías ideológicas, los despropósitos políticos y otros elementos hostiles, me he visto aún más intensamente sumido en mis lecturas, la escritura de mis modestos libros y ensayos y, recientemente, en un nuevo síndrome que consiste en quedarme frente al televisor preparado con los controles a mirar a través de You Tube, Netflix u otras plataformas, centenares de filmes de cualquier género, y de este modo permitir a mi mente curiosa solazarse en el desplazamiento vía control remoto por un océano de películas de todo tipo, lo cual me ha permitido apreciar filmes de hace medio siglo o más en los géneros de ciencia-ficción, acción, terror, épica, comedias, dramas, tragedias y tragicomedias, filmes sobre catástrofes o magnicidios, películas sobre asuntos políticos, bélicos, eróticos, sensacionalistas: todos ellos brevemente interrumpidos por videos de patrocinantes, avisos comerciales y un sinfín más de imágenes donde observamos a personas intentando cantar, dar sermones, conferencias o menear el cuerpo, mientras un buen número de “influencers” pretenden tomar el lugar de políticos profesores, o acaso convertirse en consejeros de la moral pública. Al final he acabado por acostumbrarme a tales formatos audiovisuales, a fin de atenuar un poco la deliciosa intoxicación literaria que padezco hace años y a la cual me someto a diario, pensando también que es una manera de curarme de los nuevos esquemas culturales y educativos de la sociedad global, o de ese nuevo tipo de modelos de enseñanza que, a mi modo de ver, han mostrado una alarmante decadencia de fondo.

De aquí, entonces, que pase buena parte de mis tardes o noches apreciando aleatoriamente películas de cualquier nacionalidad, mexicanas por ejemplo, como pudieran ser las del genial Luis Buñuel cuando vivió en México y se hallaba exilado en ese país debido a la Guerra Civil Española; sus filmes, que bien pudieran ser considerados

una suerte de realismo mágico mexicano, mezclas de surrealismo con realismo extremo, merecen el calificativo de alucinantes; también por supuesto las películas de mi favorita mexicana Silvia Pinal, deliciosa comediente con una chispa picante, que brilla por sí sola. Por supuesto también a la *femme fatale* María Félix y su saga de caracterizaciones malvadas tan emocionantes; o los roles divinamente patéticos de Dolores del Río; las múltiples viejecitas que encarnó Sara García; los hermanos Julián y Fernando Soler actuando de manera impecable en tantos filmes melodramáticos, muchos de ellos dirigidos magistralmente por el mismo Fernando Soler; pero sobre todo los filmes de Fernando de Fuentes, suma expresión del cine mexicano y uno de sus fundadores; mientras otras películas las debemos a la figura del gran actor de carácter Pedro Armendáriz, al que siguen otros grandes actores como el Indio Fernández, Carlos López Moctezuma o Arturo de Córdoba; luego estarían los charros galantes y cantores como Pedro Infante, Jorge Negrete o Antonio Aguilar y de las divas Flor Silvestre, Lucha Villa, Consuelo Velásquez y la bailarina Tongolele; los galanes urbanos Enrique Lizalde y Joaquín Cordero; los comediantes Mario Moreno Cantinflas, Germán Valdez “Tin Tan” y Resortes; en fin, en el cine mexicano podemos apreciar de nuevo, y de manera generatriz, el alma de un pueblo fuerte que tanto ha influido en los venezolanos.

También he apreciado por estos canales buenas cintas del llamado Cine Negro Americano en donde resaltan las caracterizaciones de actores como Edward G. Robinson; series como *Los Intocables* cuyo personaje central, Eliot Ness, fue interpretada por Robert Stack y la famosa serie *El fugitivo* caracterizada por David Janssen; las producciones de ciencia ficción *Viaje a las estrellas* y *Perdidos en el espacio*; la serie de televisión más vista en el mundo *El Zorro*, protagonizada por Guy Williams; o la serie de humor negro *La familia Monster*; he podido disfrutar de numerosos capítulos de *La dimensión desconocida* en el género de misterio, dentro del cual también destaca *Alfred Hitchcock presenta*. De estas dos últimas puedo decir que he visto casi cien. Mientras que, del género de gánsteres, el más abundante después del *western*, es también donde están los peores trabajos. Diremos que, del *western*, género norteamericano por excelencia, han quedado numerosos clásicos de donde sobresale *A la hora señalada* donde destacan Gary Cooper y Grace Kelly en los roles principales. Seguidos muchos años después por los *westerns* spaghetti de Sergio Leone que inundan YouTube, únicos en su clase. Por esta vía he disfrutado también casi toda la producción de Charles Chaplin, un genio del humor inteligente que con sólo mirarlo unos minutos las carcajadas ya brotan locamente de mi garganta. Del cine europeo también caen algunas aleatoriamente, como por ejemplo la francesa *Las diabólicas* del director Henri Clouzot, obra maestra de la intriga y el humor negro en los años sesentas.

En cuanto a lo que pudiéramos llamar cine literario llegan a mi memoria unas cuantas producciones apreciables en este medio, como por ejemplo las películas sobre la obra de Franz Kafka que vi a principios de este año y comenté ampliamente por las redes con motivo de los cien años del viaje final del escritor checo; películas sobre clásicos de ciencia ficción como *1984* y *Un mundo feliz* (más suerte tuvo Orwell que Huxley en este formato), sin contar los grandes clásicos *2001 Odisea del espacio* de Kubrick o *Fahrenheit 451* de XX, u otros clásicos de América Latina como *Pedro Páramo* de Carlos Velo, con guión de Carlos Fuentes, basada en la célebre novela de Juan Rulfo, que ahora por cierto viene siendo anunciada por Netflix en una versión fílmica de Rodrigo Prieto; así como *Cien años de soledad* también en Netflix ha sido anunciada, a ver si

logran tener suerte los directores Alex García López y Laura Mora Ortega con esta novela, al parecer imposible de llevar a la pantalla por su carácter eminentemente literario, ambas obras la del mexicano como la del colombiano situadas dentro de la corriente del realismo mágico. De hecho, cuando los personajes novelescos son tan fuertes, ocurre que cada lector, mientras lee la novela, se inventa su propio personaje, en este caso uno como José Arcadio Buendía y otro como Pedro Páramo. Justo ahora, antes de concluir estas breves líneas, termino de ver una versión magnífica del director Martin Ritt sobre *El sonido y la furia*, la magnífica novela de William Faulkner; en la película de Ritt destacan las actuaciones de Yul Brinner (con pelo) y Joanne Woodward, donde se pone de relieve la impecable dirección, fotografía, guion y música tan propios de estas grandes producciones de la 20 Century Fox. Viendo la película de Ritt, mi memoria viajó a mi adolescencia cuando pude apreciar del mismo Martin Ritt el filme *Un largo y ardiente verano* con reparto encabezado por Paul Newman (Ben Quick) su esposa Joanne Woodward (Clara Varner), Anthony Franciosa, Lee Remick, Angela Lansbury y Orson Welles; o me sentaba a disfrutar de la serie de televisión en 26 capítulos, del mismo nombre, también inspirada en la trilogía *El villorio* de William Faulkner y protagonizada por Roy Thinnes, Nancy Malone, Lana Wood, Paul y Geary, dirigida por Dean Riesner; en ambos casos uno podía saborear el gusto de la intensa vida del sur de los Estados Unidos, sus costumbres y luchas con un dejo de nostalgia como la que se encuentra en las novelas del Faulkner, decididamente el gran novelista de Estados Unidos en el siglo XX.

También me encontré por ahí con dos clásicos del cine venezolano tomados justamente de dos novelas, ambas de Iván Feo: *País Portátil* (en codirección con Antonio Llerandi) basada en la obra homónima de Adriano González León, e *Ifigenia* basada, por supuesto, en la novela de Teresa de la Parra, ambas muy buenas y donde pude reconocer las caras de un montón de amigos míos que ya están en la séptima dimensión; de la primera destaco las actuaciones de Alejandra Pinedo, Eliseo Perera, Eduardo Gil y el propio Adriano González León, quien se divirtió mucho actuando por primera vez en una película; de la segunda destaco por supuesto a María Alejandra Martín y Jean Carlo Simancas; ambas me produjeron una especie de nostalgia de los buenos tiempos en Sabana Grande, Caracas, en la época de la “República del Este” donde bromeábamos sobre cada cosa viviente. Iván Feo falleció en estos días y debe ser reconocido como uno de los mejores directores nuestros.

En el siglo XXI, en cambio, nos vemos inundados por películas de superhéroes que pronto perdieron su encanto, pues no tuvieron la fuerza de los comics de donde fueron extraídos, y así las apreciamos vía *streaming*: o bien abusan de los efectos especiales o lo hacen a través de personajes que no son superhéroes pero actúan como tales: tal el caso del actor inglés Jason Statham, quien puede exterminar el solo a cuarenta hombres armados hasta los dientes, enfrentarse a un regimiento, volar edificios, rescatar rehenes, poner bombas, conducir aviones y helicópteros, saltar de trenes en movimiento, al final sufrir sólo un rasguño en la frente y, para colmo, tener sexo con la mujer más atractiva de la historia. Este tipo de actuaciones inverosímiles son propias del cine efectista que Hollywood vende a adolescentes y niños de manera descarada. Las mismas películas del agente 007 James Bond, antes protagonizadas por Sean Connery o Roger Moore, ahora carecen de encanto al ser encarnadas por suertes de personajes robots destructores al estilo Jason StatHan. Me refiero aquí a personajes y no a actores que, como Daniel Craig, hacen

buenos papeles. En cambio, al pésimo actor Sylvester Stallone no lo podría comparar con un Bruce Willis o un Arnold Schwarzenegger quienes, no siendo muy buenos actores, poseen un indudable encanto. Personalmente, soy fanático de Arnold, y no me pregunten por qué. Se le admira o no se le admira, y punto.

Pero la sorpresa de este nuevo síndrome cinéfilo la he experimentado con las series rusas de formatos en capítulos, que ahora también están de moda vía You Tube y cuya forma narrativa ya es cosa común en el cine americano propiciado por Netflix. Las rusas me apabullan por una cansona simplicidad de edición donde se plantean determinados temas dentro del más puro *realismo cotidiano*, le llamaría yo; ahí cualquier incidente de la vida corriente de una familia tal los celos, envidia, codicia, mediocridad, desequilibrio mental o un simple error, pueden generar complicadas situaciones que poco a poco se resuelven en un final feliz: todo ello desarrollado con actores y actrices esbeltos, rubios, bellos e impecables viviendo en ciudades hermosas. En estas producciones advertimos la malicia o la insania de muchos de estos personajes; pero nunca la maldad dirigida, los vicios o la violencia explícita presentes en las series estadounidenses, donde los personajes son tan pero tan malévolos o retorcidos, que bien pudieran apuñalar a traición a sus propios padres. Por supuesto, ambos son extremos esquemáticos, y por ello mismo tediosos y aburridos. Algo similar ocurre en muchas producciones de Netflix que, aun siendo impecables en su dirección, actuaciones o recursos técnicos o fotográficos como las recientes *Ripley* (un remake) o *Accidente*, se alargan en demasía con capítulos de una hora cada uno, lo cual suma cinco horas o más de exhibición continua y constituye un verdadero abuso del tiempo del espectador. Por algo, la duración de un filme debe estar entre los noventa minutos o máximo dos horas, a fin de que no fatigarnos. En el caso de películas de tres o más horas, se nos permitía en las salas una pausa para descansar, tomar algo o hacer nuestras necesidades antes de volver de nuevo a la sala.

No puedo negar el placer de esta nueva forma de mirar películas que ha generado en mí este nuevo *síndrome cinéfilo* de controles remotos sobre una pantalla, la cual me espera para mirar lo que yo desee en el instante que yo elija. Como en todas las cosas aparentemente fáciles, lo importante esta vez sería no dejarme ideologizar o manipular, sobre todo no hacer mucho caso de las informaciones tendenciosas ni de los órganos muy conocidos de comunicación, cada uno dependiente de determinados intereses económicos ya preestablecidos, que muchas veces están mucho más allá del bienestar público. Recomiendo en este caso tener el cuidado de presionar el botón “omitir” cuando el patrocinador insista demasiado en lavar nuestro cerebro, no vaya a ser que te intenten vender el producto equivocado. En fin, en medio de este *streaming* (al margen del cual, por cierto, Francis Ford Coppola y Kevin Costner tuvieron que hacer y pagar de sus bolsillos sus respectivas películas, recién estrenadas) de este caudal apabullante de información cultural donde reina el espectáculo, la música, las noticias, las obras fílmicas malas o buenas, nuevas o viejas, baratas o costosas, y en medio de todo esto puedes a veces encontrarte con una obra que puede removerte de la cabeza a los pies a través de un mensaje o un recuerdo de esos que el cine, esa gran invención, puede transmitirte cuando tu propio ocio o tu propio tedio ya no saben a dónde dirigirse. (2025)

MEMORIA LITERARIA Y MEMORIA VISUAL: UN RECORRIDO PERSONAL



En los últimos meses me he visto arrojado a una situación memoriosa cuyos móviles no sé identificar muy bien, pero posiblemente tengan algo que ver con el hecho de una necesidad imperiosa de buenas obras literarias, o buenas películas de esas que podían disfrutarse años atrás, en aquellas décadas del siglo XX donde nos sentíamos exultantes o inmortales, y la cultura era para nosotros una fuente de la que podíamos beber siempre. Afortunadamente, y gracias a los discos compactos, podemos oír música y ver películas de aquellas décadas doradas y releer, en nuevas ediciones, libros de los autores que nos asombraron por entonces con la misma emoción, y hasta diría que con un entusiasmo mayor, pues encontramos en éstos nuevos aportes, inflexiones y puntos de vista, lo cual ocurre cuando éstos se vuelven representativos de una época, clásicos contemporáneos que no dejan de sorprendernos y exaltarnos.

Quiero aclarar aquí que no se trata de una operación meramente nostálgica; no es un echar de menos a nuestra dorada juventud o a los sueños adolescentes, a la inocencia perdida ni nada parecido. Me estoy refiriendo a productos eminentemente culturales o artísticos: películas, libros, videos, obras musicales y de arte, figuras intelectuales del siglo XX que siguen diciéndonos cosas mucho más allá de los linderos cronológicos, y exponiendo sus realizaciones mediante una contundencia que puede ser una de las claves para otorgarle a la memoria unas virtudes casi sobrenaturales, por la cualidad que ésta tiene para transportarnos de manera vertiginosa a través del tiempo, dejándonos maravillados de nuevo con una serie de guiños secretos que ponen de relieve una cualidad

mayor: la de borrar por instantes el paso del tiempo cronológico y volvernos a instalar en un espacio estético que hace que nuestra vida vuelva a adquirir valor y un sentido renovado.

A raíz de un reciente cambio de residencia hube de reorganizar libros, discos, películas, cartas de puño y letra y viejos papeles, y he hallado entre ellos muchos de los símbolos que construyeron mi psique y terminaron de forjar en mí lo hemos dado en llamar *cultura*. No me refiero aquí al hecho de ser “culto” como sinónimo de prodigarse una información letrada, académica o erudita, sino al cultivo de una sensibilidad que ha venido alimentándose de un conjunto de bienes inmateriales sin que yo lo advirtiera del todo, y han venido a constituir exactamente lo que soy. En este caso, mi memoria ha viajado a una velocidad vertiginosa por un campo de imágenes y símbolos audiovisuales y escritos, comenzando por aquellos álbumes que coleccionábamos de niños, poniéndoles cromos, fotos impresas que venían en sobres y se vendían en kioscos y puestos de periódicos, y fueron los primeros ejemplos, junto a las historietas o comics (*suplementos* le decimos en Venezuela) tenidos como puntos de partida de lo que pudiéramos considerar una cultura literario-visual.

Había un álbum de *Simón Bolívar* y otro de *Ben-Hur*, la famosa película de William Wyler protagonizada entre otros por Charlton Heston, la primera gran película que me impresionó teniendo yo doce años de edad, la historia de aquel héroe judío víctima de la traición de su mejor amigo, Mesala, y luego enviado al exilio como esclavo de Roma, (tiene un breve encuentro con Cristo, quien le brinda agua para calmar su sed y le bendice con dulzura), salva su vida y la del capitán de su nave en una batalla y éste le da, a cambio, su libertad; regresa por su novia, busca a su madre y hermana en un valle de leprosos, vence a Mesala en un duelo de carretas en Roma y luego Cristo le hace el milagro de curar a su madre y hermana de la lepra. *Ben Hur* fue la primera historia fílmica que cautivó mi imaginación y sensibilidad de una sola vez. Después de ver la película, yo buscaba los cromos para pegarlos en un álbum y completar la historia en imágenes con sus respectivas leyendas, y fue quizá el primer acto que yo ejecuté para hacer dialogar el cine con la literatura, aunque no había leído la novela de Lewis Wallace donde se inspiró la película. Era la primera vez que la imaginación me transportaba a las misteriosas tierras de Judea, y pude experimentar una emoción singular al presenciar la trayectoria de aquella vida noble, recta y justa como la de Judá Ben Hur, que fue quizá la primera lección de ética que yo recibí en mi vida de una historia en el cine. El álbum que aún atesoro de *Ben Hur* es para mí uno de los misterios de cómo la memoria es capaz de viajar por el tiempo sin que pueda ocurrirle nada malo.

Luego me pasó con películas que vi en los años 60 o 70 a los quince o dieciséis años, comparándolas con las obras literarias en las cuales se inspiraban, como *La Biblia en los comienzos*, en versión libérrima de John Huston y *Barrabás*, la novela de Par Lagerkvist trasladada al cine por Richard Fleischer. Dato curioso, el actor mexicano Antonio Rodolfo Quinn Oaxaca, mejor conocido como Anthony Quinn, encarnó a Barrabás en esta cinta, y protagonizó uno de los magistrales filmes de los años 60, *Zorba*

el griego, de Michel Cacoyanis, basada en la novela homónima de Nikos Kasantsakis, en la que deseo hacer especial hincapié.

Aunque nunca leí la novela de Kasantsakis donde se inspira y no tengo dudas de que se trata de una obra importante, la película puede considerarse cine puro, actuación pura, actuaciones soberbias, música perfecta y de una sencillez narrativa que lo deja a uno perplejo; sus escenas, secuencias, diálogos, tomas, la historia, todo, son magníficos. La actuación de Anthony Quinn no sólo le consagró en el cine europeo —donde trabajó, por ejemplo, como protagonista con Federico Fellini en *La Strada*, junto a Julietta Massina, ¡esposa de Fellini —y de otros grandes roles secundarios en las películas de Elia Kazan! *Viva Zapata*, --al lado de Marlon Brando--, o la aparición fugaz en la película de Vicente Minelli *El loco del pelo rojo* protagonizada por Kirk Douglas, sobre la vida Paul Gaughin, donde obtuvo sendos Oscars como actor de reparto. No estoy seguro, pero creo que en la película de Kazan fue el primer Oscar otorgado a un actor latino. Si se mira bien en la vida de Quinn, asediada por la pobreza, le vemos desde niño como un ser aventurero, un *factótum* que hizo de todo: limpiabotas, frutero, carnicero, vendedor de periódicos, obrero de fábrica, boxeador, imitador de actores, dibujante, y luego de una pasantía como extra en el cine, Mae West y Katherine de Mille (con quien se casa y tiene cinco hijos) le ayudan a conseguir sus primeros papeles en algunos filmes de Hollywood. Es decir, su vitalismo personal, su capacidad de riesgo y lucha se conectan perfectamente con muchos de sus papeles actorales.

Interpretando a Alexis Zorba, Anthony Quinn quedó sellado para siempre como un icono del hombre griego pleno de fortaleza, voluntad y ansias de vivir. Por su parte, el actor inglés Alan Bates cumple perfectamente su rol de hombre tímido y morigerado; mientras que la griega Irene Papas y la rusa Lila Kedrova hacen unos papeles inolvidables, sobre todo el de Kedrova como Madame Hortensia, la “Bubulina”, --como cariñosamente la llamaba Alexis Zorba-- es uno de los personajes más tiernos y conmovedores que puedan presenciarse en el cine. Esta película marcó para siempre mi juventud, dejó un sello en mi memoria que no puede ser borrado con nada, y terminó de complementar mi pasión por el mundo griego que me había sido inculcada por mi padre, Elisio Jiménez Sierra, escritor estudioso y admirador de la literatura griega clásica, con quien fui a ver este filme cuando yo contaba 22 años.

Esta pasión por la cultura griega se reforzó en nosotros cuando tuvimos la ocasión de visitar la tierra helénica en 1989, invitados por nuestro Embajador allá por entonces, el poeta José Ramón Medina y su agregado cultural, el guitarrista Alirio Díaz amigo de mi padre desde su adolescencia en Carora. Luego de estar varios días paseando por Atenas, Nauplia, Olimpia, Delfos, Micenas, Argos, Cabo Sunion y Salamina, reservamos unos días para ir en avión a Creta, y el asombro al llegar a la isla fue grande. Allí en la capital, Heraklion, nos mezclamos en plazas, cafés, bares y mares, al pueblo cretense, visitamos museos y nos zambullimos en las aguas cristalinas del *mar kritico* (así se llama en griego), en cuyas orillas degustamos vinos y platillos. Nos alojamos en el Hotel “El Greco”, nombre originario del pintor Domenicos Teotocopoulos, que tanto dio que hablar

en las cortes españolas e italianas, por su singular estilo de figuras alargadas, a través de las cuales idealizaba a reyes o clérigos. Visitamos el Palacio de Knossos, lugar sagrado de la antigua Creta donde nació el mito del Toro de Minos, el Minotauro, y del Hilo de Ariadna para conducirse por el laberinto. El rey de Minos ejercía allí un poder benigno, pues no era dado a la guerra sino al placer, la danza, los juegos y el culto al Toro, su animal sagrado. Tuvimos la ocasión Elisio y yo de recordar entonces a Alexis Zorba, el fascinante personaje de Kasantsakis encarnado por Anthony Quinn en la ya mencionada película que su director, Michael Cacoyanis, dedica a Creta, y en esas danzas que Zorba ejecuta en las playas de Creta al ritmo de la música de Mikis Teodorakis, cuando desea expresar su alegría de vivir. Allí en Creta también presenciamos a hombres y mujeres danzando, bebiendo vinos *retsinos*, que, luego de concluir la danza, lanzan sus copas vacías al aire y éstas van luego estrellarse contra el piso, en un gesto de alegría pura.

De esta tradición del cine inspirado en obras literarias, también son memorables muchas películas de Hitchcock (posiblemente el más grande cineasta que haya existido en la tradición occidental) basadas en novelas de Patricia Highsmith y Daphne Du Maurier; o la versión que Orson Welles hizo de *El proceso* de Kafka con el título de *The trial*; la célebre *Blow up* de Michelangelo Antonioni, inspirada en un cuento de Cortázar, *Las babas del diablo*; el film de ciencia ficción *2001 una odisea espacial*, de Stanley Kubrick, inspirado en una novela de Arthur Clarke, así como la *Naranja mecánica* del mismo Kubrick lo fue de una novela de Anthony Burgess; o *Fahrenheit 451*, una de las pocas novelas de Ray Bradbury, llevada al cine por Francois Truffaut.

Lo mismo ocurriría en los años 70 con *La muerte en Venecia* de Luchino Visconti inspirada en la novela de Thomas Mann, y en los ochentas *1984*, de George Orwell versionada por Michael Radford; *Los muertos* de James Joyce versionada por John Huston, así como *Bajo el volcán* de Malcolm Lowry llevada al cine por el mismo Huston; *El cielo protector* de Paul Bowles en versión de Bernardo Bertolucci; o los *Cuentos de locura corriente* de Charles Bukowski adaptada por Marco Ferreri, y tantas otras películas del cine europeo, estadounidense o latinoamericano que han contado con versiones que van desde lo fallido hasta lo brillante.

En los años 90 cuesta encontrar adaptaciones brillantes de este tipo: apenas las del canadiense Peter Jackson sobre la saga de *El Señor de los anillos*, escrita por el inglés J.R. Tolkien, logran asombrarnos. En el siglo XXI es difícil decirlo, pues la centuria apenas comienza; por lo pronto destaquemos la magnífica versión de David Fincher sobre *El extraño caso de Benjamin Button*, el magistral cuento de Francis Scott Fitzgerald.

Paradójicamente, comencé a ver las películas de los años 50 un poco tarde, sobre todo las cintas del cine negro protagonizadas por Humphrey Bogart tomadas de las novelas de Raymond Chandler que se convertirían en iconos del cine, como *El halcón maltés* y *La jungla de asfalto*.

El cine latinoamericano tiene otra tradición, que merecería una mención y referencias diferentes, por tratarse de un cine más joven, pero de una densidad y profundidad que no tienen nada que envidiarle al cine europeo o norteamericano. Por lo pronto, refiero *El gran arte*, novela del escritor brasileño Rubem Fonseca llevada al cine por Walter Salles con gran eficacia. Desgraciadamente, las grandes novelas o relatos latinoamericanos tienen escasos correlatos magistrales en el cine; nuestra memoria literaria no siempre ha sido captada de modo eficaz por el arte fílmico. Lo que sí es cierto es que los venezolanos y latinoamericanos tenemos un espíritu más abierto para recibir las obras artísticas de otros países que ellos las nuestras; estamos siempre más dispuestos y despiertos a leer e interpretar sus fenómenos que ellos los de nosotros. En este sentido, habría una minimización de nuestro legado frente al de ellos en un sentido cuantitativo de difusión de nuestras obras, pero en el fondo esto representa una ventaja para nosotros; tenemos en todo caso más frescas las herramientas históricas y conceptuales para emprender una valoración de la cultura.

Evidentemente, me estoy refiriendo aquí a la memoria visual emanada de la cultura, no de la naturaleza. Mis iconos literarios venezolanos en el cine son pocos, quizá comiencen con las versiones de *La balandra Isabel llegó esta tarde*, cuento de Guillermo Meneses trasladado al cine por el argentino Carlos Hugo Christensen; *Doña Bárbara*, la célebre novela de Rómulo Gallegos llevada al cine por el mexicano Fernando de Fuentes, y protagonizada por María Félix, Julián Soler y Andrés Soler. Rómulo Gallegos fue uno de los grandes impulsores de nuestro cine; él fue el autor del guión de esta memorable película, que glosó en el ensayo final de este libro.

Luego del cine de Román Chalbaud, que no es de inspiración literaria, está en Venezuela el cine con el tema de la violencia político-social que predominó en los años 60 y 70, y produjo no menos de ochenta películas, entre cortos y largometrajes. Desgraciadamente, de estos filmes quedaron pocos en mi memoria, entre ellos *País Portátil* e *Ifigenia* de Iván Feo, inspirados en obras de Adriano González León y Teresa de la Parra, respectivamente, y algunas otras como *Díles que no me maten* de Freddy Siso, basada en un cuento homónimo de Juan Rulfo, así como *Pequeña revancha* de Olegario Barrera, que premiamos una vez en algún festival, basada en un cuento del escritor chileno Antonio Skármeta.

La mayor parte de estas obras, incluyendo las actuales, deben sumar no menos de mil películas, pero no han sido debidamente divulgadas, pues son rechazadas por los circuitos comerciales que venden la infame, pero prolífica producción de acción y violencia de Hollywood. Supongo que algo parecido sucede en países con mayor tradición cinematográfica que Venezuela como Cuba, Argentina, México o Brasil, donde se han producido obras consideradas clásicas dentro del cine internacional, seguramente también marginadas por el cine de masas. Tenemos entonces que la memoria del cine venezolano ha sido literalmente aplastada por un aluvión de películas comerciales, lo cual pudiera ser aplicable a la literatura, la cual sufrió de un menosprecio enorme por parte de un sector del país cuyos parámetros de gusto se encontraban condicionados por los lugares comunes

y estereotipos de lo comercial. No se trata aquí de abogar por un nacionalismo elemental, sino de sopesar los nefastos influjos del condicionamiento ideológico al que somos sometidos los pueblos de Hispanoamérica por vías de la colonización cultural. Por fortuna, en Venezuela actualmente se le está dando un impulso diferente al cine y a la literatura, por medio de una política cultural participativa y protagónica, implementada a través del Ministerio del Poder Popular para la Cultura por el gobierno de nuestro presidente Hugo Chávez Frías.

Lo que deseo destacar aquí no es sólo un fenómeno técnico-artístico de adaptación cinematográfica, sino un fenómeno mental que tiene lugar en la memoria para atrapar imágenes poderosas de libros y películas, sus analogías y diferencias, sus encarnaciones visibles por actores y actrices de una manera tan peculiar, que pueden amonedarse a nuestra memoria como signos indelebles de un existir en forma de obra de arte que luego, con el paso de los años, adquirieren un valor sustantivo dentro de nuestra percepción sensible-intelectiva. Este diálogo entre literatura y cine no siempre ha sido feliz, pero ha mantenido viva la cultura, puesto que en él han participado también el teatro y la música, la danza, la fotografía, la iluminación y los efectos especiales, es decir, todos los recursos técnicos disponibles han sido empleados en el máximo logro: convertir estos productos en insustituibles para la vida individual y colectiva, para la vida social y personal. Y es que los prototipos de hombres y mujeres creados por la literatura y el cine no tienen rival en otras artes; actores hay que han hecho un trabajo con tal dedicación que han terminado por identificarse individualmente con aquellos, o le deben literalmente su vida a una caracterización; actrices y actores que han impuesto modos de ser, tendencias, modas, costumbres, actitudes. Es impensable la vida sin ellos.

Ciertamente, estamos habitados de imágenes naturales y de imágenes culturales; las que nos proporciona la naturaleza comprenden el entorno: el medio, el espacio, el hábitat natural o humano, la familia o la sociedad. Las imágenes culturales las ha creado el hombre con su inteligencia: aparatos, tecnología, dispositivos, cámaras, pantallas, monitores, ciencias cibernéticas o artes que dan cabida a su capacidad de imaginar o crear, planificar o construir tanto obras físicas como intelectuales, utilitarias como artísticas. Ambos universos de imágenes se complementan, y cuando uno se impone exageradamente sobre el otro aparece el conflicto contra natura, el artificio creado quiere imponerse sobre lo existente y cambiarlo, transformarlo. De esa fricción estamos hechos, vivimos y deseamos perpetuarnos más allá de nuestra conciencia mortal.

Otra cosa es lo que llamamos memoria histórica. Una suerte de catálogo cronológico de acontecimientos político-sociales, y una memoria colectiva que debería otorgar validación a aquella memoria, pero no siempre lo hace. Sin embargo, aquellos anales históricos casi siempre están redactados, narrados u organizados por la parte interesada, llámesele Reino, Imperio o sencillamente Poder. Paralelos a ella se encuentra una pequeña historia, casi siempre oculta en los pliegues de la otra: sublevación, revuelta, revolución, grito libertario no siempre bien visto por los absolutismos y monoteísmos seculares, pero encaminados a organizarse de modo alternativo a la memoria oficial, en

este caso una memoria más discreta y signada por el riesgo, la disidencia, el sacrificio y la lucha contra el opresor, también destinada a permanecer en la memoria secreta de los pueblos que no invaden ni pretenden dominar a otros, sino a defenderse, resistir, intentar organizarse para luchar; de no hacerlo estarían destinados a una vida marginada y oprimida.

Pudiéramos decir que nuestra memoria individual, hecha de imágenes de la cultura, nos vigila siempre desde dentro y viene a reorganizar o a desordenar nuestros deseos, sueños o ideas, pero siempre va a cumplir un papel de primer orden dentro de la construcción de nuestro ser y nuestro estar en el mundo. El cine en el siglo XX ha establecido una conexión subterránea con la memoria de la literatura para poner de resalto un mundo de personajes, poniéndonos frente a ellos encarnados, visibles y palpables por los efectos y posibilidades del cine. La memoria literaria del siglo XX y la que va del siglo XXI ha sido reactivada con las imágenes grabadas y puestas en discos láser de música, películas y libros; nuestra memoria íntima está poblada de personajes, situaciones e historias, cantos y cuentos sin los cuales no tendríamos referencia significativa de casi nada. A través de innumerables recursos técnicos y actorales, efectos visuales y de edición, sonido, luz e imagen han logrado penetrar nuestra psique a niveles insospechados.

Sin esos símbolos no tendríamos referencias claras de nuestra infancia o nuestra adolescencia, y la madurez sería insoportable sin la posibilidad de contemplarse en la página escrita o en una pantalla de sueños que siempre jugaron su mejor carta en la apuesta de ir hacia adelante o hacia atrás en el tiempo, siempre auscultando dentro del presente con los poderes mágicos de la memoria. [2011]

CHAPLIN EN *MONSIEUR VERDOUX*: EL ASESINATO COMO UNA DE LAS BELLAS ARTES



El modo en que Charles Chaplin aborda en su filme *Monsieur Verdoux* (1947) el tema del asesino en serie es verdaderamente admirable. No hace ninguna concesión al estereotipo del asesino que vemos en el cine europeo o norteamericano de cualquier tiempo, donde imperan las interminables persecuciones de la policía o un inventario de escenas cruentas, disparos, laberínticos desplazamientos por ciudades. En plena época de crisis económica en Europa, cuando en Francia se produce el *crack* financiero de la bolsa de valores en 1930 y un enorme desempleo es el principal reflejo de esa crisis, tenemos a banqueros y trabajadores desesperados, muchos de ellos suicidas, y a la gente sumida en una gran decepción, suscitando terreno propicio para ganarse la vida de modo ilícito, con el fraude como método principal.

Henri Verdoux es uno de esos hombres que, en plena crisis, enamora mujeres solas o viudas adineradas para luego estafarlas: no para cobrar su seguro de vida solamente, sino para arrebatarárselo en efectivo y luego invertirlo en empresas que puedan ser rentables. Las envenena o estrangula, se deshace de ellas con los métodos más sofisticados, teniendo el cuidado el director de no presentarnos los actos donde Verdoux les quita la vida a las respetables damas.

Después de haber trabajado como cajero en un banco por tres décadas —contando un dinero que no era suyo— y de ser despedido, Henri Verdoux debe arreglárselas para mantener a su mujer inválida e hijo pequeño, que viven en una casita en la campiña. Por

supuesto, Verdoux le oculta a su esposa Mona (int. Maddy Cornell) absolutamente todo, le miente diciendo que trabaja en un barco, cuando lo cierto es que viaja a París a seducir y timar mujeres. Para una de ellas, la más alegre, Annabella Bonheur (int. Martha Raye) Henri es Capitán de barco, y mientras la enamora y convence de darle su dinero para ponerlo en un banco o quitarle unos diamantes valiosísimos diciéndole que son falsos, piensa matarla con una sobredosis de cloroformo puesta en un pañuelo, pero no puede, pues su sirvienta se devuelve esa misma noche y su presencia se lo impide. Pero nadie lo detiene: finiquita detalles para hacer fraude a otras dos. Verdoux (quien toma también los apellidos de Varnay, Florey o Bonheur) muestra sutileza en sus procedimientos: envía ramos de flores durante varias semanas a una viuda de alcurnia, Marie Grosny (int. Isobel Helsom) a quien desea vender la casa de la viuda que acaba de heredar, y no pierde tiempo para montar la farsa de una nueva declaración de amor, a través de la cual logra sus principales cometidos. Con Marie Grosny pierde los estribos, la acosa mientras intenta venderle la casa y ella se retira asustada. Pero tiempo después vuelve por sus fueros enviándole todas las semanas ramos de flores, por los que paga cuantiosas sumas. Para ser ex cajero de banco, Verdoux tiene bastante cultura: toca piano, cultiva flores en su jardín, tiene finos modales, una labia impresionante y una inteligencia pasmosa para actuar rápido.

Pero Verdoux, en el fondo, es un decepcionado pesimista, un hombre que no pierde ocasión para denostar del mundo, o más bien de la sociedad. Este resentimiento lo alimenta para urdir sus planes y, como se trata de una persona metódica, las cosas parecen salirle a pie juntillas. Henri desarrolla su personalidad entre la crueldad y la sutileza, entre sus planes de dar muerte y los encantos y destrezas que usa para conseguirlo. Verdoux miente a todo el mundo: a su esposa, a la ley, a sus víctimas, a si mismo, de la manera más elegante. Desde el inicio del filme se presenta al personaje como el villano que es, sin ambages, y las investigaciones de los cuerpos policiales para ir tras él son reveladas desde un principio.

La historia se inicia con la familia Couvais, comerciantes de vino del norte de Francia, a la cual pertenece una de las mujeres desaparecidas; así Chaplin va imprimiendo al filme el necesario suspense, para que la trama se vaya resolviendo perfectamente; de tal modo, el film rebasa el formato de suspense y también el esquema de acción (policial o no) y se convierte en una película de corte existencialista (e incluso poético), por la cantidad de diálogos sobre el sentido de la existencia que contiene, y por la profundidad psicológica que revela su director-actor que, fundido en uno solo, se apropia de un lenguaje extraordinario, un verdadero punto de quiebre de la cinematografía de entonces, habida cuenta que fue estrenada en Nueva York en 1947, coetánea con algunas películas de Hitchcock, aunque con otro tipo de humor y mayor hondura humana y filosófica.

Después de liberarse de las mujeres estafadas, una de éstas es Lydia Florey, mujer fea y autoritaria, de carácter fuerte (int. Margaret Hoffman) a quien le ha dicho que es ingeniero y debe estar viajando siempre, y tiene su dinero en uno de los bancos que van a irse a la bancarrota, y Henri Verdoux le dice que debe sacarlo todo porque corre el

riesgo de perderlo. Corren al banco a sacarlo, y mientras ella cuenta los miles de francos, él le toca el piano, le sigue hablando, pero la chillona mujer se resiste a la idea, le dice que al día siguiente va a devolver el dinero al banco. Se van a dormir, suben la escalera de la casa hacia la habitación. Aquí tiene lugar una escena antológica, cuando Verdoux se asoma a una ventana a ver la noche de luna e invoca versos de un poema a *Endymion*, el famoso personaje de la literatura griega enamorado de la luna, dice algunos los versos en el balcón frente al astro nocturno y luego entra a la habitación a perpetrar su crimen. Al otro día por la mañana, sale fresco como una lechuga a contar el dinero (sus dedos apenas se ven tal es la rapidez con que lo pasa los billetes) y a depositarlo en el banco, para visitar después a su verdadera familia con la buena nueva: le ha comprado al fin la casa donde viven, ahí Henri le dice a su hijo Peter, mientras éste juega con s gato: “Peter no le tires el rabo al gato, que eso es muy cruel. Recuerda, la violencia engendra violencia.”

Hablando con un amigo suyo farmacólogo, Maurice Botello (int. Por Robert Lewis) Henri investiga sobre una nueva sustancia venenosa, cuya acción no está totalmente comprobada. Mientras habla con su amigo, Verdoux anota el nombre de la sustancia, y se le ocurre la siniestra idea de probarla en el cuerpo de algún mendigo, con cualquier indigente en la calle. Se pone manos a la obra y sale a buscar su víctima. Al rato descubre en la calle a una joven que se guarece de la lluvia a un lado de la acera, una chica (nunca se menciona su nombre, int. por Marilyn Nash) de aspecto desaliñado y desvalido. Al acercarse a ella descubre que es muy bella y un poco cándida, ideal para llevar a cabo su plan. La invita a su departamento y le ofrece un vino, donde piensa poner a prueba el nuevo veneno. A medida que se aproxima a la personalidad de la chica, – como sólo lo haría un frío analista— Monsieur Verdoux va descubriendo en ella rasgos nobles, que le hacen desistir de envenenarla, para identificarse con ella apenas ésta empieza a hablarle de la soledad, el amor o la fidelidad. Se revelan cambios extraordinarios en Monsieur Verdoux: se han modificado sus gestos, sus expresiones se tornan pícaras y condescendientes hacia ella, hasta generar una empatía con el espectador, aun sabiendo que se trata de un asesino. No sólo la perdona, sino que le da consejos, dinero, y la despide en la puerta.

Henri Verdoux pone fuera de combate al mismo policía que le sigue, el detective Morrow (int. Charles Evans), quien posee algunos hechos y evidencias para incriminarlo, pero aún sin suficientes pruebas. El inspector comete el error de confesarle en qué se basan sus suspicacias y hacen un trato; de inmediato Verdoux busca la forma de envenenarlo poniendo el nuevo veneno de acción lenta en el vino que le ofrece cuando éste va a investigarlo; mientras van en el tren camino a la comisaría el veneno va actuando lentamente, hasta que Verdoux escapa dejando al inspector Morrow sin vida en el tren. Lo mismo piensa hacer con Annabella luego. Va a visitarla, lleva la pócima letal, programa un encuentro “romántico” con ella, una cena con vino de Burdeos, pero un nuevo incidente surge con la sirvienta de Annabella, que por accidente quiebra el frasco de la pócima en la cocina y para remediarlo lo pone dentro un frasco de jarabe, que Verdoux toma por el veneno para darlo a Annabella, y al no causar efecto en ésta no se

explica por qué. Con Annabella le fallan todos los planes, pues intenta asesinarla mientras van de paseo en bote y también fracasa. Esta escena del bote donde la intenta matar con un remo encierra esa mezcla de comicidad y drama que son impronta del cine de Chaplin, y sacan a relucir los gestos y sonrisas que le harían tan famoso.

Termina entonces por convencer a Marie Grosny --con tantos galanteos y flores-- y le propone matrimonio, que ella acepta, pero no contaba Verdoux que en plena fiesta de bodas se presentaría Annabella, invitada por unos amigos. Las situaciones que se producen en esta fiesta de son tan divertidas --como esas de Henri huyendo de la presencia de Annabella-- que tiene que irse de la fiesta y dejar plantada a Marie, quien al otro día se dirige a la policía. Mientras tanto, se cumplen los pronósticos del hundimiento de la Bolsa de Valores, los banqueros se suicidan, etc. todos están arruinados, incluyendo a Verdoux, quien ha puesto todo su dinero en los bancos. Pasan los años, Verdoux envejece, pierde a su familia, lee las malas noticias en un bulevar de Paris.

La inteligencia con que Verdoux planea sus asesinatos sólo se compara con el refinamiento que usa para enamorar a sus víctimas, a los ardides y trucos románticos que utiliza; frases hechas, flores, poemas, halagos. En el filme no se muestra ningún cuerpo muerto ni ningún acto violento que permita ver escenas grotescas o sangrientas; más bien nos vamos identificando con la soledad del personaje y a veces hasta nos apiadamos de sus monstruosas carencias.

Al contrario de las cintas convencionales de búsquedas afanosas de criminales, desde el comienzo reconocemos al criminal que es Henri Verdoux, de modo que la acción no se centra en quién puede ser el asesino o en la manera de acabarlo, el móvil es la forma hábil con que Verdoux se les zafa, hasta que al fin decide entregarse, no sin antes dar una vuelta por el centro de la ciudad, donde se encuentra por casualidad con la muchacha desvalida e ingenua que conoció por casualidad hace tiempo en la calle, convertida ahora en mujer adinerada que va en coche elegante (se ha casado con un fabricante de armas en plena crisis), y le invita a subir, para brindarle y terminarle de agradecer el gesto de antaño, donde Verdoux le mostró comprensión. El diálogo que mantiene con ésta en un restaurante lujoso es sencillamente extraordinario, por la ambigüedad sentimental del momento (él está ya viejo, acabado y a punto de entregarse a la policía), y ella (que siempre ignoró que él intentaba victimizarla); de este modo, Chaplin pone en escena la dualidad moral de los sentimientos humanos cuando éstos son condicionados por las circunstancias (económicas, políticas) o los esquemas sociales, manipulados a través de la hipocresía y las frases tópicas.

Para colmo, la noche de la cena elegante con la chica se aparecen por casualidad la familia Couvais en pleno, la familia de comerciantes de vino del principio, que tienen reservación para cenar ahí, y reconocen a Verdoux al verlo. Ante todo, descuella la inteligencia de Verdoux, una inteligencia herida, curtida en el desengaño, que toma su cauce a través del arte de asesinar para hacer de esta comedia de crímenes una suerte de

de lo que el escritor inglés Thomas De Quincey llamó *El asesinato como una de las bellas artes*.

Las escenas finales, donde Verdoux se entrega a la policía, es enjuiciado y conducido a la cárcel y luego antes de ir al patíbulo conversa con el padre que va a confesarlo, son de una lucidez paralizante; la entereza, valentía y convicción que muestra frente a la vida, la muerte, la religión, son extraordinarias.

Con esta *Comedia de asesinatos*, Chaplin lleva a un grado maestro el arte de la actuación y la dirección simultáneas, a la par de componer la cinta musical del filme y de hacer un casting impecable. Se basó Chaplin en la historia verdadera del famoso asesino Henry Desiré Landrú, ejecutado en 1922, y fue inspirada en una idea original de Orson Welles, quien se la vendió a Chaplin gracias a un contrato puntual por 5000 dólares, nos hace presenciar una de las obras centrales de la etapa de madurez del comediante inglés, a la que pertenece la genial *Candilejas*, (1952). Ambas constituyen, a mi entender, las obras maestras del cine de Chaplin y del cine de todos los tiempos.

LUIS BUÑUEL Y LA CONTINUIDAD DEL AZAR



En muchas de sus películas, Luis Buñuel juega con variables temáticas y de diseño de personajes que posiblemente tengan eco en el espíritu vanguardista de muchos directores posteriores. No voy a establecer paralelos, sino a sugerir cómo Buñuel acude en estas dos películas a determinados recursos para construir varios personajes que pueden tener continuidad en un elemento central de su obra: el azar. Este recurso consiste en el diferimiento de la acción —que produce el efecto del *suspense*— y se vale en algunos casos de la introducción del elemento onírico dentro de un mundo aparentemente “realista”: ambos elementos se entrecruzan permanentemente en sus obras.

El cineasta español comenzó con películas veristas como *Los olvidados*, la cual alternó con las surrealistas *Un perro andaluz* y *La edad de oro*, y en otras posteriores como *Viridiana*, *Tristana* o *Bella de día* Buñuel definió ya un modo de hacer cine vinculando su lenguaje a efectos oníricos y a los planos interpolados de ruptura narrativa, a la fragmentación y yuxtaposición de técnicas y recursos disímiles en una narración donde éstos resultan casi imperceptibles. En estos filmes se advierte una acerba crítica al comportamiento burgués, a la manipulación social y humana que dicho estatus (del adinerado, el pudiente, el aristócrata, el diplomático, el político) lleva a cabo en su accionar cotidiano para ejercer racismo o supremacía social.

En una escena de *Ese oscuro objeto del deseo* vemos cómo coinciden en un vagón de tren varios personajes y cómo intiman o se hacen amigos de manera automática, sin haberse visto antes. Desde ahí se inicia un diálogo entre ellos, donde el personaje central (interpretado por Fernando Rey) explica a sus interlocutores en el vagón por qué ha derramado desde una de las ventanas del tren hace un momento un balde de agua sobre el cuerpo de una bella mujer, Conchita (interpretada por Ángela Molina). Fernando comienza su relato diciendo que conoció a esta chica en una tienda y quedó cautivado con ella, intenta conquistarla y en ese proceso la muchacha, una bailadora de flamenco, comienza a flirtarle y a manipularlo, se niega a estar íntimamente con él y a consumar el acto sexual. A medida que él insiste la chica se convierte en otra (interpretada por Carole Bouquet), o mejor dicho es la misma Conchita con diferente rostro y así a lo largo del filme se va posponiendo el encuentro sexual entre ambos y el efecto de diferimiento va *in crescendo* hasta acentuar el suspense del filme. Los detalles son, por decirlo así, la carne del film, pues en ellos se van agrupando una serie de latencias sexuales que se vuelven sociales y éstas a su vez se tornan existenciales. Estas jóvenes mujeres —las dos son una sola— manipulan el sexo para hacer sufrir a este adinerado entrado en años, que es objeto de toda clase de burlas.

Aparecen entonces varios de los detalles típicos del surrealismo (la mosca en el agua, el ratón en la trampa), pero esta vez Buñuel no está interesado en el surrealismo puro, como tampoco en realizar la crónica de un tiempo utilizando los recursos del neorrealismo, ni expresar contenidos políticos o ideológicos, sino utilizar la ironía y el humor para desmontar los comportamientos aprendidos de los cánones sociales o políticos.

En *El discreto encanto de la burguesía* vemos un grupo de amigos burgueses que van de restorán en restorán y de casa en casa haciendo fiestas o tratando de procurarse una cena que nunca tiene lugar porque el alimento es lo de menos; lo importante aquí es la puesta en escena social, el rito de comer, la disposición del grupo de amigos a pasar el rato y charlar entre buenos vinos y platillos, y comentar sus extravagancias, sus logros económicos o políticos. En efecto, el grupo de burgueses son en su mayoría negociantes, administradores corruptos, traficantes. El embajador de un país africano o iberoamericano, inventado por Buñuel para indicar la frivolidad y mediocridad del ejercicio diplomático en los países del llamado Tercer Mundo, está dispuesto a negociar con el mayor postor, si a ello le va a sacar un provecho personal.

La actuación de Fernando Rey en ambas películas no es casual: en *Ese oscuro objeto del deseo* encarna al adinerado que intenta comprar el sexo de mujeres jóvenes, pagando a sus familias, pero soportando humillaciones y burlas de las jóvenes. Si en esta película la crítica parece estar centrada en este tipo de manipulaciones por parte de la gente necesitada y pone en evidencia el carácter mercantil del sexo en la sociedad llamada moderna (en plena mitad del siglo XX), en *El discreto encanto de la burguesía* las implicaciones son aún mayores: crítica al canon diplomático y burocrático, a la clase militar, a la institución familiar, a la servidumbre, a la Iglesia. En efecto, en una de las escenas de *Ese oscuro objeto del deseo* el embajador manipula su status diplomático para hacer contrabando y humillar a unos jóvenes contestatarios que le han perpetrado torpes atentados —son en verdad un grupo de muchachos ingenuos—; el embajador los descubre y se burla de ellos, mientras trata de seducir y violar a una muchacha que forma parte del grupo. Ambas películas se desenvuelven en París y son habladas en francés.

En *El discreto encanto de la burguesía* —como dijimos— vemos a este grupo de burgueses tratando de encontrar un lugar para cenar y, una vez que han decidido caprichosamente suspender a última hora la comida en una de las casas, la dejan para ir a otra y ésta tampoco les complace, y así continúan buscando día a día lugar y tiempo para reunirse a comer. Pero siempre surge algo que lo impide, ya sea un nimio detalle del azar o la llegada de una tropa del ejército con noticias de la guerra, cuyos soldados también son invitados a sentarse a la mesa. En el momento en que se disponen a comer, son avisados por sus superiores de que deben acudir a una cita urgente. En este caso, la cena aplazada es una metáfora de una burguesía a la cual le sobra el tiempo y el dinero para disfrutar de la vida, pero la vida (limitada aquí sólo a ser la sociedad) por algún motivo les cobra por otras vías todas las tropelías que han cometido. Buñuel no denuncia ni ataca; ridiculiza, ironiza. Cuando acude a la narración de sueños, lo hace al modo de pesadillas de los personajes para vindicar una situación extrema; por ejemplo, cuando en la fiesta de la embajada tiene profundas diferencias personales con otro de los embajadores y éste lo impreca, la situación llega a un punto álgido; entonces el embajador decide empuñar un arma en plena fiesta y matar al embajador de Francia: se trata de un sueño, pero un sueño tan verídico que resulta una pesadilla. Cuando las mujeres burguesas llegan a un establecimiento a tomar un café, al rato el mesonero les anuncia que no hay café, ni té, ni siquiera agua. Mientras tanto han visto en otra de las mesas a un joven militar que las observa; éste se levanta, se presenta ante ellas y les pregunta si puede acompañarlas un rato para contarles una historia. Se lo permiten. El joven de inmediato les narra un sueño donde les refiere cosas insólitas, que en nada asombran a las damas burguesas. Para el comportamiento burgués, según parece, no hay nada asombroso. La vida parece estar cumplida para ellos, sin emoción, imponiéndose en ésta el tedio y el aburrimiento. Todo se vuelve repetitivo, mecánico, cotidiano. El matrimonio, el amor, la educación, el futuro, pasan por el tamiz de ese status rígido. Buñuel logra transmitir ese estado con una delicadeza sutil, ese “discreto encanto” es el mayor de los sarcasmos, expresado a veces con imágenes surreales o grotescas. Por ejemplo, cuando se tortura a un joven en la policía para que suministre información, se acude a un instrumento de tortura acoplado a un piano de cola que, en el momento de ser usado, salen de su interior cucarachas a caminar por el teclado.

Este tema de los burgueses comiendo o en trance de comer ya había sido tratado por Buñuel en su película *El ángel exterminador*, donde un grupo de personas de Ciudad de México es invitado a una cena en una mansión, después de haber ido a la ópera. Al terminar de comer, los invitados se dan cuenta de que no pueden salir de la casa, aunque no hay nada que se los impida. Mientras, la servidumbre y los cocineros abandonan la mansión. Este detalle es muy importante, pues significa que los sirvientes ya no soportan la presencia de los burgueses y desean irse a sus casas, a vivir sus vidas reales. A medida que transcurren los días, los alimentos, el agua y las bebidas empiezan a escasear y los invitados enferman, la basura se acumula y empieza a reinar el caos en la mansión Nóbile. En este justo instante, Buñuel enfatiza el cambio de comportamiento de los burgueses, que se olvidan de las normas de etiqueta y de las buenas costumbres; los personajes van adquiriendo rasgos de animalidad y salvajismo. Buñuel remarca el lado hipócrita de la etiqueta burguesa, sus costumbres aprendidas y almidonadas, y pasa a realizar una crítica mordaz a esa clase social. Luego que han llegado a un límite exasperante, todos quedan libres, pero sólo para asistir de inmediato a una misa de Te Deum en una iglesia cercana donde ocurre algo similar: después de concluida la misa no pueden salir del templo. Pero esta vez son más personas. Es evidente la alusión a la religión y a los ritos eclesiásticos; aquí Buñuel los ironiza a través de la imagen de los

corderos que marchan hacia el sacrificio, mientras afuera la policía reprime a balazos manifestaciones políticas. Se oyen entonces detonaciones, campanadas, fragmentos musicales que se congregan sobre la palabra *Fin*. Se trata de una clara crítica al *statu quo*, al sistema reinante, a la dictadura social que se expresa a través de una descripción del poder de la Iglesia, y de las orgías burguesas de comida y bebida.

Aquí debemos recordar la raíz eminentemente poética del cine de Buñuel, sus búsquedas del humor negro, la greguería y las metáforas surrealistas y ultraístas derivadas de la vanguardia, sus nexos con Federico García Lorca, Ramón Gómez de la Serna, Salvador Dalí y André Breton; su paso durante su juventud por la Residencia de Estudiantes en Madrid donde se hizo amigo de los surrealistas, y de donde extrajo parte de su arsenal literario, empleado luego en el cine. La repetición deliberada de algunas secuencias es uno de los recursos que dotan a *El ángel exterminador* de cierto ritmo poético. Precisamente el título de la película está tomado de una idea del escritor José Bergamín, quien en esos años quería titular una obra suya así y se lo comentó a Buñuel y entonces éste lo tomó prestado de aquél, diciéndole que la expresión estaba inspirada en un pasaje de la Biblia. En el filme vuelve a brillar la actuación de Silvia Pinal en el papel de Leticia La Valkiria, y el de Enrique García Álvarez como Alberto Roc.

En cuanto a la crítica a la Iglesia en *El discreto encanto de la burguesía*, Buñuel la presenta mediante la imagen de un cura acomodaticio que es invitado a una de las comidas de los burgueses. Este cura ruega en un momento dado al dueño de casa que le permita ser su jardinero, pregunta que sorprende a los burgueses. El cura se despoja de la sotana y se convierte *ipso facto* en el jardinero de la mansión, listo a ejercer sus labores. Al cuidar las flores y el jardín está indicando su sumisión al poder, al capital. En *Ese oscuro objeto del deseo* el mismo actor también se despoja de su identidad para convertirse en otro.

Son numerosos los ejemplos que se pueden ofrecer del mundo buñuelesco en estas dos películas, aunque primero habría que anotar algunos rasgos generales y comunes a todo el arte de Buñuel desde sus primeras películas, como su tendencia a aglutinar imágenes plásticas o literarias, incluyendo grabados de Francisco de Goya, esperpentos de Valle-Inclán o pasajes del Marqués de Sade, como se observa en sus filmes iniciales.

Como ocurre con casi todas las obras maestras, éstas surgen de una necesidad interior y de un azar creador, más que de una planificación razonada. Tres artistas jóvenes y alocados tratan de expresar sus propios mundos: Salvador Dalí en la pintura; Federico García Lorca en la poesía y Luis Buñuel en el cine. Viven en una residencia estudiantil en Madrid y experimentan con los elementos de que disponen: para el pintor y para el poeta es relativamente más sencillo; el cineasta requiere de una inversión económica, edición, montaje. Sin embargo, Buñuel se las arregla para conseguir recursos y alcanzar su objetivo. La vanguardia surrealista francesa —que conocen de lejos— le aporta algunos de ellos: la escatología, la crueldad, el absurdo, las imágenes radicales, las asociaciones insólitas. En *Un perro andaluz*, Buñuel mezcla fragmentos de obras musicales de Debussy, Mozart, Schubert o Wagner con pasodobles, tangos y los sempiternos tambores de Calanda, pueblo de su infancia. Está basada en sendos sueños de Dalí y Buñuel por donde desfilan hormigas en una mano —tema recurrente en la pintura de Dalí— y Buñuel con una hoja de navaja en la mano cortaba la luna en dos: de ahí parten entonces una serie de imágenes, concatenadas soterradamente unas con otras, enumeradas a continuación.

“Había una vez” un hombre —el propio Buñuel— afila una navaja de afeitar mientras observa, asomándose al balcón, cómo una filosa nube corta la luna, y él escinde el ojo de una mujer. “Ocho años después” vemos a un ciclista ataviado estrafalariamente con manteles blancos, tocado de monja, una caja a rayas diagonales a modo de colgante sobre el pecho, mientras una joven que está leyendo siente algo y se levanta, tirando el libro al suelo y queda abierto mostrando una reproducción de *La encajera*, de Vermeer. El ciclista cae golpeándose la cabeza bruscamente contra la acera, mientras la joven corre a besarlo apasionadamente. Siempre me ha parecido un detalle muy particular la presencia de Vermeer —mi pintor favorito— en el mundo de esta película, y corrobora una vez más la importancia de este artista en el arte occidental.

El ciclista regresa a la habitación y, al darse vuelta, ve al mismo hombre mirando las hormigas que salen de un hueco en su mano, para transformarse en vellos de axila, en erizos de mar o en personas que rodean a un ser de apariencia andrógina, quien tantea con su bastón una mano cortada en medio de la calle. Un policía recoge la mano y se la entrega a la andrógina, quien la introduce en una caja a rayas que llevaba el ciclista. Las personas se van como evaporando hasta que un carro atropella a la chica y la deja tirada en la calle.

Toda esta escena ha sido presenciada por una pareja desde una habitación, lo cual causa al hombre tanta excitación que le lleva a perseguir a la mujer —al ritmo de un tango— para acariciar sus pechos, convertidos luego en nalgas. Sus ojos están en blanco y su rostro en éxtasis; de su boca escurren baba y sangre. Ella le amenazará con una raqueta, mientras el hombre busca una cuerda en el suelo, en cuyos extremos están atados dos trozos de corcho con frailes, y dos pianos de cola con burros podridos encima. La chica huye, pero al cerrar la puerta atrapa la mano del hombre, de la que salen hormigas. Después vemos libros que se transforman en revólveres con los que dispara a su propio doble, quien cae contra la espalda desnuda de una mujer en un parque. Observamos luego a una mariposa con tórax de calavera y a un hombre sin boca que es sustituido por el vello de una axila: acaba de desaparecer de la muchacha, quien abre una puerta hacia una playa donde la está esperando el joven. Luego se ve un paisaje desierto donde están enterrados hasta el pecho el hombre y la mujer. Sinopsis abigarrada, pero seguramente pobre del inmenso caudal de imágenes que observamos en los quince minutos del filme. Aunque ello bastó para que se admitiera a los jóvenes Dalí y Buñuel en el grupo surrealista de París, con Louis Aragon y Man Ray a la cabeza, para propiciar su promoción y para que la película se consagrara como una obra surrealista del cine, quizá la más famosa y representativa de todas, siendo apenas el germen de una veta que iba a ser explorada con mayor tensión en *La edad de oro* e iba a aparecer, en mayor o menor medida, en obras posteriores de Buñuel.

La edad de oro es en verdad la gran película surrealista de Buñuel, la carta de presentación ante el mundo del cine con un lenguaje propio. Se trata del tema surrealista del *amor loco*, del impulso irreprimible de la pasión de un hombre hacia una mujer, o viceversa. Pero este sentimiento nunca puede realizarse ni encarnar debido a los prejuicios que les impone la sociedad. Una vez más, el motivo del hostigamiento de la institucionalidad frente a la libertad personal se presenta en la obra de Buñuel a través del tema del amor, y Buñuel no duda en atraer hacia él las ramificaciones más insospechadas, que encuentran en el surrealismo un receptáculo adecuado para lograr definir un mundo donde destaca lo instintivo sobre lo racional, y lo pasional sobre lo intelectual. La edad de oro encarna como el ideal de los amantes, el estado anímico y amoroso de embeleso que brinda el eros frente a la hipocresía de los convencionalismos.

Pero el asunto no es tan sencillo, pues se ramifica hacia distintas imágenes violentas como las que se observan cuando un guardabosques mata a su hijo porque no ha apagado su cigarrillo, contraviniendo las reglas; o cuando un ministro se suicida cayendo contra el techo; o cuando la decadencia es ironizada con las imágenes de excrementos o mutilaciones; o para indicar una imagen de decadencia se nos presenta cuando en la ciudad de Roma se llevan a cabo fiestas aristocráticas en edificios abandonados, señalando la nueva decadencia de la sociedad que en ella habita, imágenes que por cierto pudieron influir en el cine de Fellini.

En medio de estas imágenes nos encontramos con los amantes, Lya Lys y Gaston Modot, avasallados por un magma de delirios surgidos del absurdo; incluso son perseguidos por la policía y sólo se libran de ella mostrándoles un certificado burocrático. En otra faceta del absurdo, tenemos el carro con campesinos bebedores que pasa frente a un grupo de aristócratas, sin que éstos se inmuten o le presten la menor atención.

Otras imágenes de esta compleja película son aquellas que se derivan del humor negro y del absurdo, propios del surrealismo. Desde el mismo inicio de la película observamos cómo el director incluye un documental sobre la vida de los escorpiones, que aparentemente no tiene relación con el resto del filme, permeado a lo largo de su narración de todo tipo de imágenes escatológicas delirantes y aparentemente gratuitas, que sólo tienen explicación a través de la estética surrealista de hacer convivir el sueño o la pesadilla con la realidad, formando parte del mismo movimiento humano. Estos escorpiones aparecerán al final de la película para hacer el papel de juego metafórico con el veneno que los propios surrealistas han elegido como uno de sus elementos fundamentales, para vehicular su crítica al arte convencional. No se queda en lo puramente visual o tremendista, o en lo meramente plástico, como pudo ocurrir con muchas imágenes de *Un perro andaluz*: el humor y los recursos de *La edad de oro* van mucho allá y en adelante servirán a Buñuel como herramientas inequívocas para dar forma a su cine, que dejará marca indeleble en el siglo XX.

Otras imágenes surreales o absurdas que se pueden consignar aquí son los esqueletos de los obispos, vestidos aún con sus ropas, sobre un acantilado y cantando celebraciones fúnebres, símbolo de la decadencia de la Iglesia. En la Roma imperial, visiones de los dos amantes por separado, pensando el uno en el otro, puesto que no pueden estar juntos. O un hombre que camina con un cartel publicitario de unas piernas en la cabeza: o la masturbación con un dedo vendado de Lya Lys, y una vaca en la cama de ella como símbolo de tedio. La muerte de una criada en medio de una cocina en llamas; Gaston Modot aparece en una fiesta llevando de la mano un vestido igual al de Lya Lys, o los insectos sobre la cara del padre de Lya Lys, el ojo ensangrentado de él o la visión de ambos, ya ancianos.

Por otra parte, se ha insistido en el dato del uso de la voz en off —por primera vez en la historia del cine— cuando Lya Lys pronuncia la absurda frase: “¡Qué alegría haber matado a nuestros hijos!”, mientras se escucha un fragmento de la ópera *Tristán e Isolda* de Richard Wagner. O el ataque de celos que sufre Gaston Modot mientras oímos los tambores de Calanda, el pueblo natal de Buñuel.

Al cierre de la película aparece una referencia a una de las figuras más veneradas por Buñuel y por el surrealismo: el Marqués de Sade, quien figura aquí con el nombre del Duque de Blangis, presentándolo como una suerte de Jesucristo con sus acompañantes,

pero vestidos a la usanza del siglo XVIII, en una de las escenas más provocadoras de la película, reforzada por la imagen de una cruz sobre la que se aglutinan cabellos. Se trata, pues, de una simbología compleja que presentó a Buñuel como un provocador, línea que no abandonaría y le permitiría proseguir en la investigación de los procesos psíquicos de la mente humana como parte de su estética cinematográfica.

Los olvidados y el realismo social

Varias de estas películas iniciales fueron rodadas en México, donde Buñuel hubo de vivir exiliado de la dictadura franquista, como *El gran calavera* (1949). También *Los olvidados* y *El ángel exterminador* fueron rodadas en aquel país. *El gran calavera* constituye un tímido acercamiento de Buñuel a la clase acomodada, con buenas actuaciones de los célebres hermanos Andrés y Fernando Soler, donde la familia de un pequeño burgués recién viudo trata de vivir de éste y de aprovecharse de su status, lo cual da origen a una serie de enredos y situaciones hilarantes sin mayor brillo.

Por su parte *Los olvidados* (1950) nos habla de la visión social y política de Buñuel, de su identificación con las clases necesitadas y de su repudio hacia las dictaduras y burguesías. La cinta está centrada en unos niños que viven en un barrio marginal de esa urbe —quizá la más congestionada y violenta del mundo—, y por supuesto está impregnada de neorrealismo con eventuales toques de surrealismo que la hacen una obra única. Buñuel primero realiza un paneo por las grandes ciudades (Nueva York, París, Londres) hasta detenerse en México, captando a un adolescente que en ese momento escapa de un correccional para reunirse con otro. De inmediato se desatan la violencia y los crímenes entre ellos, seres miserables, ciegos, mendigos, ladrones, niños abandonados, lazarillos, curanderos, todos forman parte de una corte de personas que viven al límite, entre la miseria y la desgracia. Buñuel no deja de introducir en ese mundo real el otro mundo surreal de las pesadillas: una madre ofrece unas vísceras a un niño que se las arrebata, saliendo debajo de una cama donde hay un cadáver.

En otra secuencia, un niño hace de lazarillo a un ciego que ejerce de curandero y que sin embargo quiere aprovecharse de una adolescente. Pedro —uno de los personajes principales— comienza a trabajar para complacer a su madre, pero pronto es culpado de cometer un robo que ha cometido otro llamado Jaibo, por lo cual es arrestado en una escuela granja. El director de la escuela le da dinero para una compra, pero Jaibo lo roba, por lo cual Pedro le denuncia de haber sido él el asesino de Julián. Este hecho hace que Jaibo lo asesine y lo tire al gallinero de la casa de una mujer llamada Meche, quien se encarga, junto con su abuela, de arrojar el cadáver a un muladar. Continúa la secuencia violenta —ese es el tema que le interesa mostrar a Buñuel— cuando la policía abate a tiros a Jaibo. Esta muerte es trabajada cinematográficamente por Buñuel a través de varios efectos, por ejemplo, con la imagen de un perro que avanza hacia la madre de Pedro diciendo “Buenas noches” mientras contempla a Meche y a su abuelo, mientras llevan el cadáver de su hijo en lomos de una burra, metido en un saco. Esta ironía extrema del director forma parte de su lenguaje satírico, del gran sarcasmo que intenta expresar hacia el plano social. La fuerza de estas imágenes fue tal, que el film fue catalogado “Memoria del Mundo” por la Unesco y mereció que Buñuel recibiera el Premio como Mejor Director en el Festival de Cannes. *Los olvidados* consiguió un nuevo registro dentro del cine de su tiempo yendo más allá del neorrealismo, o mejor dicho, aportando una cifra mayor al

neorrealismo, que ya había empleado imágenes fantásticas dentro de un contexto social-real como ocurre en *El ladrón de bicicletas* (1948), de Vittorio de Sica, cuando las bicicletas vuelan por los aires hasta el cielo. El realismo de *Los olvidados* es tan crudo que parece un documental, que los actores no fuesen tales sino personas reales viviendo realidades abyectas y extremas.

Nazarín, o el realismo transfigurado

En *Nazarín* (1959), película también mexicana pero basada en una novela de Benito Pérez Galdós, Buñuel acude a la tradición española de los locos populares, entre los que Nazarín le viene como anillo al dedo, pues el personaje, una vez reconocido por el pueblo como santo milagroso, le permite al director sacar provecho de éste usando su propio lenguaje cinematográfico. Mayor cuidado en los encuadres y en las actuaciones, una fotografía impecable de Gabriel Figueroa, diálogos impecables y actuaciones maestras de Francisco Rabal y de Marga López. En cuanto a la fuente literaria, recordemos que Pérez Galdós es el gran novelista de España en el siglo XIX —una especie de Charles Dickens español—, que probablemente no fue superado por ningún otro novelista ni en el XX y menos aún en el XXI en España, donde tantos narradores suelen ser tan truculentos y faltos de inspiración popular.

Al ser reconocido Nazarín (interpretado por Francisco Rabal) por el pueblo como un santo capaz de hacer milagros, éste se resiste al principio a aceptar este reconocimiento, pero luego, viendo las ventajas que esto ofrece para su supervivencia, decide seguirles la corriente; al hacerlo, debe aceptar también el rechazo de los poderosos y el consecuente castigo por parte de éstos, mientras que dentro de la clase más paupérrima también es presionado y solicitado para que haga milagros. En verdad se siente perdido, pues ha roto todos los esquemas y eso no lo va a perdonar nunca la sociedad: es encerrado en la cárcel y siente que allí se halla cumpliendo una condena que no merece.

Se podría decir que, a partir de esta película, Buñuel consigue una definición para los personajes de su mundo: ambigüedad, doblez social, humana o existencial, incluso religiosa, impregnado todo ello de una picardía popular. Tal ambigüedad se expresa de diferentes maneras, tanto en el plano plástico, donde opera siguiendo imágenes fuertes, fantásticas, oníricas o goyescas (Francisco de Goya forma parte sustantiva del imaginario ibérico), pero nunca recargadas ni suntuosas o de un manierismo superfluo, sino como una vía para vehicular una función de exasperar, de llevar al espectador a un clima de asombro y de juego que le permita reflexionar. No es nada sencillo asimilar este universo de sutilezas que constituye el mundo de Buñuel, donde los personajes parecen servir para realizar una especie de *psicoanálisis en vivo*, de modo que pudiéramos considerarlo más bien un psicólogo. No creo, como afirma Octavio Paz,¹ que Buñuel haya optado por hacer un cine filosófico; me inclino más a pensar que se trata de un cine poético que opta por los procedimientos órficos del onirismo para llevar a cabo una dura crítica a los estamentos de la sociedad y sus prejuicios burgueses o aristocráticos, bien distintos del mundo de justicia y libertad que reclaman las clases pobres o marginales, aunque lo hace siempre fuera de cualquier esquema de panfleto. Tampoco creo que el cine de Buñuel se encuentre enfrascado en un conflicto religioso con Dios para conducirse hacia un ateísmo

a la manera del Marqués de Sade, como apunta Octavio Paz en el trabajo ya citado, para crear una especie de *fatum* donde la creatura humana es víctima de la creación de Dios.

La catarsis del sueño y el morbo del sexo

Más bien pienso que Buñuel opera como una suerte de terapeuta —y no sólo eso, sin duda— que desea someternos a la catarsis de los sueños y de las visiones que éstos son capaces de prodigarnos, sin hacer uso de principios filosóficos muy firmes. Esto, creo, es parte de lo que parecen decirnos películas de Buñuel como *Viridiana* y *Bella de día*, a mi entender sus obras maestras, pues en ellas no se explica ni se argumenta nada, pues el arte no es para ello, y mucho menos para sostener una discusión sobre Dios o sobre el ateísmo. Los solos argumentos de *Viridiana* (1961) y *Tristana* (1970) son sencillamente espeluznantes. *Viridiana* (interpretada por Silvia Pinal) es una hermosa mujer que acaba de recibirse de monja en un convento, cuyos estudios allí han sido pagados por su tío don Jaime (interpretado por Fernando Rey), quien un día descubre el impresionante parecido físico de ésta con su difunta esposa, por lo cual decide drogarla para finalmente poseerla, aunque no se atreve. Sin embargo, le dice que la ha violado para que ella no pueda volver al convento a ordenarse de monja; ella se aleja aún más de él, y éste entonces se quita la vida. Ella se siente culpable de la muerte de su tío, renuncia a ser monja y se queda en la gran casa de su tío practicando la caridad con un grupo de vagabundos, quienes, en vez de mostrar agradecimiento por todo lo que han recibido de ella, la atacan y roban. La llegada de Jorge (interpretado por Francisco Rabal), un hijo natural de su tío Jaime, cambiará la vida de la muchacha hacia mejores condiciones. Se pone en entredicho el significado de la fe católica y se hacen patentes los contrastes entre la realidad social y el mundo católico, separados por enormes barreras psicológicas y sociológicas. Todo ello hizo que esta película fuera una de las más censuradas y perseguidas por las autoridades del franquismo, a tal punto que fue ordenada su destrucción. Silvia Pinal logró llegar a México con una copia de la película y consiguió que se exhibiera libremente en todo el mundo, luego que la dictadura franquista ya había finalizado.

Buñuel continúa en su empeño de llevar los argumentos de las novelas de Pérez Galdós al cine en su película *Tristana* (protagonizada por Catherine Deneuve), quien es una joven mujer confiada a su tutor, don Lope, un hombre viejo, un don Juan decadente que la seduce y logra tenerla a su lado un par de años; es a la vez hija y amante, y le ruega a su tío le permita estudiar música para superarse personalmente. Luego ésta se enamora de un artista llamado Horacio, con quien se va a vivir a Madrid; tiempo después ella sufre un cáncer donde pierde una pierna, por lo cual el joven artista se va alejando de ella y *Tristana*, decepcionada, se regresa a Toledo y casa con don Lope, pero éste ya está muy viejo, y enferma. Una noche, presa de un delirio, llama a *Tristana* para que le ayude en una noche de nevada; ella, en vez de hacerlo, abre la ventana de la habitación para que el frío termine con la vida de don Lope. *Tristana* ejecuta así su venganza hacia ambos hombres.

Las dos tramas están basadas en novelas de Pérez Galdós, pero Buñuel las altera para sus propios intereses artísticos. En la novela de Galdós el final de la historia no es trágico, pues *Tristana* se casa con don Lope por conveniencia y se dedica a la repostería. Buñuel tuerce el argumento suyo hacia el elemento perverso para otorgar mayor realismo

a la historia, y para sacar a flote el trauma psicológico de una mujer herida, creado por los roles y las convenciones sociales.

En *Bella de día* las implicaciones psicológicas son aún mayores, pues se trasladan al terreno del sadomasoquismo y al placer que puede provenir del dolor físico, a la venganza soterrada que suele ejercerse desde el sexo como instrumento para cobrar las hipocresías sociales, tal las ejecuta Severine (interpretada por Catherine Deneuve), quien en la escena inicial del filme es amarrada a un árbol y azotada por varios hombres, donde experimenta la doble sensación de dolor y placer. Es una mujer de la burguesía, casada con un hombre considerado la encarnación del éxito social e individual, un médico (interpretado por Jean Sorel) con quien es incapaz de obtener placer sexual, por lo cual vive presa de permanentes fantasías eróticas. Un día decide ir a una casa de citas a trabajar allí durante las tardes para saciar así su sed sexual, mientras se mantiene casta en un matrimonio donde la rutina de la vida “normal” ha llegado a alienar su ser, en medio del confort. Buñuel emplea aquí el recurso del *flashback* para expresar esta opresión entre el deseo y la indiferencia. La rutina para ella, la alienación cotidiana del confort burgués, establece en su fuero interno una válvula de escape al conflicto mental —al trauma, diría el gran Freud— y ese conflicto no es nuevo, pues proviene de una infancia enajenada por la religión y la moral burguesas, lo cual produce en Severine un conflicto interno que choca con lo establecido en el presente, en la vida que lleva junto a su marido. De este modo, tenemos aquí uno de los casos más patentes del psicólogo que intenta ser Buñuel, de la catarsis que intenta mostrarnos en este personaje a través de una de las actrices más bellas y emblemáticas de los años 60 y 70 como lo fue Catherine Deneuve, cuyo rostro impasible en la película transmite un sentimiento completamente enervante. La prostitución surge aquí como una necesidad vital, no social ni inmediata, y el sadomasoquismo como una herramienta para experimentar situaciones extremas de dolor físico que la liberen corporal y mentalmente, pues incluso en su imaginación Severine ejecuta actos sexuales con amigos de su esposo que la desean. Es válido entonces preguntarse aquí qué exactamente estaba tratando de decir Buñuel en esta película, y una vez más surgen como respuestas la alienación y el vacío del mundo burgués. Una novela con el mismo título de Joseph Kessel cuyo nombre en francés, *Bella de día*, alude a una prostituta, y a la vez a una planta cuyas flores sólo se abren de día, le bastaron a Buñuel para montar esta compleja historia. Kessel juega con estas palabras y Buñuel, maestro en tales ambigüedades, no duda en utilizarlas para sus propios fines.

Buñuel interpola los dos planos, el psíquico mental del trauma y el de una vida fácil, lineal, vacía. Para ello acude a una técnica cinematográfica de avanzada, que no hace concesiones al realismo ni al verismo social.

Actores estelares: Rey, Deneuve y Rabal

Bien vale la pena detenerse un poco en los actores en este juego de continuidades. Es curioso cómo Fernando Rey, por ejemplo, otorga coherencia a la idea de azar manifestada en *El discreto encanto de la burguesía* y luego en *Ese oscuro objeto del deseo* su sola presencia se encarga de cohesionar emblemas del burgués decadente o del funcionario corrupto, así como Catherine Deneuve hace lo suyo como sujeto sexual en *Viridiana* y *Bella de día*. También Rey había aparecido en *Tristana* como viejo corrupto y decadente; Buñuel se las ingenia para colocar a los actores en filmes y que

éstos creen prototipos (y si se lo desea, en el plano psicológico arquetipos); basta dar un vistazo a otros papeles de estos actores en la cinematografía mundial para darse cuenta de su importancia. En el caso de Fernando Rey, es posible afirmar que se trata de uno de los más grandes actores del cine español en el siglo XX, encarnando numerosos papeles protagónicos o haciendo roles magistrales secundarios en infinidad de películas. Buñuel tiene el mérito de haberlo redescubierto como gran actor en su madurez, creo. Aunque antes de Buñuel, Rey había participado en varias películas en los años cuarenta y cincuenta (donde destacan sus actuaciones en *Locura de amor*, sobre Juana la Loca, y en dos filmes de Juan Antonio Bardem, *Cómicos y Sonatas*), también colaboró en varias películas de grandes directores como Orson Welles, Robert Altman, Vicente Minelli, Franco Zeffirelli, Ridley Scott, Stephen Frears y Carlos Saura, compartiendo papeles con grandes actores europeos y norteamericanos, o encarnando a don Quijote de la Mancha en varias producciones, donde destaca una realizada para la televisión española en varios capítulos, que disfruté hace tiempo, dirigida por Manuel Gutiérrez Aragón y escrita, si mal no recuerdo, por Camilo José Cela. Por cierto, a Cela lo conocí en Caracas en los años 90 y anduve varias horas con él charlando, bebiendo y comiendo; me pareció un tipo divertidísimo; quizá fue el último gran novelista del siglo XX en lengua española.

Destaco especialmente la participación de Fernando Rey en las películas de quien considero uno de los mayores directores del cine de todos los tiempos, el inimitable Orson Welles, en las producciones *Campanadas a medianoche* (1965) y *Una historia inmortal* (1968), donde tuvo por compañeros de reparto al mismo Welles y a Jeanne Moreau. En el cine francés de los 60 también tuvo participación destacada junto a Jean Paul Belmondo y Jean Seberg. En el cine de Hollywood alcanzó la fama en los años 60 con sus interpretaciones de westerns en la saga de *Los siete magníficos* junto a Yul Brynner y George Kennedy, y en los 70 como contrafigura en la película *Contacto en Francia*, al lado del actor Gene Hackman, en un film de William Friedkin, aunque su historial incluye roles al lado de Charlton Heston, Paul Newman, Brigitte Bardot, Jeanne Moreau, Marcelo Mastroianni, Ingrid Bergman y Gerard Depardieu, entre otros. Pero fue Buñuel, repito, quien le dio ese “toque” final de caballero atildado que esconde latencias insospechadas en las películas de los años 60 y 70, y son objeto del presente ensayo.

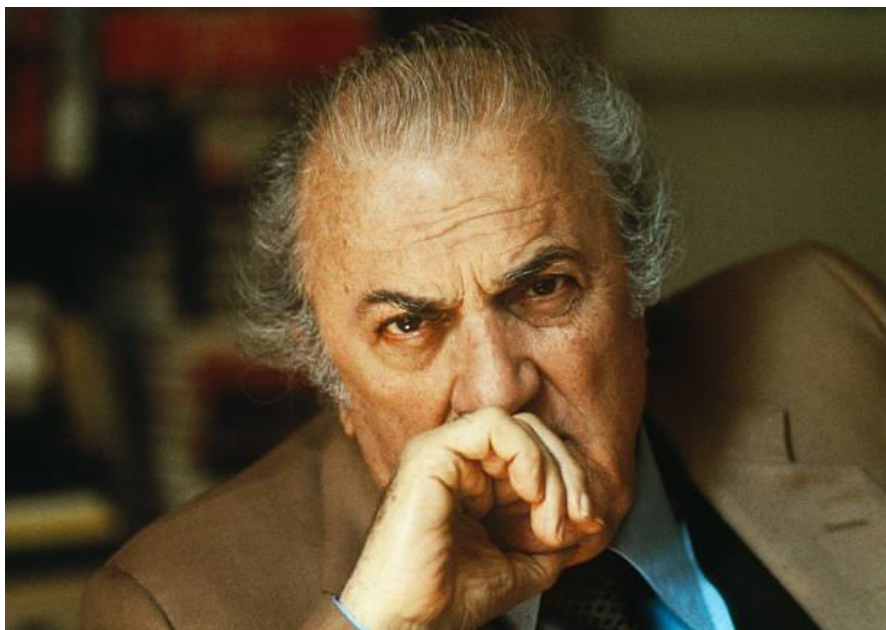
Otro tanto ocurre con Catherine Deneuve. Esa belleza gélida que patentiza en *Viridiana* y *Bella de día*, y que se replica en una cinta como *El ansia*, de Tony Scott, es sencillamente inquietante, tal es la cantidad de sentimientos soterrados y placeres que oculta y muestra sólo cuando ella lo decide, cuando sus gestos se abren para indicarnos algunas pistas; se trata de una frialdad de musa futurista, de muñeca sin alma que de pronto abre las esclusas de su ansia para arrojarnos de una libido que tiene algo de vampírico, como se observa en los filmes antes examinados.

Caso aparte merecería Francisco Rabal, actor que no tiene parangón en el cine español, activo hasta el final trabajando con los directores más jóvenes. Las actuaciones en *Nazarín* (1958), *Viridiana* (1961) y *Bella de día* (1966) son sencillamente insuperables; su capacidad histriónica no posee rivales en el cine de su tiempo. Este monstruo de la actuación viene de trabajar con Claude Chabrol, Michelangelo Antonioni, Luchino Visconti, Mario Camus, Carlos Saura y Pedro Almodóvar. Ha encarnado entre otros a Jesucristo, al Che Guevara y a Francisco de Goya. Fue activista político comunista toda su vida, al punto de organizar importantes eventos en pro de la paz mundial. En 1974 abandonó Madrid para organizar la instalación de un evento en favor de la paz frente a la Marina de Cope en Murcia, junto con Mario Gaviria, logrando finalmente que fuese

retirado el proyecto. En 1977 recibe un homenaje en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián con una exposición en el Centro Buñuel de Calanda, y le es conferida la medalla de oro de la Academia Española de Cine, y en 1999 recibe el Premio Goya al mejor actor por su papel en *Goya en Burdeos*, de Carlos Saura, y reconocido en 1995 como doctor *honoris causa* por la Universidad de Murcia. Además, fue escritor, guionista y director de cine. Mantuvo con Buñuel una amistad de toda la vida —se trataban de tío y de sobrino—, llegando a decir que leía las memorias de Buñuel *Mi último suspiro* casi todos los días, como si fuese la Biblia, alabando las virtudes del director español como hombre bueno, noble, generoso y sencillo. Dirigido por Buñuel, los roles de Rabal se imponían de inmediato: el actor extraía de su interior lo mejor de su potencialidad. Ningún actor español, creo, posee en el siglo XX una trayectoria similar.

Bien, por todo ello pienso que Luis Buñuel cumplió con creces el compromiso con su arte y su vida, hasta convertirse en uno de los pilares del cine moderno y una de las personas más fieles a sus principios creativos, políticos y éticos que ha tenido el cine en el mundo. Sus películas permanecerán indelebles en la memoria de la humanidad como ejemplos de búsqueda incesante, innovación vanguardista y voluntad de revolver y agitar dentro del ser humano espacios metafísicos, surreales y sociales inconfundibles, que se renovarán con el tiempo. (2020).

EL CINE FANTÁSTICO-ERÓTICO DE FEDERICO FELLINI



En mi obsesiva búsqueda de fantasía para contraponerla a la chata cotidianidad del mundo normal real —o mejor sería decir actual—, donde todo parece deshacerse en una rutina y armarse en otra, pasé buena parte de mi adolescencia buscando imágenes en la literatura, la pintura o el cine, y la verdad las hallé con creces. Cuando vi una de las primeras películas de los hermanos Lumière, *Viaje a la luna*, no podía creer lo que mis ojos presenciaban: la transformación del mundo real en otro fantástico. Luego, con el apogeo del cine de este tipo, desde la excepcional *King Kong* (de Meriam Cooper y Shoedsak) realizada en los años treinta, siguieron las películas de horror (*Nosferatu* de Murnau y *El gabinete del doctor Caligari* de Wiene son dos ejemplos) y otras de ciencia ficción norteamericanas por donde desfilaban androides, monstruos, vampiros y bestias de todo tipo. Luego la imaginación derivó hacia un cine de ciencia ficción basado en viajes interestelares, robótica y cibernética, que en el siglo veinte contó con una tradición profusa de libros y películas como parte fundamental del imaginario fantástico, con repercusiones en el veintiuno con producciones en su mayoría mediocres, con apenas algunos torpes *remakes* que poco enriquecen los temas.

El declive de la ficción científica

Pero hay otra tradición fantástica en literatura y cine que no tiene que ver con viajes espaciales, robots o esas utopías negativas que hoy por hoy amenazan convertirse en nefastas realidades, en virtud de lo cual algunos escritores de ciencia ficción actuales han abandonado el género aduciendo que ya la realidad les superó, sobre todo bajo las formas de guerras mediáticas o financieras que libran grandes corporaciones para apoderarse de buena parte del mundo. Esa otra tradición surge de los sueños, los miedos íntimos, las pesadillas, los traumas psíquicos, los atavismos históricos, los prejuicios morales y religiosos, las drogas de diseño y los narcóticos. Se trata de aquella tradición que motivó

las fantasías del doble y las alteridades, y creó ese elaboradísimo producto que llamamos estética: la cual en sí misma pudiera ser considerada una *ciencia de la fantasía*, como la definió de modo admirable Benedetto Croce.

Con el nacimiento de las vanguardias artísticas en Europa, principalmente en la pintura y la poesía, se crearon corrientes transgresoras de los verismos y realismos para fundar una imaginación neometafísica, surrealista o visionaria que tendría como objeto acceder a otras zonas del inconsciente y los sueños. Uno de los casos más notorios en esos años fue el de Luis Buñuel, quien con sus geniales películas introdujo el surrealismo en el cine y continuó desarrollando esta veta hasta el fin, creando una obra sólida en ese sentido, barajando posibilidades poéticas de la imagen y realizando sátiras sociales.

Prototipos italianos

El caso de Federico Fellini es distinto, comenzando porque Italia es un país muy diferente, histórica y artísticamente hablando, al cual le ha costado más definir su identidad si la comparamos con la de Francia, España o Inglaterra, y por ser su tradición más reciente (no me refiero, desde luego, a la antigua Roma, sino a la República italiana); apenas en el siglo XIX el Reino de Italia surge, una vez que las fuerzas de Garibaldi ocupan Roma, enfrentando todo el horror del fascismo de Mussolini. Los italianos se vieron urgidos de buscar su nacionalidad en instituciones como la familia o la Iglesia Católica. Por otro lado, se aprecia en los italianos el ansia del vivir sensual, de experimentar los goces de la comida, la bebida y el sexo, hasta crear el mito moderno de la virilidad italiana del macho, y la transgresión permanente de restricciones familiares y religiosas que ellos mismos se impusieron. El italiano suele poseer un espíritu aventurero, festivo, generoso, pleno de humor y gesticulaciones teatrales donde debemos incluir la ópera.

Federico Fellini es oriundo de Rimini, ciudad portuaria del mar Adriático norte, centro cultural de relativa importancia. No estimuló mucho esta ciudad sus estudios de cine y periodismo; pero Fellini extrajo de su vida provinciana imágenes para volcarlas luego en su estética cinematográfica, y otorgarles rango universal. Lentamente Fellini fue trasvasando estas imágenes familiares, religiosas, sensuales y raigales en su narrativa hasta amasar con ellas un lenguaje propio e inconfundible, que fue desarrollándose desde sus primeras obras hasta adquirir una poderosa fuerza barroca, es decir, rica en imágenes disímiles y arbitrarias; extraída, por un lado, del inconsciente y los sueños, y por el otro de esa sensualidad vital presente en sus últimas obras.

***La dolce vita* y *Ocho y medio*: dos filmes complementarios**

Pondré énfasis aquí en dos filmes que me parecen no sólo obras maestras suyas, sino trabajos en los que Fellini se mira a sí mismo en una referencia importante como artista y como ser humano, en una búsqueda incesante de su propio ser e identidad. Se trata de *La dolce vita* (1960) y de *Ocho y medio* (1963), cintas que se complementan, pues en ambas se aborda el tema de la búsqueda del placer y de la realización individual como

motivos del ser humano, en una poderosa sátira que pone en entredicho el entramado mismo de la sociedad, sus rangos sociales, morales y el estatus de la publicidad, el cine y el periodismo como ejercicios que contribuyen a la confusión de los valores, en vez de tratar de construirlos.

Lo interesante aquí es que Fellini transfiere su propia psiquis al personaje central en ambos filmes, encarnados por el gran actor Marcello Mastroianni, para llevar a cabo esta demoledora crítica a una sociedad hedonista e insaciable. El nombre de Marcello corresponde al del personaje central en *La dolce vita*, periodista especialista en celebridades del cine y que ha de internarse en la vida privada de éstos. Se trata del conocido tema del cine dentro del cine: Marcello es periodista de un diario tabloide sensacionalista; entrevista y trata de seducir actrices y otras mujeres: todas representando el esplendor de Hollywood encarnado esta vez en los oropeles de la actriz Silvia Rank, interpretada por la deslumbrante actriz sueca Anita Ekberg (la actriz representa a otra actriz), mientras Marcello —con el mismo nombre del actor y a la vez llevando la respectiva carga del *alter ego* de Fellini, así lo creo— representa en cierto modo buena parte de la moderna decadencia de Roma, extensible a Europa. Marcello es un donjuán incorregible que se mezcla con ricos y famosos, va en busca de nuevos escándalos de farándula y de experiencias sensuales por la romana Vía Veneto, en clubes y cafés nocturnos donde van a divertirse los actores mientras se rueda una película.

Figuran también aquí los escándalos programados por el sensacionalismo mediático: dos niños a quienes supuestamente la Virgen María se ha aparecido son objeto de asedio por parte de los paparazzi, mientras los integrantes de la alta sociedad realizan orgías en mansiones donde dan rienda suelta a sus excesos sexuales en medio de tragos, banquetes y *stripteases*. En una de estas delirantes escenas, Marcello cabalga en la espalda de una rubia borracha durante una fiesta.

Por otra parte, Fellini introduce en estos filmes personajes que representan a la institucionalidad: un cura o prelado de la iglesia; un intelectual o un filósofo; alternándolos con los raptos celosos de una esposa nerviosa o insatisfecha; o bien personajes de circo o calle para imprimir mayor interés y fuerza a la narración, contrastándolos con damas de la alta sociedad, prostitutas, monjas, ladronzuelos, drogadictos. Los atuendos y la moda son también importantes en Fellini, quien logra crear un contrapunto visual entre todos estos personajes a través de diálogos cómicos, casi siempre absurdos o delirantes, los cuales constituyen a la postre elementos conformadores de una corte fantástica de personajes de la metrópoli, alternándolos con otros extraídos del mundo del circo: enanos, payasos, saltimbanquis, bufones. Me parece que es el primer cineasta moderno (con toda la ambigüedad inmanente del término) que logra atrapar a todos estos personajes mediante diálogos magníficos, de corte existencialista, donde radica quizá su filosofía vitalista. En ella está presente el inquirir sobre el sentido de la vida; la duda sistemática acerca de lo que se siente o piensa, y las relaciones entre las personas están regidas por el azar: de ahí aquellas imágenes que surgen a la manera de vertiginoso carrusel por donde desfilan personas de todo tipo: damas encopetadas, curas, burgueses, políticos, aristócratas, militares, obesos, beldades y hasta animales forman parte de esta estética visual de Fellini impregnada de una impronta barroca y delirante, que no calificaremos aquí de surrealista pese a que pueda haber en ellas imágenes oníricas como las que se muestran en varias escenas de estas dos películas.

Por ejemplo, En *La dolce vita* un helicóptero donde va Marcello al lado del piloto lleva sujeta y pendiendo del aparato una inmensa escultura de Cristo, mientras los tripulantes del helicóptero saludan a unas chicas en bikini que toman el sol en una terraza. En *Ocho y medio* el protagonista, un director de cine llamado Guido, encarnado por el mismo Mastroianni, se encuentra encerrado al comienzo del filme en un automóvil en medio del tráfico en plena autopista; trata de salir del auto y no lo consigue, y cuando finalmente lo logra, asciende por el aire hacia los cielos hasta que alguien lo enlaza por un pie, lo hala y él cae al vacío: se trata de una pesadilla que el director de la película padece esa noche. Estas imágenes oníricas sólo se ven al inicio de la cinta: lo que se expresa después en el filme son delirios existencialistas marcados por la duda, la exasperación o el desenfreno de los personajes.

En *La dolce vita* la autoridad intelectual y moral estaría representada en el personaje del filósofo Steiner, gran amigo de Marcello y respetado y admirado por éste, un escritor con esposa e hijos casi perfectos; en *Ocho y medio* esta función la ejerce un prelado de la Iglesia, un cardenal. Steiner termina suicidándose y, lo que es aún peor, matando a sus hijos pequeños mientras duermen, hecho espeluznante que acrecienta la angustia y la desazón de Marcello. El cardenal, autoridad moral de la Iglesia, le subraya en un sermón a Guido que no es posible buscar verdades fuera de la institución de la Iglesia. El Marcello de *La dolce vita* tiene un libro en proyecto que nunca puede concluir, mientras Guido, en *Ocho y medio*, no logra la inspiración suficiente para culminar su película. Ambos fuman y beben en exceso, casi no duermen, sufren de pesadillas, son promiscuos y seductores escépticos; ambos se hallan atormentados por el amor de las mujeres; después de poseerlas se sienten vacíos y deben mentirles para poder estar con otras. Mastroianni se convierte, así, en la imagen —casi un icono— del casanova cinematográfico de los años 70, su imagen queda acuñada al cine de este modo. Casanova —una suerte de obsesión en Fellini— no engaña a las mujeres por puro placer; sencillamente sufre porque no las puede tener y amar a todas a la vez, poniendo en evidencia el vacío existencial del personaje, cuestión que no fue cabalmente entendida por las autoridades de la censura, acusando al cineasta de inmoral en su momento.

La obsesión de Fellini por Roma

Las imágenes fellinescas son la mayoría de ellas ambiguas y engañosas; casi nada en Fellini es directo ni objetivo (excepto quizá su cine de la etapa neorrealista, donde se formó, para luego deslindarse de ésta), la realidad en él es dudosa, hay que inquirirla y forzarla para que revele lo que lleva dentro; se trata de una realidad compleja, sinuosa, cosmopolita, de muchas aristas, ecléctica y cambiante, que deja ver sus facetas contradictorias, pues en ella conviven el glamur y la pobreza, la ostentación y el dolor, la miseria y el lujo.

Fellini estaba obsesionado con Roma; él, que era esencialmente provinciano — como se lo confesó a su maestro Roberto Rossellini, y éste quedó impresionado con tal confesión. Llevó a cabo, en efecto, una película con el nombre de la ciudad que es una de sus obras maestras, *Roma*, estrenada en 1972.

Volvamos a *Ocho y medio*. La idea central de este filme es, me parece, la tribulación del director en el momento de concebir una obra; más que la película misma,

el conflicto del director se impone sobre el proceso técnico de dirigir el filme, se trata de un director con todos los recursos económicos aprobados, incluyendo una costosa estructura de lanzamiento de un cohete. Hay una indagación de autorreferencialidad de Fellini en el cine, como si se tratara de una terapia, de una catarsis. El director Guido se torna caprichoso e indeciso y desea incluir en el filme todo cuanto pueda caber en él, aunque no sabe exactamente qué; su inestabilidad emocional con las mujeres le impide concentrarse en su trabajo, y a medida que las mujeres se van cerciorando de esta debilidad de Guido, tratan de comprenderlo. Entonces el filme pasa a una tercera fase: las mujeres teatralizan cada una su versión sobre cómo ven ellas al realizador, llevando a cabo, esta vez, una nueva percepción acerca de los papeles ocultos de los personajes: al ocurrir esto, se despliega una sucesión de imágenes sensuales, un *crescendo* erótico y existencial penetra el filme, a lo cual se agregan todos los participantes del filme: trabajadores, actores, técnicos, amigos y conocidos realizan una danza tomados todos de la mano, en una especie de fiesta, en la escena final de la obra.

La complicada técnica narrativa de Fellini; sus encuadres artísticos están completamente estudiados para lograr efectos poéticos y plásticos, para que éstos tengan un impacto en la memoria del espectador: el trepidante movimiento de cámara y de música (de Nino Rota, quien se acoplará al trabajo de Fellini de por vida) que acompaña la acción del filme a un ritmo extraordinario. Habría que agregar a todo ello la constante colaboración de Ennio Flaiano en los guiones, y la participación de la actriz francesa Anouk Aimée en ambas películas, que calificaremos de excepcional. En *La dolce vita* Aimée hace de mujer fácil (ella se autocalifica sencillamente de *puta*) y en *Ocho y medio* hace de prometida de Guido. Esta bella actriz alcanzó fama mundial con la película *Un hombre y una mujer*, de Claude Lelouch —el tema musical de Francis Lai también fue muy popular y pegajoso—; fue postulada al Oscar de Hollywood en 1966 y ganadora del Globo de Oro ese año; Aimée fue una actriz muy notable en esa época (una de mis divas personales, por su sensualidad); a mi modo de ver uno de sus mejores papeles fue en la película *Justine* (1969), de George Cukor, basada en la célebre novela de Lawrence Durrell, donde Anouk se aprecia en todo su esplendor.

En cuanto a Marcello Mastroianni no dudamos en afirmar que se trata de uno de los mejores actores de todos los tiempos, con una carrera rutilante en más de cien filmes. Fue amante, nada menos, que de la propia Anouk Aimé y de Ursula Andress, Catherine Deneuve, Claudia Cardinale y Faye Dunaway. Como para morir de envidia, Marcello, que estás en el cielo.

Pudiera decirse que en *Ocho y medio* no hay protagonistas femeninas, aunque destacan, además de Aimée, la actriz italiana Sandra Milo en el papel de Carla —una mujer deliciosamente cursi e ingenua, amante de Guido— y la belleza física de Claudia Cardinale en todo su esplendor en fugaces apariciones, encarnando una presencia angélica de su adolescencia. En esa búsqueda de mujeres, el personaje de estas dos películas busca también a la madre: hay una escena impactante donde besa a la madre en la boca y al abrir los ojos aparece la amante. Yo me atrevo a decir que Fellini se miró en el espejo amoroso de Mastroianni y tejió a través de él un juego no sólo erótico-intelectual, sino toda una filosofía de su propio momento vital, mezclándolo a la biografía de su amigo. También Guido en esta historia busca a su infancia, a su padre, los juegos y la alegría, la parte jocosa de la vida.

En *La dolce vita* las danzas que ejecuta Anita Ekberg en la Fontana di Trevi en Roma y la ascensión de Marcello con ésta por las escaleras de una iglesia hacia un campanario, expresan un tipo de sensualidad que hizo historia en el cine. De las actuaciones masculinas en este filme destacó las del actor estadounidense Lex Barker, apuesto galán que protagonizó en Hollywood algunos filmes de Tarzán los cuales disfruté durante mi infancia.

Rasgos felinescos

Otro de los elementos centrales en el cine de Fellini son los personajes cómicos populares que representan la espontaneidad y la ingenuidad; cuando ellos aparecen, los filmes adquieren una belleza peculiar. En *Ocho y medio* el personaje de aquel memorable tipo de mujer del pueblo —enorme, descalza, desgreñada— que vive sola en las afueras, ejecuta de vez en cuando una rumba sensual que encanta a los niños, quienes le dan unas cuantas monedas para que baile. Uno de estos niños es reprimido y llevado de vuelta al colegio, donde le infligen severos castigos, identificando en la escuela y la iglesia a dicha mujer con el demonio. Este elemento cómico popular tiene mucho que ver en Fellini con el mundo de los circos. Como siempre, las instituciones reprimen la pureza de las expresiones espontáneas del pueblo, satanizándolas y calificándolas de inmorales. El elemento pagano juega un papel notable en la obra de Fellini y es una de sus constantes.

Hay otro ingrediente que apreció en sus películas y es el uso de un lenguaje visual complejo para transmitir sentimientos diáfanos, pasiones contradictorias y tensiones interiores; el uso de diálogos naturales para describir estados de ánimo profundos, y un *golpe de ojo* barroco como vehículo de sátira social. Fellini es un filósofo que huye de los intelectualismos y de las situaciones abstractas; no se permite el aburrimiento aunque sus personajes se aburran inmensamente. Es un verdadero artista y un verdadero escritor; en efecto su carrera como escritor va a la par de su cinematografía.

El escritor y el periodista

De hecho, su carrera se inicia como periodista. En semanarios de Roma Fellini colabora en la principal revista satírica italiana, *Marc Aurelio*, dirigida por Vito de Bellis. A raíz de esto, recibe numerosas ofertas de trabajo y buenas pagas. Escribió secuencias cómicas para actores como Aldo Fabrizi y Erminio Macario, en 1939. Fellini también produjo dibujos y retratos cómicos y caricaturas políticas; finalmente trabaja como dibujante publicitario para películas, de donde pasa a la radio y luego al cine. En la radio conoce a Giulietta Masina, donde vive una fase prolífica de escritura de guiones, incluyendo presentaciones de revistas musicales y radiales.

Recordemos que en 1945 Fellini conoce a Roberto Rossellini, con quien contribuye a una de las películas más notables del cine italiano de posguerra: *Roma ciudad abierta*. También trabaja como guionista para otros reconocidos directores como Alberto Lattuada, Pietro Germi y Luigi Comencini. Después de colaborar en los guiones de otras películas de Rossellini como *Camarada* (1946) y *El amor* (1948), y de debutar en la dirección junto a Alberto Lattuada en *Luces de variedades* (1950), Fellini realiza en

1951 su primera película original, *El jeque blanco*, protagonizada por el comediante Alberto Sordi y escrita nada menos que por Michelangelo Antonioni y Ennio Flaiano. La actriz Giulietta Masina, con quien se había casado en 1943, se convirtió con el tiempo en una actriz sorprendente que logró enternecer al público de todo el mundo, y enriqueció enormemente el cine de Fellini (y de todo el cine moderno, diría yo, del que Fellini es parte fundamental) en los años 50 y 60 del siglo XX en películas como *Almas sin conciencia*, *Los inútiles* (1953), *Las noches de Cabiria*, *La Strada*, *Giulietta de los espíritus* y *Ginger y Fred*. Luego vendría el reconocimiento internacional, las cuantiosas recaudaciones de taquilla y los sucesivos premios Oscar (recibió uno a su trayectoria el mismo año de su fallecimiento, 1993) para *La calle*, *Las noches de Cabiria*, *La dolce vita* (no hay manera de traducir el título de esta película al castellano como “La dulce vida” y mucho menos “La vida dulce”), *Julieta de los espíritus*, *El Satiricón*, *Casanova* y *Amarcord*; una época de reflexión signada por su distanciamiento de los patrones de rentabilidad y sensacionalismo en el cine.

Luces de variedades prefigura el tema del cine dentro del cine, pero en su aspecto difícil y mediocre, donde las vicisitudes materiales en la factura de una película se imponen sobre la libertad de hacer arte: entonces lo vulgar o lo banal toman el lugar del glamur y lo bello, como ocurre en *La dolce vita*. *Las noches de Cabiria* es lo contrario: una exitosa estrella de cine hace una invitación placentera a Cabiria para el disfrute de todos. En *Una agencia matrimonial* aparecerá el reportero que antecede al periodista y escritor frustrado que es Marcello. Es claro que Fellini fue trabajando este prototipo hasta darle justa caracterización en las dos películas aludidas en este ensayo.

El jeque blanco surge de las revistas populares llamadas en Italia “fumetti” y es un personaje que le permite al escritor liberarse de la realidad cotidiana, o reinventarla. En cambio, *La calle* (1964) se sale por completo de estos esquemas e ingresa en otro tipo de búsqueda, menos referida a su propia vida o experiencia personal; aquí la auto-referencialidad o autobiografía cede el paso a la calidad de los personajes interpretados por Giulietta Massina y Anthony Quinn: una mujer dulce e ingenua enamorada del jefe de un circo ambulante que la explota y maltrata. A través de estos personajes el director se asoma a otra dimensión de su arte: la de construir prototipos populares y callejeros dotándolos de un toque de magia y artificio; elementos que recogerá más adelante en películas complejas como *Casanova* o *El Satiricón*. Se ha abundado —creo que demasiado— en estos temas como aspectos autobiográficos en Fellini, haciendo correlatos permanentes con su vida personal, pero no creo que el cine ni ningún otro arte puedan verse esencialmente como productos individuales o personales, sino como un diálogo múltiple con el mundo o con lo otro.

El Satiricón (1969) narra las aventuras eróticas de Emolpio y Encolpio, dos jóvenes de la Roma imperial, poniendo en ello un toque personal sugerido por el espíritu del libro original de Petronio. Fellini reincide en el motivo de una sensualidad donde el desarrollo del eros (o de la libido, como la llamó Freud) se contrasta en la pacatería o hipocresía católicas. El banquete de Trimalción, la parte más extensa del filme —el más largo quizá de su filmografía—, no se cansa de abundar en orgías, excesos o desbordamientos que hacen énfasis en la clase nueva rica de donde surgen esos personajes quienes, pese a estar ahítos de sexo y placeres, ostentan depresiones y vacíos existenciales. Fellini contemporiza los personajes de Petronio, matizándolos con recursos teatrales de muecas y rictus donde predominan las atmósferas de tonalidades rojizas. Emolpio y Encolpio, saturados de sexo después de las orgías, se encuentran frente al

campo, y este hermoso paisaje les suscita la necesidad de la poesía para dar sentido a sus vidas, en una de las escenas más logradas de la película. El director realiza en cierto modo una fuerte crítica al paganismo compulsivo de la sociedad capitalista y consumista moderna, a su creciente deterioro moral. Si se hubiera asomado al XXI quizá no se hubiera sólo asombrado, sino horrorizado por el profundo deterioro ético en que se halla sumida la sociedad posmoderna, hundida buena parte de ella en la etapa terminal del capitalismo de Estado.

El actor estadounidense Donald Sutherland logra una de sus mejores actuaciones en el papel de Giacomo Casanova, cuando éste, ya viejo y cansado, recuerda sus aventuras y sufrimientos con las mujeres durante su juventud, logrando dar una faceta muy humana de este importante personaje, verdadero escritor —como lo mostró en sus *Memorias*—, una acabada pieza literaria que nos presenta una brillante tribulación interior. En esto se aleja del superficial *Don Juan* del español José Zorrilla, que simplemente disfruta engañando y mintiendo a las féminas. El *Casanova* de Fellini se estrenó en 1976.

Fellini siguió haciendo cine hasta el final, insistiendo en sus temas de la memoria, el grotesco y la fantasía y haciendo valer su premisa. “No tengo nada que decir, pero sé cómo decirlo”, lo cual indica que en su cine casi todo es lenguaje, creación de un universo propio mediante un estilo, pues básicamente su cine es de introspección o indagación psíquica, no de anécdotas o historias solamente, por más interesantes que éstas puedan ser en sí mismas; Fellini se alejó cuando pudo de las elaboraciones teóricas e intelectuales. Hizo nuevos filmes como *Los payasos* (1970), *Roma* (1972), *Ensayo de orquesta* (1979), *La ciudad de las mujeres* (1980) e *Y la nave va* (1983). Particularmente hermosa es *Amarcord* (1973), un viaje por la memoria de su pueblo natal Rimini, donde se reconcilia con sus raíces y su origen, expresados mediante imágenes y diálogos de una sutil poesía. *Ensayo de orquesta* es un homenaje a la música, una obra experimental de una peculiar narrativa fragmentaria. *El Satiricón*, como ya dijimos una parodia del libro clásico de Petronio donde se vale de los recursos de la fantasía erótica para hacer la crítica de la sociedad donde se desarrolló.

Dejó una obra inconclusa, *El viaje de G. Mastorna*, con un guion escrito en 1966 para una propuesta del productor Dino De Laurentiis. Se trata de una adaptación de una novela de ciencia ficción titulada *Qué universo tan loco*, del escritor estadounidense Frédéric Brown. Pero Fellini cambió de opinión y comenzó a desarrollar otro trabajo basado en una idea de Dino Buzzati que tampoco llegó a realizarse nunca. Hubiera sido extraordinario ver cómo Fellini abordaría este filme de ciencia ficción, dado como era a la imaginación fantástica y a las historietas que le impactaron desde joven, cuando era dibujante.

Me parece que el director italiano influyó de manera decisiva en nuestra sensibilidad en aquellos años 60, de tanta relevancia para los cambios de paradigma en la cultura. Hoy he disfrutado observando de nuevo películas suyas como *La dolce vita* y *Ocho y medio*, las cuales he comentado a modo de sencillo tributo a este singular maestro de lo grotesco y lo barroco, cuya obra adquiere un nuevo valor en el siglo XXI hasta ostentar un rango de clásico moderno, continuando la mejor tradición del cine de su país, del cine europeo y universal. Ya hemos dicho que parte fundamental de su trabajo proviene de Roberto Rossellini y se continúa, luego, en Michelangelo Antonioni, Luchino Visconti, Bernardo Bertolucci, Ettore Scola, Marco Ferreri, Mario Monicelli, Lina Wertmüller y Roberto Benigni, entre otros.

Si alguna obra cinematográfica del siglo XX posee coherencia esa es la de Fellini, por la fidelidad que mostró a sus motivaciones iniciales y al amplio y sugerente desenvolvimiento que mantuvo hasta el final. Me parece que fue alguien tocado por el don del genio; nos mostró una Italia profunda, jocosa, sensual y contradictoria a través de un lenguaje novedoso que aún hoy continúa asombrándonos. (2019)



FRANZ KAFKA CINEMÁTICO: A 100 AÑOS DEL VIAJE FINAL



No es nada sencillo trasladar argumentos de literatura fantástica al cine, debido a la complejidad del material imaginativo que se desprende de la propia naturaleza de esta modalidad literaria, del arte de ficcionar distanciado de los cánones del realismo, por hallarse inmerso en la posibilidad imaginaria de trascender lo inmediato. Son numerosas las ficciones fantásticas de la literatura universal, y en occidente han tenido especial impulso con el romanticismo, sobre todo, en las obras de Shelley, Stoker, Byron, Wilde, Meyrink, o Kafka, y luego en las obras de ciencia ficción del siglo XX o el realismo mágico en obras de Borges, Rulfo, Arreola, Cortázar, Garmendia, Bioy Casares, Monterroso, Piñera y otros tantos que influyeron en neofantásticos como Valenzuela, Shua, Epple, Jiménez Emán, Guedea, Lagmanovich, Samperio o Carvallo, casi todos deudores de aquellos y de un modo singular de Franz Kafka, de quien aprendimos la contención, la introspección, la precisión y la síntesis; en este caso una síntesis desgarrada que nos pone delante de nuevos dilemas en la sociedad del siglo XX, en medio de guerras mundiales, un mundo mecanizado, burocratizado o deshumanizado que derivaría luego en concepciones del absurdo, la alienación y todo lo que ellas implican desde el punto de vista social o individual.

Justamente, el escritor checo Franz Kafka aporta una serie de obras narrativas donde despliega una serie de conflictos y actitudes que se volvieron peculiares en la prosa del siglo XX debido a su laconismo y a una conciencia vigilante que reacciona frente a los desmanes del poder, y se dieron cita principalmente en sus obras *La metamorfosis* (1915), *La condena. Una historia para Felice Bauer* (1913), *El castillo* (1926), *El proceso* (1925), *El desaparecido* (1927) –mal titulada por Max Brod *América*– y en una serie de textos breves que funcionaron como fábulas, esbozos o escorzos a la manera de chispazos imaginativos dentro del espíritu de observar detalles, cosas pequeñas, aparentemente nimias, personajes corrientes, burócratas o solitarios, seres tristes o

insignificantes. Kafka otorgó relieve a camareras, agrimensores, técnicos, obreros, bebedores, sirvientes que, bajo su lente, adquieren una dimensión notable en cuanto comienzan a mostrarse, revelando mundos o comportamientos obsesivos.

Aparte de sus obras de ficción, el testimonio más fiable del pensamiento de Kafka lo constituye el conjunto de sus cartas, las cuales, además de ser fuente de primera mano para el conocimiento de su obra y su contexto temporal, también puede verse como el documento patético de una época difícil, crucial. A la fecha, la bibliografía sobre Kafka es enorme, y su obra ha deparado múltiples interpretaciones creativas: obras de teatro, pinturas, dibujos, videos, películas. En el campo del cine, la obra de Kafka ha estimulado una serie de películas, algunas de las cuales me propondré examinar brevemente en este trabajo.

El expresionismo kafkiano de Welles

La obra que primero se impone en mi memoria es *The Trial* (1962), de Orson Welles, una película a mi modo de ver expresionista, deudora del primer cine expresionista alemán en su planteamiento cinematográfico, es decir, sus imágenes se vuelcan rápidamente en la acción y el gesto, y se reflejan en las tomas de cámara, en muecas y detalles de los personajes, vertidos en un blanco y negro nítido, de altos contrastes, que incitan al observador, impactan su sensibilidad ordinaria y lo sacan de sus casillas en los encuadres. La acción es rápida, el gesto es fuerte y se encadena de inmediato a la memoria por vías de la imagen, la situación o el diálogo. Toda la película discurre en una sucesión de gestos y conversaciones veloces, arbitrarias, inesperadas. Lo inesperado forma parte de la estética de Kafka; detalle que no dejó pasar Welles a lo largo de su versión, y ésta lleva su sello. Estamos hablando de dos genios: el genio Kafka y el genio Welles entretreídos en una obra maestra, donde cada personaje responde a una interpretación magistral, y en este sentido el elenco conformado por Anthony Perkins (Joseph K.), Romy Schneider (Leni), Elsa Martinelli (Hilda), Akim Tamiroff (Bloch), Michael Longsdale (oficial del tribunal), Susane Flon (señorita Piti), Jeanne Moreau (señorita Burstner), Fernando Ledoux (oficial del tribunal II) y el propio Orson Welles en el papel del abogado inflexible, terminan por completar un personal magnífico.

Ocioso será insistir sobre el argumento que, como todos sabemos, se centra en el hecho de inculpar sorpresivamente a un hombre, Joseph K, quien aparecerá entonces como un duplicado simbólico de Kafka, quien es notificado por los agentes del tribunal en su deber de asistir a la comandancia de policía para ser interrogado, pues recae sobre él la acusación de estar involucrado en un delito. Joseph K. no tiene idea de por qué éstos oficiales le citan y le presionan a que vaya con ellos. Les responde con toda clase de negativas, pero ellos insisten, y en la medida de tal insistencia Joseph K. se va exasperando. A partir de allí, todo lo que ocurre a K. ingresa al dominio del absurdo, pues Joseph es acusado y juzgado; desde este punto las situaciones se van complicando hasta adquirir rangos insólitos.

K. acude a un abogado, también ambiguo y evasivo en sus juicios, opiniones y comportamientos. En cuanto a la aparición de las mujeres, éstas son fugaces o esporádicas, se limitan a ser suertes de paliativos sexuales, insinuaciones eróticas sin

concreción ni consecuencias, diálogos truncos, o conducen a accesos denegados, trayectos laberínticos; en fin, la sociedad, instituciones y personas que las representan son como cascarones vacíos; incluso las leyes se muestran paradójicas. Todo en El proceso se presupone, se sustituye o se posterga. En efecto, el asunto de la postergación de situaciones y procesos es un tema central en Kafka, y tal postergación revela a su vez la ineficacia de las instituciones o la ambigüedad de las leyes, al tiempo que señala la fragilidad humana ante esas leyes que, en lugar de aplicarse por igual a los ciudadanos, se tramitan por vía de influencias o complicidades automáticas, hasta que al fin encarnan en personajes cuyo rasgo más notorio es la implacable frialdad presente en los representantes de las instituciones y su ineficacia para juzgar a los individuos cuando estos se encuentran inculpinados y desprotegidos. La sociedad, a través de ciertas instituciones, se ensaña contra determinados acusados cuando éstos ni siquiera han participado directamente de un crimen, sino de manera aleatoria o casual, pero pueden ser inculpinados, juzgados y condenados, cuando más bien son inducidos por terceros para cometer crímenes, y al enfrentarse a los aparatos carcelarios o punitivos se vuelven animales, al ser sometidos a interrogatorios, torturas o chantajes. En fin, jueces y autoridades policiales y empresarios, celebridades o magnates participan de estos procesos que pueden jugar, si se lo proponen, con la inocencia o la culpabilidad de la manera más arbitraria. En la sociedad del siglo XXI estos procesos han mostrado, por cierto, sus aristas más absurdas o crueles.

En *The Trial* de Welles apreciamos tomas panorámicas en gran angular de grandes oficinas burocráticas con cientos de secretarios y escribientes haciendo las mismas tareas maquinalmente. El tribunal que juzga a Joseph K, con cientos de legisladores haciendo lo mismo (acusando) y vistiendo exactamente igual; la petulancia de los abogados y jueces aplastando la individualidad de ciudadanos: todo ello para mostrar al individuo solo, débil, desamparado o desprotegido, huérfano de amistad o afecto. Detrás de todo esto se halla la guerra, el fanatismo religioso e ideológico, el escapismo hacia drogas fuertes, la discriminación racial, los genocidios y el crecimiento amorfo de una gran burocracia, como lo presenta Kafka.

La película de Welles aborda tales conflictos mostrando a los personajes desde el sinsentido. proyectándolos en un espacio expresionista para remarcar una ausencia de causalidad, valiéndose de un estilo de grandes angulares y contrapicados para hacer notar tales gigantismos o sinsentidos, y remarcar una ausencia de razonamientos justos para los actos de los personajes, en un nítido blanco-negro que enfatiza en los contrastes y los adapta a un lenguaje sintético por excelencia.

Por lo demás habría que resaltar el pórtico con el que abre Welles su película, una introducción animada del sentido (o sinsentido cruel) de la ley, inspirada en el texto corto de Kafka cuyo título es justamente Ante la ley e invito al lector lo consulte y lea en cualquier antología de piezas breves del escritor checo.

El caso de *La metamorfosis* es de otro tenor. El personaje —como ya lo hemos apuntado al principio de este libro— se encuentra alienado por el exceso de trabajo rutinario se ha convertido en una cucaracha gigante. Tal evento ocurre en el espacio de una familia venida a menos, y surge al principio como algo monstruoso u horrible, pero poco a poco va siendo aceptado en el seno de la familia, que va conviviendo con él al punto de aceptarlo como es en su nuevo cuerpo de insecto desagradable, pero a medida que Gregorio va enfermando su familia va mostrando asco o desprecio hacia él, a la vez que incomoda a unos huéspedes judíos que tienen en la casa alquiladas unas habitaciones, volviéndose a la vez un problema de convivencia unido a otro de sobrevivencia.

Gregorio hace todo lo posible por sobreponerse, pero a medida que su enfermedad se agrava, ellos lo van despreciando por su mal olor y su aspecto asqueroso, hasta que muere; la familia lo olvida y pasa a asumir una nueva vida que se advierte en el pasaje final del libro, cuando los padres y la hermana de Gregorio salen de paseo por el campo en un tranvía. La diferencia conceptual respecto a la novela *El proceso* en relación al tema de la alienación, reside en que en el personaje del insecto monstruoso la alienación se muestra desde un principio y el lector debe asumirlo o no, también desde el comienzo, tal monstruosidad, y la inhumanidad y el absurdo como condiciones cotidianas.

La metamorfosis en versión rusa

En la película *La metamorfosis* (2002), dirigida por Valery Fokin, el personaje —Gregorio— visita a su familia desde otra ciudad y está unos días con ellos, salen y tienen un desagradable incidente en un tren que los traumatiza y los hace regresar a la casa, sintiéndose mal Gregorio a causa de una deformación corporal, que le hace adquirir los movimientos de un insecto (el género animal más detestado por los seres humanos) pero sin la apariencia de éste: no puede hablar sino emitir feos sonidos, sin poder erguirse sobre sus pies.

Llega el supervisor de Gregorio en su trabajo de oficina a preguntar en casa de los Samsa por qué no ha asistido al trabajo ese día. Los padres y su hermana Grete reciben al funcionario y le explican que Gregorio ha amanecido indispuerto para cumplir con sus labores, pero que eso es pasajero, en breve podrá cumplir con sus obligaciones para mantener a su familia. Pero ello no se produce y Gregorio sigue en su cuarto, dejando ver su horrenda monstruosidad de cucaracha gigante.

El director ruso de este filme muestra en ralenti los movimientos de Gregorio frente a sus padres y el funcionario; se derrama la cafetera; la madre abre la ventana para que entre la brisa y refresque el cuarto, y al tener su primer encuentro con el padre, arrastrándose por el suelo y dando gemidos, su progenitor lo lleva a golpes de ropa hasta su habitación, donde empieza entonces el proceso de convivencia con el monstruo.

En la película de Valeri Fokin, la interpretación tanto de Yergeni Minoron como la de los demás actores no están mal, pero el uso del color es deficiente (descuido en la dirección de arte, quizá), la ausencia de matices y sombras y una ambientación demasiado convencional desactivan los efectos plásticos de la obra, aunque pudiera ser considerada un buen intento para una obra tan compleja. También, la condición deplorable del monstruo ayuda en este caso a establecer una conexión con el personaje principal. Se

adorna la película con flash backs de la niñez feliz del personaje, con las imágenes de su infancia jugando a la pelota con otros niños. Por contraparte, cuando el padre ve a su hijo convertido en monstruo, intenta aislarlo más y más del mundo, cubriendo los cristales de las ventanas para que éste no vea hacia afuera. Su hermana Grete lo defiende de esas crueldades y vigila los alterados nervios de la madre. En su condición de cucaracha enorme, Gregorio no puede hablar y se va encerrando en su cuarto, al punto de decidir contratar a una mujer para que haga la limpieza del cuarto. Van sacando los muebles de la habitación de Gregorio hasta que éste se va deprimiendo hasta carecer de referencias del pasado.

El punto clave de la familia para Gregorio es su hermana Grete, quien además de alimentarlo, toca el violín y lo emociona; los padres cumplen sus roles de padres (la relación de Kafka con el suyo fue terrible), aunque como dijimos terminan acostumbrándose con el tiempo.

Una escena importante en esta película se produce cuando Gregorio se escapa de su habitación y la madre se desmaya con la impresión, y luego el padre –que viene regresando de la calle con unas compras, entre las cuales se halla una bolsa de frutas, aprovecha entonces de lanzar las frutas al cuerpo de Gregorio, para aplacarlo. Una escena terrible.

Los otros personajes, tres residentes judíos y la señora de la limpieza, representan en la obra condiciones más elementales: la sirvienta, el servilismo extremo y la crueldad derivada de ese servilismo, que es devuelto por ella como respuesta psíquica a la deformidad progresiva de Gregorio; ella es quien al final lo consigue muerto en el cuarto, le hace pedazos con una pala y lo introduce en la basura (esto no se ve, pero se presupone) sin dejar el menor rastro.

Por su parte, los tres huéspedes judíos de la casa, mientras degustan de una exquisita comida y Grete les toca violín (la desproporción de un gesto amable para no perderlos como huéspedes que permiten el sustento) y estos muestran una actitud de superioridad (muchos críticos se han basado en esta imagen para abordar el asunto judío en Kafka), mientras Gregorio, en su miserable condición, oye desde el cuarto fragmentos de la música que Grete interpreta. En esta escena, el director del film muestra en cámara lenta las muecas petulantes de los huéspedes judíos.

La sofisticada versión de Chris Swanton, con máquina esculpida

La parte final de este relato kafkiano coincide con las escenas de otra película sobre la misma obra del año 2012, cuando los padres y la hermana de Gregorio se van a un tranvía a pasear por el campo, a olvidarlo todo y a apreciar la hermosura de su hija. Esta versión de *La metamorfosis*, rodada diez años después, es una producción con muchos puntos de contacto con respecto al guion de la primera, pero con acentuadas diferencias en relación a las técnicas de arte, filmación y ambientación en el logro de una cinta sofisticada, diríamos, en cuanto al acabado de la misma. Esta versión inglesa de Chris Swanton cuenta con unas actuaciones notables de Robert Pugh (padre de Gregorio), señora Samsa (int. Mairén Lippman) y Grete Samsa (int. Laura Rees) en los papeles principales, pues el rol de Gregorio Samsa encarnando al gran insecto, es una creación basada en un diseño

original de Peter Moulton, la cual recibe también el nombre de “máquina esculpida”, mientras la voz de Gregorio en este caso pertenece a Paul Thoraley. Las demás actuaciones pertenecen aquí a Chloe Houmam (como la sirvienta) y de Janet Hemphey (la señora de la limpieza). En verdad, son muy pocos personajes desplazándose en el interior de una casa, en una atmósfera ciertamente claustrofóbica. Como ya hemos dicho, los esposos Samsa, su hija Grete y Gregorio, la sirvienta, la señora de la limpieza (en la obra de Kafka estos personajes aparentemente secundarios pueden adquirir rasgos protagónicos) y los tres inquilinos judíos con derecho a comida y violín, delicados y exigentes, representan un orden que raya en lo ridículo.

La dirección de arte de este filme es admirable, pues se adapta a la atmósfera original donde se mueven los personajes, un ambiente opresivo donde por demás habita un ser humano alienado por el trabajo burocrático, que lo va deshumanizando. Esta metáfora monstruosa es empleada por Kafka para generar la figura del individuo animalizado al extremo: no es cuadrúpedo, ave o reptil, sino una sucia cucaracha que se arrastra, trepa y hiede, pero sigue pensando como humano en la realidad, piensa en el porvenir de su familia; no pierde nunca su lucidez ni sus sentimientos, pero por otro lado apesta, mientras su hermana Grete hace sus mejores esfuerzos por atenderlo, aunque a veces sufre desmayos. Las interpretaciones sobre estos hechos son diversas, y entre una de ellas puede considerarse la fragilidad de la condición humana y su sujeción a un sistema de cosas, de costumbres, prejuicios o normas que terminan condicionando a los seres humanos a modos de vida mecanizados, rutinarios, que pueden conducir al hastío y a un vacío existencial.

Un filme lineal y desabrido

Otros filmes realizados sobre la obra de Kafka son la versión de *El proceso* (1993), una producción inglesa donde participan varios actores destacados, dirigida por David Jones, donde, aparte de los buenos desempeños actorales y un excelente guión de Harold Pinter, la película deja poca huella en la imaginación del espectador, quien, de no conocer la novela y su despojado estilo literario— sólo se asombraría del absurdo proceder de los mecanismos de la justicia y el status. Aquí tenemos a un Joseph K (Kyle Machlahlan) demasiado apolíneo e inexpresivo llevando el papel principal, y a una pléyade de personajes secundarios cuyos actores ejecutan sus roles muy bien, pero se diluyen en la mala dirección de arte, los pésimos encuadres y unos colores desvaídos que no ayudan en nada. Hay que poner de relieve la actuación de Jason Robards como el abogado de Joseph K, y la de Polly Walker como la asistente del abogado, Leni; la de Anthony Hopkins como la del cura en la iglesia (un diálogo complejo clave en la comprensión de los asuntos de la fe y la religión, según Kafka). Luego de este importante diálogo —una suerte de confesión final— K. es buscado en su habitación por dos gendarmes y llevado hacia un botadero de basura donde, antes de ser enterrado, es “asesinado como un perro”.

También son dignas de mencionar las actuaciones de Alfred Molina como la del pintor Tintorelli, y la de Michael Kitchen como Block. Siempre he pensado que la existencia del personaje Tintorelli, quien tiene en su taller un grupo de mujeres para experimentar con ellas sensaciones eróticas, más que para servirle de modelos. (Por cierto, Alfred Molina encarnó al pintor Diego Rivera en la cinta *Frida* —sobre la vida de

la gran artista Frida Kahlo en 2002) es una metáfora utilizada por Kafka para poner de relieve la cambiante y antojadiza naturaleza femenina, y cómo puede ésta incidir en la vida sentimental del varón, en especial durante difíciles tiempos de guerra. A este efecto, como dijimos, los diálogos de K con las mujeres se limitan a conversaciones trucas, agitadas, superficiales, que no llegan a nada. Las mujeres aquí son apariciones fugaces, nerviosas o pasajeras. Incluso en la escena final del filme de Jones, antes de ser sacrificado y apuñalado K. por los guardias en una roca, éste mira hacia arriba (es de noche) y ve una ventana en lo alto de un edificio; después de esta cerrarse, se prepara al sacrificio: los gendarmes lo observan (los rostros grotescos abren sus horribles ojos), ya muerto, y luego se marchan.

Amor kafkiano en tres vertientes

Otra película interesante por su estructura narrativa y por sus buenas actuaciones es la producción argentina *Los amores de Kafka* (1988), en la cual su directora, Beda Do Campo Feijoo, hace coincidir dos historias: la de las relaciones de Kafka con algunas mujeres, y la de un cineasta que quiere escribir sobre este tema y no encuentra la manera adecuada de hacerlo, pues a veces siente que los personajes femeninos se imponen a la figura central, y tales planos simultáneos no siempre se mezclan de manera afortunada. Sin embargo, su directora logra narrar en ambas historias, en escenarios originales y de una manera eficaz, dando peso específico a los personajes de Kafka. Pienso que Jorge Marrale es un actor de aspecto muy saludable para encarnar al enteco y frágil Kafka, aun cuando tose permanentemente en el filme. Max Brod (int. Salo Passis), Julie (Int. Sofia Viruboff), Grete (Int. Cecilia Roth) y sobre todo Milena (Int. Susu Pecoraro, a mi entender el mejor papel del filme), acompañados de Herman, padre de Kafka (Int. Villanueva Kesse), entre otros. Debo poner de relieve las cualidades del guión, la dirección de arte y la fotografía, las cuales ofrecen una atmósfera apropiada para la ambientación del filme en medio de una Praga oscura y misteriosa, armonizando con el peso dramático de la propia vida del escritor checo, los coherentes diálogos y el logrado contrapunto de ambas historias (o de las tres: las mujeres, Kafka y el director del film que a su vez es un personaje de la directora Beda Do Campo), donde debemos tener en cuenta a esta producción argentina durante el centenario del autor checo.

Un Kafka detective

Otra cosa se respira en *Kafka* (1991), de Steven Soderberg, un cineasta estadounidense diestro en ambientes saturados, que no está en este caso adaptando una obra literaria ni haciendo una biografía de su vida, sino trabajando su mundo de manera creativa, incluyendo al propio Kafka como personaje de su película. Soderberg se arriesga a hacer ficción poniendo al gran actor Jeremy Irons en el papel de Kafka, y a otros no menos célebres como Alec Guinness en el rol del clérigo; otros personajes como Gabriela (int. Teresa Russell), Murnau (int. Ian Holm), Mr. Burgel (int. Joel Grey), Bizzlebeck (int. Jeroen Krabbe), entre los cuales destaco especialmente el papel de Teresa Russell.

Soderberg ubica a Kafka como el empleado de una compañía de seguros (en verdad lo fue), quien en sus ratos libres se entrega al oficio de escribir. Desde un primer

momento, percibimos que este oficio es lo más importante para él (también es cierto). En la empresa aseguradora, K. tiene un colega que es su amigo –Edouard Raban, quien un buen o mal día aparece muerto por inmersión, y entonces Franz se pone manos a la obra para averiguar las razones de este repentino y fatal hecho, lo cual lo induce a investigar entre un grupo de anarquistas que operan en Praga. Durante la búsqueda, aparecen más y más elementos que van convirtiendo el filme en una obra de suspenso e intriga. Los elementos empleados por Soderberg en esta obra están tomados de las obras *El castillo* y *El proceso*, a través de las cuales intenta crear una atmósfera propicia típica de la literatura kafkiana, consiguiéndolo con creces. En la Praga de la Primera Guerra (1919), Kafka detective descubre un complot de un grupo criminal y se dispone a desenmascararlo; grupo que a su vez es el responsable del bombardeo a Praga, y a su vez trabaja para una organización criminal secreta que controla a toda la sociedad, más allá de los eventos bélicos.

Kafka entonces averigua que tal organización (la cual vendría a corresponder hoy a la del llamado “Estado Profundo”, corporaciones que controlan política, economía, medios, alimentos, etc.) y son las verdaderas sostenedoras del sistema, la burocracia, la guerra y las instituciones. En la obra, Soderberg transfiere a Kafka cualidades detectivescas que agilizan la trama del filme, y lo señalan como a una obra válida en la recreación ficcional de los temas kafkianos, guiado esta vez por excelentes caracterizaciones. Estamos aquí frente a la cinta de ficción más creativa, si tomamos al cine como verdadero arte, y no como simple expresión comercial de masas. Soderberg hizo una nueva versión de esta obra intitulada *Mr. Kneff*, (a la cual realizó significativos cambios, quizá para protegerse de demandas por derechos de autor); en 2013 y 2021 le vimos realizando varias interacciones de esta obra; una de ellas en 2023 en Nueva York, que no he podido apreciar.

Soderberg confesó estar frustrado por su cinta de 1991, y pensó darle mayor cohesión a través de *Mr Kneff*, sin duda un trabajo mucho más abstracto y de factura *hardcore*. Esperamos ver pronto la segunda versión kafkiana de Soderberg en *Mr Kneff*, para actualizarnos en cuanto a versiones posibles sobre la notable obra de Kafka, que quizá puedan estar surgiendo en la imaginación de otros cineastas.

(junio 3, 2024)

EL EVANGELIO SEGÚN SCORSESE Y KASANTSAKIS



Tratándose del primer mito occidental tornado religión, la vida de Jesucristo no ha escapado de las particulares versiones literarias, biográficas, artísticas o cinematográficas parcializadas o exageradas, para absorber de modo esquemático toda clase de clisés y estereotipos. Hollywood ha creado para él todo un arsenal de películas, entre las que destacan *Rey de reyes*, (1961), de Nicholas Ray; *La más grande historia jamás contada* (1965) de George Stevens y David Lean (con Max Von Sydow en el papel de Cristo); *Jesús de Nazaret*, de Franco Zeffirelli (1977) –donde Robert Powell logra transmitirnos una admirable interpretación de Jesús— y la muy efectista *La pasión de Cristo* ((2004) de Mel Gibson, entre muchas otras. De las obras que escapan a lo previsible se sitúa *La última tentación de Cristo* (1989), de Martin Scorsese, justamente porque se sale de cualquier modelo previo. Se sirvió Scorsese de la novela del gran escritor griego Nikos Kasantsakis *Cristo de nuevo crucificado* para realizar una obra sobre la vida de Jesús, abordándolo como a un hombre lleno de contradicciones; observando su relación de amistad con Judas, y de amante con María Magdalena.

Jesús se marcha al desierto a hablar a los desposeídos acerca del amor, a enfrentar y tratar de aclarar espiritualmente buena parte de los problemas morales y religiosos que acosaban tanto al pueblo israelí como al pueblo romano.

Lo más resaltante de la película de Scorsese es su estilo duro, despojado de la pátina sobrenatural que rodea a la mayoría de las producciones que se han realizado sobre el tema. Nada de nacimientos predestinados anunciados por Reyes Magos, revelaciones angélicas, o de presentar a un Jesús adolescente que sabe más que sus maestros. Nada de eso. Nos presenta Scorsese a un Jesucristo de carne y hueso (caracterizado por Willem Dafoe), muy humano y enfrentado a preocupaciones morales, que estimulan en él una responsabilidad hacia sus semejantes, hacia un pueblo oprimido por las fuerzas imperiales de Roma.

Jesús se halla acompañado de un grupo de humildes pescadores (en ningún momento presentados como apóstoles destinados a salvar a la humanidad) que le siguen porque ven en él a un líder que habla de cosas distintas, entre ellas el amor y la piedad, llamándoles a observar la autoridad de un nuevo dios (cuya naturaleza no entiende muy bien), y discute siempre sobre estas preocupaciones con su amigo Judas Iscariote (interpretado por Harvey Keitel), quien lo interroga y cuestiona todo el tiempo, hasta convencerle de que sus ideas pueden brindarle reconocimiento en su comunidad y su país.

¿Por qué la última tentación? Porque siendo Jesús un hombre con vocación de fe, debe resistir a las tentaciones “mundanas” de la carne, el dinero y el poder; y por otro lado obligado a privarse de goces de la vida terrena como bailar, beber, tener sexo, poseer bienes o tener familia. Primero, Cristo se presenta a solicitar el perdón de la que había sido su mujer, María Magdalena (interpretada por Bárbara Hershey) y debe abandonarla para cumplir su misión principal: el llamado a predicar amor espiritual. La última tentación se produce cuando Cristo, antes de morir, es inquirido por un ángel al pie de la cruz, y cede ante la propuesta que éste le hace.

La historia se desarrolla con la mayor sobriedad, a través de diálogos precisos y nada artificiosos (se les despoja de la artificiosidad retórica de lo religioso), una fotografía soberbia y una música de Peter Gabriel inspirada en el paisaje árido de Judea. La música es ejecutada en instrumentos como el violín doble, la flauta, la trompeta, címbalos, flauta, guitarra, bajos y una percusión de tabla hindú y tambores de enorme sobriedad que presentan todos una sonoridad seca, muy alejada de la música almibarada de violines y orquestaciones recargadas --de esas que solemos escuchar en tantas producciones hollywoodenses—la cual sirve de apoyo perfecto para ambientar una historia ciertamente fuerte, de gran patetismo, pero que logra tomar distancia de tremendismos sangrientos como los que se aprecian en una película como *La pasión de Cristo*, de Mel Gibson, en la cual el acto de la crucifixión (un acto común en la época, practicado a ladrones y asesinos menores) se vuelve particularmente grotesco, por la enorme cantidad de azotes sangrientos que inspiran en el espectador una mezcla de lástima y repulsión. En el filme de Scorsese estos azotes no tienen mayor relieve; se llevan a cabo por el conocido desacato de Jesús a la endeble autoridad de Poncio Pilatos (int. Por David Bowie)

No dejan de estar presentes aquí las conocidas acciones de Jesús de defender a María Magdalena cuando se la señala y se le agrade como prostituta; o la de descalabrar los mercaderes del templo; enfrentar a las autoridades en Israel; entrar a Jerusalén y ejecutar esos hechos excepcionales que llamamos *milagros*, que justamente a partir de la aparición de Cristo la iglesia católica oficializó a través de su santoral. En efecto, aquí vemos cuando Jesús convierte el agua en vino, devuelve la vista a un ciego y resucita a Lázaro. Hace además votos de castidad frente a María Magdalena, luego de haberla visto recibir a numerosos hombres en su lecho de prostituta, en una de las escenas más osadas de la película.

La última tentación de Cristo no está basada en hechos sobrenaturales de la relación de Cristo con Dios, ni interesada en dar de Cristo una imagen de mesías redentor. Más bien apreciamos en ella a un hombre lleno de dudas que mira hacia adelante, guiado por la fe y por los sabios consejos de Judas, con quien hace un pacto secreto para planear su propia crucifixión, y expandir así la nueva fe a través de la sapiencia de los antiguos profetas. De modo que Judas no es ningún traidor (como nos lo presenta la versión católica de los evangelios), sino el mejor amigo de Cristo. Otras versiones de los evangelios —llamados evangelios gnósticos, apócrifos, o perdidos, --supuestamente expurgados de la Biblia por la iglesia católica a través de las conocidas reescrituras de los llamados padres de la iglesia--- han sido hallados posteriormente, y han puesto en jaque muchos prejuicios del cristianismo ortodoxo. Estos evangelios gnósticos son el de Felipe, el de Tomás, el de María Magdalena, el de Pedro y el de Judas. Este último, el de Judas, fue oficialmente presentado a la comunidad religiosa y científica mundial por un grupo de investigadores especialistas en el año 2006, y al cual pareciera estar asociado esta película. En este sentido Kasantsakis se adelanta, como buen visionario, a estos descubrimientos, y se agregan de modo irrefutable a las versiones conocidas de los evangelios de Mateo, Juan, Marcos y Lucas.

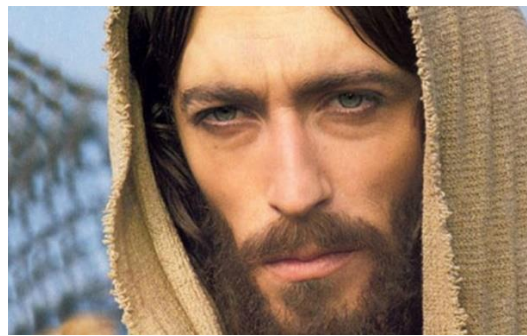
Pero volvamos a la película. Una vez planteado el pacto entre Judas y Cristo, Jesús se apresta a someterse al debido juicio y a la debida condena. Judas —por mandato de Cristo— va a decir a las autoridades donde se encuentra Jesús, a fin de que vayan a apresarle. Jesús sufre de los debidos castigos, latigazos y humillaciones del caso, lleva su pesado madero hacia el Gólgota (sin atravesar el pueblo ni protagonizar el Via Crucis católico) y, una vez crucificado, ve desde la cruz a un ángel que lo mira desde abajo y le ofrece de nuevo la salvación.

El ángel extrae entonces los clavos de sus manos y pies, lo baja de la cruz y lo conduce a ver el mundo placentero que se extiende ante sí, mundo que incluye el derecho a tener una familia: ahí viene ya, se acerca deslumbrante María Magdalena, su gran amor, con quien se desposa. Pero Magdalena muere al poco tiempo y el ángel que siempre le acompaña le recomienda casarse con una hermana de Lázaro llamada María. Él así lo hace, para poder disfrutar de su prole.

Un buen día, ya muy viejo, Jesús se prepara para la muerte. Ya en su lecho de moribundo es visitado por los apóstoles, entre ellos Judas, quien decepcionado le reclama a Jesús su antiguo compromiso no cumplido; le hace ver que ha abandonado su juramento de morir en la cruz para poder encarnar la imagen de Dios; le hace notar el error de haber aceptado la oferta de aquel ángel, un ángel perverso; sin duda Satán que le tendió una trampa cuando estaba agonizando en la cruz. Entonces Jesús se arrepiente; reconoce su error, se levanta del lecho, implora el perdón de Dios y le ruega le permita ser el Cristo de nuevo. Dios le escucha y entonces Cristo regresa a la cruz a cumplir con el papel para el que estaba predestinado. Al serle concedida esta gracia, Jesús experimenta la alegría mayor, el supremo goce, y éste queda expresado en ese preciso momento de profundo agradecimiento, antes de expirar en la cruz.

Después no hay nada más, ni resurrecciones ni transfiguraciones posteriores. Esta ha sido la propuesta de Kasantsakis en su novela, quien nos ha aclarado desde el principio que su obra no está basada en evangelios fantasiosos. Y es también lo que recoge y expresa magistralmente Martin Scorsese en su brillante película.

Después de calibrar una obra así, uno no puede dejar de reflexionar acerca de los monoteísmos seculares de occidente, trocados en poderes económicos y políticos, y del daño que han venido haciendo a través de sucesivas y perversas guerras, basadas en fundamentalismos religiosos como los que exponen el islam, el judaísmo y el cristianismo, creando una suerte de absolutismo religioso, precisamente frente al cual reaccionan, creo, el escritor griego y el cineasta estadounidense, empleando ambos una soberbia cualidad narrativa que hacen de estas obras algo único en la cultura del siglo veinte.



PRESENCIAS EVANESCENTES: ANTONIONI Y CORTÁZAR EN *BLOW UP*



Sin duda, el cine italiano fue uno de los más influyentes en la cultura del siglo XX, sobre todo aquel que surgió en la década de los años 60, como parte de la eclosión que para el mundo significó ésta en el movimiento de la sociedad, que le mereció la denominación de *década prodigiosa*. Así como el cine de la *nouvelle vague* francesa, el del español Luis Buñuel y de los italianos Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Bernardo Bertolucci y Lina Wertmuller, representaron, entre otros, altas cifras del séptimo arte justamente porque rompieron con los convencionalismos del cine comercial y la comedia superficiales.

Por supuesto, este influjo se desplegó en décadas posteriores. En los años 70 y a comienzos de los 80 este cine transgresor se mantenía con suficiente ímpetu. Se trataba de un cine de autor que absorbía los mejores ecos de la literatura y el arte de su tiempo, y los refundía en propuestas novedosas y atrevidas.

El cine de Michelangelo Antonioni se distinguió ante todo por ello: por ser atrevido, movido por una estética de la investigación interior del individuo y la relación de éste con su entorno y su tiempo, a través de una mirada que pudiéramos tildar de implacable. Antonioni filmó una serie de películas que pueden considerarse pivotes del cine europeo, llegando a influir en directores y escritores de todo el mundo.

Desde muy temprano, Antonioni se destacó por imprimir a sus guiones y concepción filmica un lenguaje propio, un dinamismo que indagaba simultáneamente en la psique humana y sus conflictos, con incidencias determinantes en la interrelación social, a menudo haciendo una crítica corrosiva de lo establecido, sobre todo de las convenciones sociales de las clases altas: el tedio, la decadencia y el desgaste de las relaciones de pareja, entre otros motivos.

Voy a referirme a una de estas películas, *Blow up. Deseo de una mañana de verano* (1966), film que vi hace más de cuarenta años y ahora me parece de una sorprendente actualidad, de una vigencia estética notable. Antonioni dirige indistintamente actores italianos, franceses, ingleses o norteamericanos; los ubica en distintas ciudades y usa una gama de recursos técnicos considerable en la conformación de una gramática narrativa compleja, de inspiración indudablemente literaria, la cual emplea siempre un punto de vista fílmico en permanente renovación. No exagero si afirmo que *Blow up* es una película que aporta lecturas, significaciones y claves para acercarse al mundo contemporáneo, siendo como es una obra trabajada desde una óptica polisémica, donde los significantes se convierten en mensajes complejos, poblados de ramificaciones estéticas que rozan los campos de lo ético, lo cultural y lo social simultáneamente.

El preámbulo a esta historia nos presenta a un jeep cargado de juguistas, de personajes que celebran por las calles una fiesta delirante, algunos de ellos disfrazados de payasos o mimos; van por calles de Londres gesticulando y gritando, usando sombreros, atuendos y maquillajes, pasan frente a un edificio moderno y luego se detienen en una esquina justo donde un grupo de obreros sale de una fábrica; entre ellos viene Thomas (int. David Hemmings), el fotógrafo, camuflado, quien luego se arrima a una pared con un bulto en la mano (donde lleva oculta su cámara), luego corre hacia su auto, donde los juguistas lo abordan para pedirle dinero. Se entiende, después, que Thomas se ha infiltrado dentro de la fábrica con el objeto de hacer fotografías. Conduce su auto hasta un estudio fotográfico, donde entrega los rollos de fotos para ser revelados.

Thomas (este nombre nunca es pronunciado en la cinta; apenas fue aclarado y proporcionado por Antonioni verbalmente en sucesivas entrevistas), es alguien que prefiere identificarse por su contraseña: *Azul 439*, perteneciente a un londinense que ha alcanzado fama y el reconocimiento público, un fotógrafo de modas que se mueve en un mundo sofisticado de modelos, iconos sexuales y comerciales. Está todo el día en medio de bellas jóvenes y es asediado por éstas, huye de las entrevistas y llega a su estudio ocultándose. Va del estudio a su casa a pie; allí convive con un pintor, Bill, a quien ruega

le venda o regale un cuadro de los suyos, (ignorando por completo las observaciones que el propio artista hace de ellos) y una chica, Patricia (int. Sarah Miles) con quien desea mantener una relación oculta. En verdad, Thomas se encuentra aburrido de este mundo, y pronto va a descubrir algo que le acerca al terreno de lo sorprendente.

Para que la introducción a ese mundo sea también sorprendente, deben tener lugar una serie de pistas, dudas, escauceos, acercamientos fragmentarios que hablan mucho de la condición del arte actual y de los mecanismos que la industria cultural, la moda, la fotografía --y por ende el mismo cine— mantienen con el entorno (no se podría llamar propiamente una “sociedad”). Lo primero que hace Thomas al llegar a su estudio, luego de impartir indicaciones a su personal, es prepararse a fotografiar a una hermosa modelo, la famosa Verushka, en una sesión que constituye, acaso, la escena más lograda de este tipo en la historia del cine, (escena que a su vez es captada por Carlo Di Palma, director de fotografía de la película), hasta conseguir una suerte de éxtasis sexual, por lo que éste contiene y transmite, en su crescendo deseoso, entre fotógrafo y modelo. Luego de la sesión, después de la cual ambos quedan exhaustos, el fotógrafo hace una llamada telefónica para darse cita con su socio Ron.

La primera característica del temperamento de Thomas es su velocidad, la vertiginosidad de sus actos y lo cambiante de una conducta que le permite ir de un lado a otro y experimentar el mundo como un escenario provisional, donde todo acaece de modo fragmentario y simultáneo, como un collage de imágenes y experiencias superpuestas, aparentemente sin ninguna conexión entre ellas. Esto hace que se perciba en Thomas a un auténtico voyerista, una personalidad que desea captar con su cámara algo más que las imágenes prefabricadas de la moda, del estudio comercial donde parece sentirse incómodo ya. En efecto, es asediado por un par de chicas jóvenes aspirantes a modelos, que él ignora hasta donde puede.

Hay una imagen en la que Thomas sale de su estudio de ventanales de cristal ahumado a un espacio blanco donde lo esperan las modelos, que pudiera funcionar como una metáfora de la cámara oscura (donde queda atrapada la fotografía y él mismo) y luego se dirige hacia la otra realidad (el vacío, la nada) donde se encuentran las modelos. A éstas les trata duramente, les ordena tirar los chicles, les hace repetir posiciones, les ordena sonreír (“¿han olvidado sonreír?”), y cerrar los ojos, quédense así, es bueno para ustedes, les dice, mientras abandona el estudio y le pregunta a la coordinadora antes de marcharse: “¿Las chicas siguen esperando con los ojos cerrados?”. “Sí, siguen esperando, pero con los ojos abiertos”, responde la asistente. Y él responde: “Entonces dígales que los vuelvan a cerrar”, en clara burla ácida. Luego se marcha en su coche por las calles de Londres, a recorrer los barrios bajos. Se detiene frente a una tienda de antigüedades, busca ahí reproducciones de paisajes, pero en la tienda todo le es negado por el dependiente: pide cuadros y no hay cuadros; pide paisajes y no hay paisajes; quiere llevarse bustos antiguos y están ya vendidos; pregunta por el dueño del local y no está, y el viejo anticuario le sopla el polvo de una antigüedad en la nariz.

Esta visita a la tienda puede ser interpretada como un viaje frustrado al pasado. Thomas sale de la tienda hacia la calle, divisa el parque y se interna en él buscando acaso lo que se le ha negado; ve una cancha de tenis, a una vieja que limpia el parque, y más adelante ve una pareja: una mujer joven le coquetea a un hombre mayor. Mientras más se aleja y juguetea la pareja, más interés despiertan en Thomas. Empieza a captarlos furtivamente detrás de unos árboles; la mujer despliega una pose retadora, atrae al hombre mayor hacia ella; le besa y luego le abraza; luego ella se percata del fotógrafo y corre hacia él a reclamarle. Ella, Jane (int. Vanessa Redgrave), le dice que no puede fotografiarla en un lugar público, le insiste en que le entregue los rollos de fotos y éste se resiste a hacerlo; ella ingenuamente se arrodilla a morder la mano de éste, lo cual desata aún más su curiosidad. Sostienen un breve diálogo y ella regresa corriendo y atravesando el parque. Thomas la ve perderse y se queda solo; regresa a la tienda del anticuario y al llegar encuentra que la dueña de la tienda ha llegado: es una bella joven que desea venderla para irse a otro país, al Nepal o Marruecos, dice. De pronto, Thomas ve en la tienda una hélice de avioneta y siente deseos compulsivos de adquirirla (“No puedo vivir sin ella”, dice), al punto de querer transportarla de inmediato en su propio auto. La vendedora le dice que se le enviará luego a su domicilio.

Luego Thomas se da cita con su socio Ron en un pequeño restorán de Londres, para mostrarle las fotos que ha hecho en el interior de la fábrica. Mientras está ahí (“Uno de estos y una jarra de cerveza”, dice señalando un plato cualquiera en las manos de un mesero que pasa, para ordenar su comida), hace observaciones cínicas de Londres, diciendo que se marcha de esa ciudad porque “Ya no soporto a estas zorras”, dice, refiriéndose a una joven y bella mesera del lugar. Ambas actitudes revelan el oculto menosprecio profundo de Thomas por las mujeres y la vida que lleva.

De regreso a su estudio, Thomas asiste a la sorpresa de encontrarse allí a Jane solicitándole de nuevo el rollo con las fotos. La invita a pasar al estudio; la chica queda atrapada por el ambiente, la invita a un trago y a una inhalación de marihuana, pone música de jazz tratando de calmarla y distraerla. Ella le ofrece dinero y hasta de permitirle hacerle el amor si le devuelve las fotos, se quita la blusa, siguen fumando yerba y bebiendo vino (Thomas siempre bebe vino) y cuando está a punto de seducirla, llaman a la puerta para entregarle la hélice que ha reservado en la tienda hace rato. En un momento dado, entra una llamada telefónica y Thomas se lanza al piso a responderla: Es Patricia quien llama y Thomas, dirigiéndose a Jane, le dice. “Es mi mujer, que quiere hablar contigo”, en un supuesto acceso de celos. Jane, extrañada ante esta llamada imposible, se niega, y Thomas dice a Patricia: “Dice Jane que no desea hablar contigo ahora”, en un claro juego cínico. Se producen otras frases como:

- “No tenemos hijos, pero es como si los tuviéramos”
- “No es guapa, pero es fácil vivir con ella”.
- “No, no es fácil, por eso no vivo con ella”
- “A las mujeres guapas, las contemplas y nada más”

- “Me paso todo el día rodeado de mujeres guapas”

Son algunas de las frases en esta importante escena, donde la hélice también tiene un carácter de símbolo en el film. Después, ella trata de robarle el rollo del estudio y de salir por la puerta de atrás, pero Thomas la descubre. Le promete de nuevo entregarle los negativos, pero la vuelve a engañar, dándole un falso rollo y reservando para él el auténtico, que se dispone revelar.

Al ampliar las fotografías descubre muecas y gestos desesperados de Jane mirando hacia los lados, lo cual el hombre mayor también parece haber descubierto también por un momento. Al agrandar más la imagen descubre un rostro desdibujado, agazapado detrás de los arbustos de la foresta del parque. Al percatarse de ello, llama a su socio Ron anunciándole el acontecimiento: cree haber salvado la vida del hombre mayor haciéndole aquellas fotos, al huir la mujer.

De nuevo llaman a la puerta del estudio. Son las dos bellas jóvenes modelos que van a retozar un poco con él, preparan café, se prueban vestidos. A una de ellas trata de desnudar, pero la chica se resiste. Él tira el ropero al suelo. Las chicas desordenan el estudio, se echan al piso, comienzan a retozar como fierecillas agresivas; hay un juego erótico irresuelto, --no se presencia el acto sexual entre Thomas y ellas--, aunque sí se deduce esto cuando ellas se visten otra vez, luego de pasar la noche con él. Mira por casualidad de nuevo las ampliaciones fotográficas y lo descubre: sobre la grama del parque, confundido entre las hojas, yace el cuerpo de un hombre mayor. Regresa al estudio. Roza con la punta del zapato la punta de la hélice (un detalle ciertamente delicado, un momento de extraña poesía), y luego va a la casa: Patricia está haciendo el amor con Bill, el pintor.

Ahora está verdaderamente solo, sin mujer, sin sexo, sin modelos, sin nada. Ni siquiera con la muerte. Han violentado su estudio y le han destrozado. Los asesinos han descubierto todo. También el espectador descubre que Patricia no era tampoco su mujer, era en verdad la mujer de Bill quien coqueteaba con él.

Él le pregunta si dejará al pintor. Ella la dice que no, que no puede hacerlo. Cuando Thomas le muestra la foto del cuerpo en el parque, Patricia le responde: “Se parece a uno de los cuadros de Bill:”

Thomas sale angustiado a buscar respuestas en la noche. Entra a un pub donde hay un concierto de rock. Todo el mundo está imperturbable oyendo el concierto de The Yardbirds. Durante éste, el amplificador de una de las guitarras eléctricas se daña y no reproduce el sonido, lo cual genera la violencia de uno de los músicos, quien golpea el amplificador y luego destroza la guitarra, para luego lanzarla al público y generar la histeria colectiva. Thomas la toma, es perseguido por los fans hasta la salida, donde luego arroja la guitarra despedazada al piso.

Se dirige a una fiesta donde lo aguardan sus otros amigos, Ron, Verushka (“Se suponía que estabas en Paris”, le espeta Thomas. “Estoy en Paris” responde ella), a quien también perdió la ocasión de llevar a la cama. Todos beben, fuman, bailan, se marchan. El se queda solo, se duerme. Ya ha amanecido: entonces va de nuevo al parque a constatar lo que ha visto en la ampliación, pero en el parque no hay nada. Empieza a soplar el viento. Vienen de nuevo los juerguistas en el jeep, se detienen frente a una cancha de tenis en el parque, algunos de ellos se bajan y se dirigen a la cancha a jugar con una pelota invisible, pero que tiene presencia auditiva; ellos juegan, y por un momento la pelota cae al césped fuera de la cancha. Thomas va a recogerla y la regresa de nuevo a los jugadores en la cancha. Thomas verifica el vaivén de la pelota con sus ojos. Luego recoge su cámara del césped. La cámara del director de la película se aleja y coloca a Thomas en el césped como algo diminuto, hasta que desaparece.

Este ejercicio de síntesis argumental sólo tiene como objeto una apoyatura mínima para realizar algunas reflexiones. En primer lugar, está el asunto de los sentimientos escamoteados, la esterilidad emocional del hombre moderno, su inútil intento por afirmarse en un mundo tecnológico. Luego se halla la impasibilidad de los temperamentos, sobre los cuales el tiempo ejerce una presión; una subjetividad menoscabada que les hace a menudo impulsivos (parecen no comprender la sociedad que habitan), como si viviesen realidades prestadas. Esta ha sido una característica común en otras películas de Antonioni como *La Noche*, *La aventura* y *El Eclipse*, conformadoras de la famosa trilogía suya que le valió merecido prestigio como director. Pero además se hace alusión a la sociedad en los años 60, tanto en Europa como en Estados Unidos. La sociedad que estaba reaccionando conscientemente contra los estereotipos y creando otros. Como en todo proceso de renovación, ocurre primero una etapa de decadencia, maquillada con un mundo hedonista de placeres, viajes, orgías, fiestas, consumo compulsivo, reconocibles en la mayoría de los países europeos, en este caso Italia e Inglaterra, que son a los que alude la cinta de Antonioni.

En tanto coproducción ítalo-inglesa, y a la nacionalidad del cineasta. En el caso concreto de *Blow up*, aludimos a un Londres embebido en la juerga, el rock, la moda, la marihuana, la promiscuidad, la histeria colectiva del espectáculo, el esnobismo y todos ellos vistos como reacciones al estatismo, la hipocresía política, el confort fácil, los clisés. No en vano se señalan entonces la música pop, Los Beatles, la expresión Mud y el Swinging London, que impusieron toda una iconología de discos, hábitos y costumbres, diseñados por la publicidad para ser consumidos por el mayor número posible de personas.

Por otra parte, tenemos el aspecto de la existencia fragmentaria, del vivir volátil del no profundizar en nada, de un conflicto con la realidad y la imposibilidad de reproducirla fielmente. En el caso de *Blow up*, colocando a la imagen como tal en el centro de la cuestión. Cuando Thomas decide ampliar las imágenes para intentar averiguar qué

ocurrió aquella tarde en el parque, está ampliando el objeto y haciéndole tomar supremacía sobre el sujeto (el fotógrafo); otro objeto aparece (en este caso la víctima) difuminado una vez más, devorando las posibilidades interpretativas del fotógrafo. Y de paso, el objeto se desintegra y desaparece.

Este asunto de la movilidad está asociado al tema de lo efímero, de manera que la realidad está presentada como ilusión o como trampa, acaso como mascarada. Esto hay que tenerlo en cuenta a lo largo de la película, pues toda ella se desenvuelve en este ámbito. De aquí se desprenden una serie de implicaciones filosóficas o ideológicas, si lo deseamos. Por lo pronto señalemos las sociales: la pequeña burguesía aspirando al estatus de la comodidad y el dinero, en detrimento de las clases obreras o trabajadoras. En la escena inicial de la película Thomas sale de la fábrica donde se ha camuflado como obrero para hacer unas fotos, son presentadas luego como un espectáculo de pobreza y abyección, son en verdad imágenes para ser vendidas y exhibidas en galerías. Asimismo, los artistas de la pantomima que se cruzan en el camino de Thomas al principio y al final de la película, son los verdaderos artistas y quienes —en un ciclo magistral—le muestran a Thomas lo pasajero y efímero de la existencia, cuando juegan con una pelota invisible y le obligan a recogerla y devolverla a la cancha.

Otras cuestiones son la técnica narrativa y el tratamiento del tema. Aquí los esquemas se rompen, tanto los del neorrealismo italiano de donde bebe Antonioni (De Sica, Rossellini, etc.) al alejarse de cualquier moraleja edificante y presentando el asunto de manera más elaborada, digamos. Los famosos planos secuencias de Antonioni a través de los cuales accede a sus personajes, debidamente elegidos con actores diestros y jóvenes, alcanzan el mayor de sus logros: la conversión de las atmósferas en ideas. Y ello no es poca cosa, pues aquí la estética está identificada con la reflexión y alejada de moralismos, sociologismos y psicologismos, que pasan a un segundo plano. Ello habla del aporte de Antonioni en términos de pensamiento. El director sabía muy bien de lo que hablaba, formado como estaba en los círculos intelectuales de Ferrara, junto a Giorgio Basani y otros escritores.

Luego están los datos técnicos y externos de la producción. En primer lugar, la circunstancia del cuento de Julio Cortázar donde fue inspirada la película, *Las babas del diablo*, aporta detalles centrales que permiten al director italiano reconstruir una historia con otras características y personajes. La historia de Roberto Michel, traductor chileno que vive en París, nos habla de que cierto domingo éste fotografía a una mujer que besa a un niño en un parque, y cuando es sorprendida en este acto, le reclama el carrito al fotógrafo, mientras un hombre de sombrero gris se une a esta solicitud. El chico huye y el fotógrafo Michel se alegra. Pero al ampliar las fotografías en su casa, las imágenes revelan que el muchacho no ha logrado escapar.

Al ser entrevistado en una ocasión, Antonioni declaró que necesitaría al menos hacer otro film para explicar *Blow up*, con lo cual se negaba a revelar el misterio de la película. En efecto, al final del filme nos quedamos sabiendo nada de nada. Todo es

aparente. Sabemos a lo sumo que Jane es cómplice de un asesinato, pero no sabemos las razones que la indujeron a ello. Sabemos que tenía un cómplice: el que estaba agazapado tras los arbustos del parque, cuyo visaje es el rostro desdibujado de Julio Cortázar, quien se prestó al juego en un cameo. Aunque no se trata propiamente de un cameo, pues la aparición de Cortázar no es completa, aunque sí participe de la complejidad del relato.

En lo que respecta al cuento de Cortázar, éste no puede ser más complejo. Se trata de un texto con múltiples niveles de lectura, que comienza con una imagen visual donde participan el viento, el sol y las nubes en un parque en París, como escenario a la historia de un muchacho asediado (el asedio que pudiera devenir en secuestro, es una hipótesis) en situación de seducción por una mujer rubia, con la ayuda de un hombre de sombrero gris ubicado cerca en un auto. El fotógrafo va descubriendo esto muy lentamente, y a medida que se desarrolla el relato, vamos entrando en un crescendo donde se pasa de los puros nervios a “un miedo sofocado por la vergüenza”, donde el fotógrafo Roberto Michel nos insinúa que “aquella mujer rubia no buscaba un amante en el chico, sino que se lo adueñaba para un fin imposible de entender sino lo imaginaba como un juego cruel, deseo de desear su satisfacción, de excitarse para algún otro, alguien que de ninguna manera podía ser ese chico”, escribe Cortázar. Lentamente van apareciendo pistas, rasgos, claves para descifrar las imágenes en el parque, que luego serán llevadas a las fotos y a sus respectivas ampliaciones, las cuales tienen más de una similitud con las ampliaciones de *Blow up*, en las cuales sin duda se inspiró Antonioni para construir su película.

Antonioni reemplazó al chico por el hombre mayor, a la mujer rubia por Jane, y al hombre del sombrero gris por el rostro desdibujado del hombre oculto en los arbustos (cómplice de la coartada), el rostro de Cortázar, ganado al juego cine-literatura. Antonioni sustituye la placita de Quai de Bourbon en París por el Maryon Park de Londres y coloca allí, en vez de la posibilidad del asesinato del chico, al hombre mayor que después desaparece. Las que sí son invariables son las palomas, las nubes, el viento, el cielo, y por supuesto lo que mueve la historia más allá del asesinato o la seducción: la Nada, verdadera fijadora de la escena, o como dice Cortázar: “esa operación comparativa y melancólica del recuerdo frente a perdida realidad”. De cualquier modo, Antonioni y Cortázar propician, cada uno por su lado, una historia repleta de vacíos y seducciones perversas, crueldades insospechadas cuyas raíces reales desconocemos.

También está la construcción verbal “babas del diablo”, la cual da lugar al efectista título. Finos hilos tan sutilmente hilvanados que son invisibles, babas delgadísimas desprendidas de las fauces de entes superiores, llámeseles santos, vírgenes o demonios, capaces de urdir situaciones azarosas, inesperadas o fatídicas.

Volvamos a la historia y veamos a Thomas saliendo de noche a constatar si, de hecho, el hombre está muerto en el parque y lo descubre: ahí está, con los ojos abiertos, negros, como un siniestro maniquí. Thomas está a punto de tocarlo, pero no lo hace. Regresa al lugar donde se encuentran todos, la gran fiesta donde chicos y chicas fuman, beben, bailan, se besan. Se completa así, acaso, el ciclo urbano Londres-París que

Antonioni andaba buscando para interpretar el espacio de ambas ciudades, con similares dilemas culturales y morales, aunque ni él (italiano) ni Cortázar (argentino) sean originarios de aquellas.

David Hemmings y Vanessa Redgrave fueron literalmente lanzados al estrellato con esta película. Ingleses ambos, y muy jóvenes por entonces, sus nombres estuvieron ligados después a actuaciones memorables. La Redgrave tiene una carrera brillante, con importantes premios y reconocimientos, incluido un Oscar. En los años 60 se haría aún más célebre con su actuación en *Isadora* (1968), encarnando a la famosa bailarina Isadora Duncan. Por su parte, y luego de *Blow up*, Hemmings continuó una carrera notable actuando en filmes británicos como *Camelot* (1967), *La carga de la Brigada Ligera* (1968), *Barbarella* (1968) y *Alfredo El Grande* (1968). Durante los años 70 cumple una actuación brillante en el film *Rojo Oscuro*, de Mario Argento; en los 80 dentro de la cinta *Una duda razonable* (1980), y en el siglo XXI en el papel de Cassio en la película *Gladiator* (2000) de Ridley Scott, y en *Juego de espías* (2000) de su hermano Tony Scott; para cerrar en 2002 haciendo de Mr. Hemerhorn en *Pandillas de Nueva York* de Martin Scorsese, y finalmente haciendo un cameo dentro de la cinta *Equilibrium*, antes de fallecer en ese mismo año de 2002 a los 62 años.

Las actuaciones de Vanessa Redgrave y David Hemmings en *Blow up* dejan huella imborrable en el cine del siglo XX. Ambos muestran su potencial; pronto se convertirían en iconos. Antonioni fue certero eligiéndolos. La película ganó la Palma de Oro en Cannes en 1966. Estuvo producida por Carlo Ponti y lleva música incidental del jazzista norteamericano Herbie Hancock. Tonino Guerra es coautor del guión con Antonioni, y la ayuda de Edward Bond en los diálogos. Todo ha confabulado para que esta película, pese a no estar considerada por la crítica a la altura de la famosa trilogía italiana de Antonioni, se haya convertido, por ello mismo y por sus mismas imperfecciones buscadas, por su narración fragmentaria y nerviosa, en un clásico que ya forma parte del espíritu de una época contradictoria, que continúa enviándonos señales para que comprendamos mejor la vida en las grandes ciudades. [2012]



ALICIA EN EL PAÍS DE TIM BURTON



Me encuentro literalmente maravillado con la versión libre que acabo de ver de Tim Burton sobre *Alicia en el País de las Maravillas*, la célebre obra de Lewis Carroll. Asombrado, primero, por la extraordinaria estética visual que ha manejado el director en este filme, tan poderosa que muy bien justificaría aquel adagio que dice: “Todo lo que un hombre puede imaginar, otros lo podrán realizar”. Para llevar del papel al cine las aventuras de Alicia Kingsley hay que armarse no sólo de un completo dispositivo tecnológico y de efectos especiales, sino conseguir una concepción artística de nivel, que no deforme la historia de Carroll, una narración compleja por muchos motivos. En este caso no se trata de versionar una obra de ficción o de fantasía pura, sino una obra poblada de juegos inteligentes, manejo del absurdo, poesía, canciones, matemáticas, dibujos, ludismos de lenguaje y una serie de transgresiones de la lógica (el *nonsense*) e innovaciones lingüísticas que la señalan como una obra ciertamente atípica en la literatura.

Lewis Carroll, nacido en 1832 y fallecido en 1898 a los 66 años (cuyo verdadero nombre era Charles Lutwidge Dodgson) no era precisamente un literato sino un científico, un fotógrafo, profesor hijo de un clérigo. Se educó en Oxford, donde estudió y enseñó matemáticas y álgebra. Se ordenó en un colegio católico pero nunca predicó; era un hombre excéntrico que no se casó nunca; encontró alegría enseñando a los niños y las niñas, a quienes escribió libros de adivinanzas y acertijos. *Alicia en el País de las Maravillas* (1865) fue escrito para entretener a Alicia Liddell, hija de un decano de la Iglesia Cristiana (un relato que primero se llamó “Las aventuras de Alicia Tierradentro”, ya se verá por qué), un libro que venía ilustrado con dibujos de Sir John Tenniel, casi inseparables de éste. Después escribió otro de estilo muy similar, *Alicia a través del espejo* (1872), con ilustraciones del mismo Tenniel. Por cierto, que la Alicia que dibuja Tenniel, rubia y de cabellos largos, con ese vestido de niña inocente, la Alicia cándida

del relato, no es en verdad una niña sino una púber —esa edad situada entre la niñez y la adolescencia—, no tiene que ver físicamente con la Alicia real. Hay una fotografía de ella hecha por Carroll donde está sentada en un columpio, y es una niña de cabello negro corto y falda corta y holgada; ahí luce una mirada perturbadora, una mezcla de erotismo y dureza. De modo que no tratemos de hacer comparaciones del libro con la realidad (cosa a la que son muy asiduos ciertos profesores) para buscar pistas de análisis dentro del esquema literatura-vida.

Carroll poseía un oído especial para asociar el sonido de las palabras, lo cual le permitió producir del mejor *nonsense* escrito en inglés. Sus obras posteriores, como *Silvia y Bruno* (1869) no logran amalgamar bien la tentativa de unir la historia para niños con las enseñanzas cristianas. También publicó muchos artículos, trabajos dedicados a la lógica simbólica y a las matemáticas. Fue un hombre físicamente feo, cuya obsesión por las niñas lo llevó a fotografiarlas y a convertirlas en fetiches. Hizo una galería fotográfica de niñas púberes, en la que Alicia Liddell era una de las preferidas.

Si uno observa bien la literatura inglesa o irlandesa, se da cuenta de que la sátira social fantasiosa fue siempre una de las mejores maneras de vengarse de la sociedad reglamentada y reprimida, hipócrita, egoísta y cruel con los niños, a quienes se aplicaba una dosis tremenda de represión y violencia durante su crecimiento o educación. Si uno ve, por ejemplo, la obra de Jonathan Swift *Los viajes de Gulliver* (1726), un siglo antes —donde también el autor se vale de recursos fantásticos y grotescos para ironizar el poder— percibe que son dispositivos literarios, recursos estéticos que usó Swift para satirizar la sociedad de su tiempo (uno de los más radicales es su texto *Una modesta proposición*, donde para solucionar el problema de la infancia hambrienta en su país propone comerse los niños de Irlanda), lo cual permite indicar que *Los viajes de Gulliver* es una obra que no tiene nada de infantil; es una obra dura, cáustica, terrible.

Algo similar sucede con Carroll un siglo después. Su célebre obra no es sólo la inocente historia de una niña perdida dentro de su sueño. No. Alicia es también una víctima de la sociedad cruel y terrible en la que vive, época donde la represión sexual y la inducción familiar, la culpa católica y los convencionalismos extremos hicieron de las suyas. Buena parte de la novela de lengua inglesa posterior, incluyendo a Laurence Sterne (que casi cuarenta años después que Swift sorprende al mundo con su *Tristram Shandy*), Wilkie Collins, Oscar Wilde o William Thackeray, van contra un esquema represivo o pacato de la sociedad inglesa o irlandesa que no cesa de estar enredada en sus prejuicios de clase y su racismo encubierto.

La simplicidad narrativa de *Alicia en el País de las Maravillas* es aparente. Se trata de una narración llena de altibajos, de una acción permanentemente interrumpida, poblada de trucos y personajes fascinantes, bien dibujados, con un tremendo peso específico dentro de la trama, personajes que cada vez que aparecen remueven el fondo de la conciencia del personaje central, Alicia, y la confunden hasta límites angustiantes. Alicia cae en un hueco, en un hoyo profundo, y a medida que desciende va perdiendo la

conciencia. Entra en una suerte de sopor y luego en un sueño continuado, una suerte de pesadilla de la cual desea despertar y no puede, pues su destino es seguirla hasta sus últimas consecuencias, y esto es precisamente lo que logra Carroll en su libro: que sigamos sin pausa la acción soñada de Alicia.

Los personajes de este relato, alegorizados en animales, pueden llegar a ser mucho más que eso; pueden llegar a transmutarse en símbolos o incluso convertirse en elementos religiosos. No hay en toda la narración ni un solo personaje real, excepto la hermana que la acompaña brevemente al principio y al final, cuando están leyendo sentadas en la ribera de un río, y en la película de Burton se truncan en los padres y los asistentes a la boda de Alicia, que no llega a producirse. Con esta modificación que ha introducido Burton en la película, se pone aun más en evidencia el mundo de convencionalismos y prejuicios al que nos hemos referido, resuelto al final de la película cuando Alicia decide decirle la verdad a todos, anula la boda por propia voluntad, expresa lo que piensa y siente a los presentes, a sus familiares, al novio y a sus padres, quedando libre de toda atadura.

En el libro no sucede esto. En el libro Alicia se encuentra sentada con su hermana a la orilla del río y ve que ésta lee en medio de un calor sofocante un libro sin dibujos ni diálogos. De pronto Alicia ve más allá unas margaritas que le provoca ir a tomar, y al levantarse descubre a un conejo blanco con los ojos rosados, un conejo que habla y ve la hora en un reloj que lleva en el bolsillo del chaleco. Esta primera aparición fantástica la induce a seguir tras el conejo por la pradera, y éste se mete en una madriguera al lado de un árbol. Alicia sin pensarlo lo sigue y se introduce también en la madriguera, que pronto se convierte en un túnel por donde cae: cae y cae y sigue cayendo en un pozo profundo cuyas paredes están cubiertas de armarios y anaqueles, mapas, cuadros, pianos, frascos. Ahí empieza a comparar su caer y rodar con el de la vida real, continúa haciéndolo millas abajo, hasta un punto en que cree estar cerca del centro de la tierra. Mientras lo hace, cavila, y en ese cavilar es donde comienza su aventura. Una aventura que alterna los modales sociales con las sorpresas en una proporción similar, y también en esa medida la ignorancia y la inteligencia van estableciendo un contrapunto: la incertidumbre y las certezas surgen en paralelo. A lo largo de todo el libro se establece, primero, un punto de asombro, de duda o sorpresa que se ve interferido por accidentes, golpes, porrazos, tropezones y encuentros de todo tipo con animales. Es asombrosa la cantidad de animales que conoce Alicia en ese recorrido; animales que tienen, casi todos, cualidades humanas y que componen, entre todos, una prodigiosa fábula.

También se encuentra Alicia una buena cantidad de alimentos, pócimas o frutas que la hacen ganar o perder tamaño o estatura; prueba bebedizos alucinantes, tartas o pasteles, los cuales dan lugar a una serie de desdoblamientos en su persona. Apenas concluido el primer capítulo, podemos comprobar que “Alicia estaba ya tan acostumbrada a que todo lo que le sucediera fuera algo extraordinario, que le parecía francamente una sosada y una estupidez que la vida discurriese normalmente, como si nada”.

En el capítulo segundo ya estamos instalados en el territorio del absurdo. Empiezan a aparecer palabras nuevas, palabras inventadas por Carroll para indicar un desquiciamiento del mundo real creando un léxico propio, y a su vez propicia los cambios de tamaño (“¡Qué gracioso va a ser mandar regalos a los propios pies de una!”, son sus palabras) —un recurso que Carroll ha tomado, me atrevo a señalar, de Jonathan Swift— o de trabajar en el elemento de la mimesis, que conduce a lo filosófico: “Pero si no soy la misma, la pregunta siguiente es: ¿Quién soy yo? ¡Ah, eso sí que es un misterio!”. También es frecuente la utilización del disparate en muchos de los poemas, el uso de herramientas mágico-simbólicas como la llave de oro, la mesa de cristal, o de imágenes absurdas, como la de ahogarse en sus propias lágrimas. Y por supuesto de una serie de canciones-poemas que son de los más ingeniosos y cómicos de la literatura.

No es nada sencillo tratar de explicar en qué consiste el *nonsense* inglés. Literalmente podría sustituirse por *sinsentido*, pero no equivale sólo a eso; se trata de una suerte de absurdo que tampoco es el absurdo únicamente. Es una especie de sinsentido rebosante de humor, con el agregado del juego de palabras, un retruécano que no se contenta con el mero juego de los sonidos de éstas, sino con un ludismo inteligente y gracioso que sólo se advierte en la peculiaridad de la lengua inglesa, y es muy propio de un refinamiento, de una estilización del temperamento flemático de lo inglés, que sólo los británicos o irlandeses o quienes allí han vivido (o han estudiado su literatura) pueden apreciar mejor. No es sencillo poner un ejemplo de *nonsense* en el libro de Carroll, pero algo de él pudiera estar en los versos siguientes:

¡Ved cómo el industrioso cocodrilo
Aprovecha su lustrosa cola
Y derrama las aguas del Nilo
Sobre sus escamas doradas!
¡Con qué alegría muestra sus dientes,
Con qué primor dispone las uñas y se afana en invitar pececillos
A entrar en sus mandíbulas sonrientes!

La aparición del Gato de Cheshire (región inglesa donde nació Carroll), el Perro, el Loro, el Ratón, el Pato, el pájaro Dodo (muchos coinciden en que ese pájaro simboliza al propio Carroll), el Conejo Blanco, la Oruga Azul, Pepito el Cachorro Enorme, la Liebre de Marzo, la Tortuga Artificial, el Sombrero Loco y la Reina de Corazones terminan por configurar los personajes más importantes del relato.

En la película de Burton, el papel de Alicia lo cumple la actriz Mia Vasikowska; el del Sombrero Loco es interpretado por Johnny Depp (quien ha protagonizado numerosos filmes de Burton) y el de la Reina de Corazones, Iracebeth de Crims, por la esposa del director, Helena Bonham Carter, estupenda actriz quien una vez más ha hecho un magnífico rol. La Reina de Corazones es el personaje fuerte de la historia, y quien representa al Mal, el capricho, la arbitrariedad o el abuso de poder. La Reina, dueña de una cabeza deformada, ante cualquier contratiempo o sinsabor ordena: “¡Que le corten la

cabeza!”. Su contraparte en el filme no es sólo Alicia, sino su hermana Mirana, la Reina de Corazones Blancos que vive en el país de Salazer Grum, un personaje creado por Tim Burton para hacer un contrapeso, interpretado por Anne Hathaway (así se llamaba la esposa de Shakespeare), quien da un brebaje a Alicia para que recupere su tamaño natural. Otros personajes son los Dos Gemelos Gordos, que sustituirán en el filme de Burton a los Diez Infantes Reales que aparecen en la obra de Carroll. Personajes con otros nombres en la cinta de Burton son la Oruga Azul, llamada Absolem, una suerte de consejera de Alicia; el personaje llamado Stayne, caballero de atuendo negro con un parche en el ojo, brazo ejecutor de la Reina de Corazones; el monstruo mayor, llamado el Jabberwocky, con quien debe enfrentarse Alicia en el día Frabjuloso; Inglaterra se llama Infratierra; el perro Bayard sustituiría a Pepito el Cachorro Enorme; el hermoso detalle del baile del Futterwacken y la espada Vorpall son otros elementos introducidos por Burton para agilizar la historia.

En el capítulo octavo del libro, titulado “El croquet de la Reina”, se cumple una de las partes neurálgicas del libro, al establecerse la lucha entre la Reina de Corazones y Alicia, quien aquí luce más decidida que nunca (ora vez la rebelión ante la autoridad arbitraria):

— ¿Y quiénes son estos? —continuó preguntando la Reina, señalando hacia donde yacían los tres jardineros en torno al rosal, pues como habréis imaginado al estar boca abajo no se les veían más que las espaldas...

— ¿Y yo qué sé? —respondió Alicia, *asombrada de su propio atrevimiento* (subrayado nuestro) —. ¡Lo que es a mí, todo esto no me va ni me viene!

Esto encolerizó tanto a la Reina que se puso colorada.

— ¡Que le corten la cabeza! ¡Que le corten...!

— ¡Tonterías! —exclamó Alicia, atajando con voz tan alta y decidida, que la Reina se quedó sin habla.

En la película de Burton se efectúa una serie de variables que ayudan a cohesionar la historia desde el punto de vista cinematográfico y que no pueden reprochársele, pues el espíritu de la obra no se altera en lo esencial. Sorprende, sí, que Burton haya prescindido del personaje de la Tortuga Artificial, al que se le pudo sacar partido aunque hubiese sido desde el punto de vista puramente visual: un caparazón de tortuga con cabeza y patas de vaca. Se ha deducido que este personaje lo tomó Carroll de unos productos llamados Sopas de Tortuga Artificial, que sabían a tortuga, pero eran jarabes espesos a base de caldos concentrados de vaca, muy apreciados entonces y, al parecer, deliciosos.

Pero no importa, lo que hay que resaltar en la película de Tim Burton es el espíritu, los diálogos, la agilidad de la anécdota, las buenas actuaciones, los hermosos efectos, la nitidez de las imágenes: todos hacen un homenaje al *nonsense* de Carroll a través de un barroquismo visual y una factura tan particular, que han señalado a Burton como uno de los directores más cuidadosos, minuciosos y sensibles de la actualidad.

Al final de la historia, en el libro de Carroll, Alicia despierta después de haber tenido una discusión con la Reina de Corazones, quien después de ordenar que le cortaran la cabeza a Alicia, ésta le grita:

— ¿Quién les va a hacer caso? ¡Si no son más que un mazo de cartas!

Entonces los naipes de la baraja caen sobre ella, y al despertar descubre que no son más que las hojas secas que habían venido a caer sobre su cara. Ahí mismo su hermana la ayuda a despertarse del sueño vuelve a la realidad. Alicia le cuenta a su hermana algo de lo que recuerda del sueño, y luego que termina, su hermana la besa y le dice que corra para que vaya a merendar. Y al hacerlo, Alicia recuerda por momentos su sueño, mientras su hermana continúa sentada, con la cabeza apoyada en una mano y contemplando el sol que se oculta, pensando en las aventuras de su hermana y soñando despierta con ellas, con la sensación de estar oyendo el sonido de todas las pequeñas criaturas del sueño de su hermana, que empiezan a surgir cobrando vida a su alrededor. “Cerró los ojos para mantener el sueño vivo por un instante más, pero sabía que al abrirlos todo recobraría la insulsa realidad”.

Para terminar, “piensa en cómo sería en el futuro esa pequeña hermana suya cuando se convirtiera ya en una mujer, y cómo se conservaría a través de sus años maduros, con el corazón sencillo y amante de su niñez: reuniría en torno de sí a otros pequeñuelos futuros y les alumbraría los ojos con las maravillas de otros muchos y curiosos cuentos, quizás incluso con esas mismas aventuras de un ensueño ya lejano, sentiría todas sus pequeñas tristezas y se alegraría con sus pequeños goces, recordando su propia infancia y sus alegres días del estío de antaño”.

Y es acaso en un final como éste, donde yo digo que el cine no puede alcanzar nunca a la literatura. [2013)



ORSON WELLES, QUIJOTE ENAMORADO DE ESPAÑA



Aunque nacido, criado y educado en Estados Unidos, Orson Welles fue siempre un hombre disconforme con su país. Su madre pianista y su padre empresario le proveyeron de una educación refinada rodeada de buenos colegios, libros, música, exposiciones y teatro donde las piezas dramáticas de los grandes escritores siempre estuvieron a la orden del día. Desde niño estuvo haciendo en la escuela papeles de obras de Shakespeare y asistiendo a programas radiales dramatizados. Desde joven tuvo contacto con escritores, actores, productores radiales y televisivos que le fueron introduciendo lentamente en la vida intelectual y teatral de varias ciudades importantes de Estados Unidos. Su primer éxito radial de repercusión internacional, *La guerra de los mundos*, se basó en la famosa novela de Herbert George Wells del género de ciencia ficción, muy leída en su momento, y cuya adaptación radial, plena de suspense aterrador, dio fama a Orson Welles por el realismo crudo y extraordinario de su guión y locución, transmitidos en Nueva York, donde Welles logró transmitir la sensación de fin de mundo. Esta curiosa coincidencia Wells---Welles sería el comienzo de una relación amor-odio de Orson Welles con su país de origen.

El primer largometraje de Orson Welles, el archiconocido *Ciudadano Kane* también constituyó una crítica feroz al establecimiento mediático y los delirios de poder en Estados Unidos, encarnados en el empresario Charles Foster Kane, personaje inspirado en el magnate real William Randolph Hearst, quien no dudó en demandar a Welles y a los Estudios Mercury, y en sabotear la distribución de la película, hablando con los propietarios de los Estudios en Hollywood. De ahí en adelante, la carrera cinematográfica de Welles fue más que accidentada, aunque siempre estuvo guiada por la excelencia estética y las exigencias artísticas de su densa cultura literaria.

De sus películas inspiradas en obras literarias, destacamos su saga en honor a Shakespeare conformada por *Macbeth* (1948), *Otelo* (1949) y su original homenaje al dramaturgo inglés patente en su admiración al bebedor Falstaff en *Campanadas a medianoche* (1966), donde hace también recreaciones breves de *Las alegres comadres de Windsor*, *Ricardo III* y *Enrique IV*. Hay que mencionar su magistral adaptación de *El proceso* (1962) de Franz Kafka y la libre versión de una novela de Isak Dinesen para realizar *Una historia inmortal* (1968). Son dignas de mención otras películas cuyas inspiradas en mediocres obras literarias como son *La dama de Shanghái* (1948), tomada de una novela de Sherwood King, *Si muriera antes de despertar; El cuarto mandamiento* (1942) basada en una gris novela de Booth Tarkington, y la otra gran obra maestra suya *Un toque de maldad (A touch of evil)* que han traducido errónea y sistemáticamente como “Sombras de mal”, basada en una novela de un tal Whit Masterson titulada *Badge of evil*, que significa “Insignia de maldad”, título muy cercano a la personalidad de Quinlan, el corrupto policía encarnado por Welles.

De este modo, queremos indicar que las referencias literarias de Orson Welles son casi todas ajenas a la tradición norteamericana. Su relación profesional con los productores norteamericanos fue bastante divergente; no se acomodó bien a la cultura de ese país ni a sus modos de relacionarse con el ser humano; en ese sentido fue bastante polémico y controversial; su diálogo se estableció mejor con artistas, cineastas y escritores europeos o latinos, al punto de enamorarse y mantener unas relaciones amorosas intensas con actrices mexicanas y españolas como la mexicana Dolores del Río. Y para los que no estén enterados, la bella Rita Hayworth no se llamaba así, ese era su nombre artístico, pues el verdadero era Margarita Carmen Cansinos, y aunque nacida en Nueva York, era descendiente de inmigrantes españoles; de las grandes estrellas de Columbia. Su padre era bailarín nacido en la provincia de Sevilla, mientras que su madre, de apellido Hayworth, era una bailarina de origen irlandés. Su padre era pariente del eminente literato español Rafael Cansinos-Assens, uno de los literatos más importantes de la literatura europea.

Margarita comenzó como bailarina a los 13 años. De extraordinaria belleza física, esta pelirroja pronto se posicionó como una de las estrellas de los estudios Columbia y de la 20th Century Fox. Del matrimonio de Rita con Orson Welles nació Beatrice, quien ha sido una persona muy activa en la recuperación de la obra de su padre. Su actuación bajo la dirección de su marido en *La dama de Shanghái* continúa siendo uno de los clásicos del cine.

Con España, especialmente, Welles tuvo una relación muy estrecha. Admirador del temperamento español, de sus tradiciones, maneras y costumbres, fiestas y vinos, comidas, escritores, artistas, Welles se declaró enamorado de España, al punto de dejar escrito en su testamento que sus cenizas fuesen enterradas en ese país. Le gustaban las procesiones religiosas, la Semana Santa de Sevilla (ciudad donde rodó buena parte de *Mr. Arkadin*) y las corridas de toros; de éstas era fanático al punto de hacerse amigo personal de Luis Miguel Dominguín y de Antonio Ordóñez, las dos más grandes toreros españoles

de entonces. Con Ordóñez la amistad fue grande, a él le pidió que, una vez hubiese fallecido, sus cenizas fuesen enterradas en España, y así lo hizo cumplir Ordóñez, poniéndolas a resguardo en un lugar que el torero tenía en una localidad de la provincia de Málaga, una finca de recreo llamada San Cayetano. Conocedor de la literatura española, Welles siempre estuvo fascinado por la obra de Miguel de Cervantes. Durante varios años, estuvo acariciando la idea de llevar a la pantalla su novela más famosa; de hecho, filmó muchas escenas en el año 1960, pero pronto enfermó y no le fue posible culminar la obra; después se fue postergando por años y Welles finalmente empeoró su salud, hasta que un día del año 1985 fallece en un hospital de Los Ángeles.

Tratándose de la primera y gran novela del Renacimiento europeo, tenida como referencia fundacional de la novelística moderna, Welles no se amilana ante tamaño proyecto, más bien se siente estimulado, y desde los años sesenta del siglo veinte y hasta el final de su vida, saca fuerzas para asumir tal empresa, viaja a España para hacer la elección del actor principal, que al final sería Francisco Reiguera, mientras el de Sancho Panza se lo confiaría a su amigo Akim Tamiroff, uno de sus actores favoritos, que ya había trabajado con Welles en otras películas.

Algo que llama poderosamente la atención en este filme es el conjunto de convergencias que la señalan como a una especie de canto de cisne para actores y directores. Siendo la última película de Welles, y donde éste aparece como actor por vez postrera, es también la última donde aparece el español Francisco Reiguera como actor, y la única que le mereció pleno reconocimiento, pues sus otros papeles habían sido apariciones eventuales o efímeras en películas de Luis Buñuel (*Simón del desierto*, 1865; *Cumbres borrascosas*, 1963; *Gina*, 1961) y en otra película famosa de los años 60, *Viva María!* del francés Louis Malle, donde hizo de Padre Superior, y en otra donde cumplió el rol de Obispo (*Los cañones de San Sebastián*, 1968), sin lograr acuñarse en ninguna de ellas como un actor de relieve. En cambio, el personaje de Don Quijote le calza como anillo al dedo, tanto por su avanzada edad y la magra estampa de Alonso Quijano, Reiguera logra imprimir un sello definitivo a la caracterización del Quijote: fantasioso y derrotado, que bajo la conducción de Orson Welles da el personaje como ningún otro, para brindarnos este soberbio papel basado en el personaje novelesco más famoso de todos los tiempos. Como dice Welles en sus reflexiones sobre éstos dentro de su propia película: “Don Quijote es el gran mito, pero Sancho Panza es el gran personaje”.

Lo mismo podríamos decir de Akim Tamiroff, que pienso también logra quizá la mejor caracterización de su carrera con ésta de Sancho Panza, y que viene a ser la última de las suyas. Tamiroff también disfrutó de la amistad y la confianza de Welles, con quien trabajó en sus películas *Un toque de maldad* (1958), donde hace de Joe Grandi, un corrupto proxeneta y traficante de drogas; también en *Mr. Arkadin* hace de un personaje fracasado; mientras en *El proceso* le corresponde el papel de Block, un burócrata encubridor en una Corte de Justicia. Tamiroff, de nacionalidad rusa, tiene una larga trayectoria como personaje de reparto: fue nominado dos veces al Oscar por su actuación en *Por quién doblan las campanas* de Sam Wood, y en y en el film *El general murió al*

amanecer, además de haber sido el primero en obtener un Globo de Oro como actor de reparto. Tamiroff murió en 1972, antes que Welles, y no pudo ver tampoco la obra concluida.

Hubo que esperar muchos años para que se produjera esta especie de milagro, cuya recuperación debemos al director y guionista Jess Franco, quien siguió todas las indicaciones de Welles y se dio a la tarea de recuperar la cinta con un magnífico equipo de fotógrafos conformado por Juan Manuel de la Chica, Edmond Richard, Jack Drapper, Ricardo Navarrete, Manuel Mateo, Giorgio Tonti y Juan Galisteo, para conseguir esta magnífica edición estrenada en 1992.

En relativamente pocas escenas, sus directores logran darnos una visión bastante completa del espíritu cervantino, apelando a toda la información previa que se supone debe tener el espectador acerca de ambos personajes, lo cual le permite al director avanzar en la historia de una manera fresca. Nos presenta al Quijote y a Sancho compartiendo infortunios, percances y pequeñas aventuras que la imaginación calenturienta del Quijote exagera, convirtiéndolas en hazañas o proezas: la lucha con los molinos de viento es una batalla con gigantes, una carreta desvencijada es una cárcel, una paloma asada es un manjar de los dioses, etc. todas dignas de ser recordadas, sobre todo aquella donde Don Quijote y Sancho van a la busca de Dulcinea del Toboso y pasan por la casa de familia de Sancho. Ahí Sancho bebe y baila con una gracia cómica incomparable.

Digna es de mencionar la parte referida a la Cueva de Montesinos, donde el Quijote desciende a las regiones órficas y fantasmales, la cual constituye la parte “surrealista” del filme. Como sabemos, la locura de don Quijote es creciente. Llegado un momento se siente tan fatigado y abatido que decide no andar más, quedarse en una vieja carreta que él piensa es una cárcel, aguardando que Sancho localice a su Dulcinea en un pueblo cercano; Sancho trae a una muchacha eligiendo a una campesina cualquiera, pensando que el Quijote no va a notar la diferencia, y ante la ira de éste, decide quedarse y se le pierde a Sancho, y entonces Sancho lo va a buscar de pueblo en pueblo viviendo una serie de aventuras en la ciudad de Valencia, entre ellas acepta ganarse unas cuantas pesetas montando su burro, para las escenas de una película que un director de cine filma en España; luego va por ahí, entra en procesiones, bares, corridas de toros preguntando por Don Quijote. Aquí se produce la innovación en la historia: al ingresar Sancho en el espacio urbano y en el siglo veinte (el año es 1960) descubriendo cosas extrañas a él: automóviles, televisores, cámaras, filmadoras, directores de cine como ese que ahora se encuentra en España contratando a extras, entre ellos al propio Sancho para que haga una escena montado en su burro, y ello le procura a Sancho unas cuantas pesetas para seguir en su búsqueda del Quijote. Más tarde entra a un bar a beber unos vinos y a comer, y hace el descubrimiento de la televisión: queda estupefacto viendo lo que ocurre dentro del aparato: dan las noticias, entre ellas una donde aparece el director de cine que recién le ha contratado: ahí está el afamado cineasta, homenajeado por las autoridades españolas, el célebre degustador de vinos y comidas, el amante de España y de su gente, el mismísimo Orson Welles, quien luego se pasea en su coche por las calles de Valencia y

se baja a hacer sus reflexiones sobre España. Sancho no lo puede creer, el hombre hace una película sobre él y Don Quijote, más adelante alguien le dice que Don Quijote es un hombre que vive en la luna, y al encontrarse a un astrónomo callejero, éste le deja ver la luna través de su catalejo, el ingenuo de Sancho pone el ojo en el telescopio con la esperanza de encontrar a su amo allá.

Después de una larga búsqueda lo consigue, cuando el pobre Quiote está a punto de perecer, se lo lleva a su casa y lo ayuda a asearse, le da de comer, lo hace dormir, y Don Quijote queda como nuevo, se monta en su Rocinante a cabalgar otra vez por nuevas ciudades españolas donde la gente les reconoce y les recibe con vivas, desde los balcones gritan sus nombres, y ellos siguen orondos saludando a las gentes, hasta que se pierden en el horizonte.

Tuvo el cuidado Jess Franco de seguir y respetar a su maestro, en el logro de esta magnífica edición, el no haber referido los postreros momentos de la vida de don Alonso Quijano, sobre todo aquellos donde recupera su memoria y vuelve a ser un hombre cuerdo.

Las voces que han escogido para el doblaje en español son muy convincentes, perfectas diría yo. En todo caso, se trata de otra joya del genio de Orson Welles, quien se salió con la suya rindiéndole tributo a la tierra que tanto amaba, que tanto disfrutó y bajo cuyo suelo reposan para siempre sus cenizas. [2012]



FRANKENSTEIN, DRÁCULA Y TERMINATOR: EL REGRESO



Los seres humanos podemos ser muy ansiosos, inquietos y creativos, pero también muy demolidores y destructivos. Nunca estamos saciados: creamos mundos nuevos reales o imaginarios, realidades alternas, seres de todo tipo: hermosos, verídicos o verosímiles, monstruosos o fabulosos. Nuestra inquietud nos lleva a romper moldes y a crear sociedades ideales o utopías, grupos, instituciones y armas para defendernos, sistemas completos de ejércitos que surcan tierra, aire y mar a objeto de conquistar nuevos territorios, ocupar geografías, o impedir que esto ocurra. En esto último, sin duda, hemos exagerado los humanos creando tecnologías bélicas que pueden destruir a distancia poblaciones enteras, misiles dirigidos por computadoras que caen en ciudades; o ideamos complejos industriales gigantescos que pueden contaminar vastas extensiones de agua.

No nos resistimos, tampoco, a las tentaciones de crear seres artificiales, robots o androides que obedezcan nuestra voluntad. Varias novelas han creado las anticipaciones del terror moderno, que al principio fueron sólo obras para el regusto literario o el disfrute estético, con varios mensajes subliminales, ideológicos o eróticos. En el siglo XIX la escritora Mary Shelley creó, en una novela genial, un monstruo que vendría a prefigurar los androides modernos a partir de la idea de un doctor que dio vida, --usando miembros amputados de cadáveres recogidos de las calles de Londres-- a un ser vivo, a partir de experimentos con la electricidad galvánica; un ser horrible que sin embargo poseía sentimientos y exigió a su creador, el doctor Víctor *Frankenstein*, una compañera, y éste, al no poder complacerlo, alimentó en su androide un insólito poder de destrucción, fuera ya del control de su creador.

Un estudiante universitario de Irlanda, Abraham Stoker, escribió en el siglo XIX una versión novelada inspirada en la figura de un empalador de cabezas rumano, Vlad Dracul, y creó uno de los personajes más siniestros y mejor concebidos de la literatura, el Conde **Drácula**, un hombre refinado de buenos modales que vive solitario en un castillo gótico donde es atendido por un sirviente alienado a él, que le asiste en su tarea de seducción de mujeres y hombres, a las que succiona la sangre a la manera de un gran murciélago, y crea una casta de hombres vampiros, demonios, muertos-vivos eternos que progresivamente van creando vampiros listos a apoderarse de otros seres por la noche. Estos vampiros, trocados en seductores, invaden por la noche clubes, discotecas, hoteles, sótanos de sórdidas mansiones donde cumplen sus ritos sangrientos en medio de orgías lujosas y sofisticadas, que no han cesado hasta hoy en nuevas versiones de dandis, ricachones, empresarios poderosos rodeados de lujos y placeres.

Con el auge de la tecnología del siglo XX, la ciencia ficción espacial creó un androide mecánico y eléctrico, el robot, a imagen y semejanza del hombre, aparentemente indestructible, poseedor de una enorme fuerza y eficacia, que no sólo pueda ayudarlo en tareas domésticas o científicas, sino obedecer también órdenes con sólo dárseles de voz, o pulsando un simple botón. El escritor Isaac Asimov, en su novela **Yo, Robot**, creó las primeras leyes de la robótica, y con ellas una idea que no ha dejado de regenerarse. Tal robot fue experimentando cambios y se volvió **Terminator**, **Transformer**, **Iron Man**, o cualquiera de estos personajes manipulables que de súbito se rebelan ante su creador y se convierten en héroes fuera de control que pueden destruir personas, ciudades o países. En el caso de **Terminator**, no se trató de una novela sino de una película ---protagonizada por el actor Arnold Swarzenegger-- la que acuñó este nuevo monstruo del siglo XX, quien devastaba todo lo que se ponía a su paso y renacía de sus cenizas; cuando se creía que estaba bombardeado o desfragmentado, sus partes de nuevo se erigían del fuego para continuar su tarea destructiva.

Se trata de tres creaciones poderosas de la imaginación fantástico-científica que han cristalizado en el seno de las sociedades “avanzadas” de occidente, y han sido difundidas a través del medio de masas más eficaz: el cine. Sin embargo, el cine sólo nos da idea de una parte de la verdadera capacidad de destrucción que poseen ciertos países cuando desean implementar su arsenal mediático y bélico para imponer una determinada ideología, un modo de pensar hegemónico. En cierto modo, estos mitos se han vivificado en nuestro tiempo a través de sus fuerzas perversas y malignas. El personaje anti natura creado por Víctor Frankenstein puede funcionar como una metáfora de los científicos que crean androides a su antojo para dominar el mundo: soldados, comandantes, generales que hacen cumplir sus órdenes por políticos títeres de intereses creados por financistas, empresarios, banqueros; mientras la industria de la seducción, el placer y el hedonismo hace lo suyo con las drogas, las marcas, el sexo, el consumismo compulsivo, la transgresión permanente de los goces físicos, la pornografía y el erotismo usados como mercancías para mantenernos esclavos de pasiones elementales mediante la televisión, las revistas, el cine o el internet, en un rito vicioso que recicla a diario en cada monitor o pantalla a robots, **Robocops** (policías robots), **Aliens** (alienígenas, extraterrestres),

Supermanes (hombres con poderes sobrenaturales) hacen su parte encarnando ideales de dominación de países que se sienten dueños del mundo, manipulando la mente gregaria de la humanidad. Uno de estos monstruos recientes es el llamado Estado Islámico (antes habían sido el Ku Klux Klan, los Patriotas Cristianos, los Sicarios Zelojes, Aum Shirinko, Al Qaeda, etc.), maquinaria de destrucción entrenada en Estados Unidos para intervenir militarmente otros países, organización que amenaza a Europa y Occidente practicando la llamada *violencia aleatoria*, esto es, matando gente que no tiene ninguna relación con los males que combaten, gente inocente en aviones, hospitales o estadios.

El horror televisivo de la tendencia vampírica se continúa en series como *True Blood* o *Crepúsculo*, donde los vampiros pueden ser tan sensuales, sentimentales y humanos que ante ellos podemos experimentar afecto, identificándonos con sus estados angustiosos. Mientras, los muertos vivientes son la nueva versión de zombis que se desplazan por calles, fincas y pueblos abandonados persiguiendo humanos, y los *Transformers* fungen de nuevos exterminadores que toman formas cambiantes, robots gigantescos que libran batallas aparatosas donde nadie gana al final. El mismísimo *Superman* ha venido formateado en nuevos filmes donde los combates se libran en nombre del bien, o en contra de una civilización dominada por el mal, por imperios del crimen que se entronizan gracias al desperdicio de riqueza artificial del capitalismo, pues estos son el fondo fenómenos del capitalismo avanzado (bien o mal llamado “salvaje”, según se lo mire), capitalismo donde todo vale y posibilita la convivencia de lo heterogéneo en un mismo nivel de ejecución, en un primer plano donde todo acaece para que lo consumamos, para que lo devoremos con fruición. Todos estos androides o vampiros, robots, alienígenas y seres novelescos trasplantados al cine no son sino encarnaciones de viejos deseos nuestros, que algún día pasarán al mundo de los sentimientos olvidados o de las aspiraciones inútiles.

Estos delirios de grandeza y poder, estas megalomanías, estos titanismos históricos encarnados en líderes, o simbolizados por grandes torres financieras (Torres Gemelas), monumentos (Estatua de la Libertad, Torre Eiffel), barcos transatlánticos (Titanic), dictaduras (Hitler, Mussolini, Stalin), democracias disfrazadas de neoliberalismos, dinastías financieras, cohetes, portaviones, submarinos y misiles tripulados por hombres-máquina, androides perfectos, robots programados, --que pueden protagonizar sus sagas en el cine como en la realidad—son observables en las permanentes noticias de atentados, magnicidios, injerencias militares, extremismos manipulados, noticias desencajadas de contextos, espionajes mediáticos, montajes computarizados y falsificaciones visuales. Todo se halla montado sobre la base de un aparataje mediático-simbólico que detona ante los ojos y sentidos del espectador, en los espacios más rutinarios de su cotidianidad. Nuestras vidas están de continuo bombardeadas por estas imágenes-mensaje (ambas se retroalimentan) a objeto de convertir nuestra existencia en un espacio de violencia donde a menudo se nos conmina a estar al lado del más poderoso, a fin de asegurar la sobrevivencia.

Nuestros enemigos no nos amenazan desde afuera, desde el espacio; no son alienígenas, marcianos, extraterrestres o guerreros galácticos. A nuestros enemigos los hemos creado nosotros, están entre nosotros. La carrera espacial no se produce para observar nuevos mundos o descubrir otras maravillas, si no para salvarnos de nosotros mismos. Buscamos otros universos para arraigarnos en ellos, antes de que todo esto desaparezca. Las guerras se llevan a cabo para arrebatarlos, entre nosotros mismos, energía, gas, petróleo, agua, bosques, ríos, minerales; lo demás son invenciones falaces de los tribunales diplomáticos mundiales (ONU, OTAN, OEA, etc.), para enmascarar esta triste verdad. Mientras esto ocurre, los mitos y cosmovisiones raigales de las tradiciones aborígenes y africanas son sepultados por el pavimento del progreso occidental. Las expresiones artísticas y culturales pugnan por entrar en estos escenarios, siempre en desventaja con los mensajes de los *mass media*. La poesía, los juglares, la tradición oral y los relatos ancestrales que fundamentan el discurso literario y las formas plásticas y visuales provenientes de la danza y el teatro, así como el legado tradicional y popular -- que busca sus interlocutores en una juventud formada y educada para la libertad, el amor o la esperanza-- permanece en franca desventaja con respecto a las superfluas invenciones de la mente tecnológica. La crítica que ha hecho la ciencia ficción del legado tecnológico es una crítica al maquinismo desbocado de la sociedad industrial avanzada, embebida en el crecimiento y la rentabilidad a toda costa. El desarrollismo arrasa con la filosofía, el arte o la poesía, lo devora todo con sus fauces poderosas, mientras el Estado, ese ogro filantrópico, reparte sobras o limosnas.

Los discursos de interpretación crítica de estos mensajes, relatos o discursos, quedan a menudo ensombrecidos por la omnipresencia de estas pulsiones destructivas encarnadas en instituciones bélicas y terroristas, que han regresado para instalarse en una realidad que, si no es purgada de sus mensajes perversos, sólo va a quedar como telón de fondo de un mundo en guerra y terrorismo permanentes, los cuales ya han comenzado a dar indicios claros de estar en su etapa más catastrófica. [2016]

ORSON WELLES

UN GENIO TERRIBLE INDAGA EL PODER



El cine de Orson Welles transcurre en un espectro de intereses artísticos y éticos que incluye los temas del poder, la confusión, la soledad y el destino, condimentados de un humor que a la vez incluye la sátira corrosiva, la manipulación mediática y una exposición permanente del orgullo personal, la soberbia o el cinismo presentes en quienes ejercen ese poder, a través de personajes contundentes, acuñados de manera indeleble en la memoria de una época cuya huella ha permanecido intacta en la memoria del siglo XX y en la del que ahora se inicia. En este breve ensayo, iré sugiriendo cómo se esboza el tema del poder en la obra de Orson Welles.

Welles nació en Wisconsin en 1915. Fue hijo de Beatrice Ives, pianista irreverente, y de Richard Welles, propietario de una fábrica de camionetas e inventor frustrado, proveniente de una familia rica. Sus padres lo mimaron y lo trataron como a un prodigio, inscribiéndolo en colegios especiales donde tuvo contacto con el teatro desde los tres años. A los diez años ya estaba dirigiendo y actuando en una representación de *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, de Stevenson. Desde su juventud Orson Welles dio muestras de su capacidad transgresora. En el Instituto Todd, donde estudió, en una Navidad hizo el papel de la Virgen María y en una Semana Santa lo hizo de Jesucristo. Luego sus profesores –entre ellos Robert Hill, mentor que le dio las ideas para fundamentar su obra futura-- le permitieron dirigir obras teatrales de Shakespeare, donde cobraba la entrada. A los 16 años ya se había ido a Dublín y a los 18 ya se había casado con Virginia Nicholson. En 1930 ya estaba en Nueva York, y al poco tiempo de estar ahí impresionó al dramaturgo Thornton Wilder, para luego entrar al contacto con John Houseman, productor teatral y radial con quien se asocia para realizar la versión radiofónica de *La guerra de los mundos*, obra de su casi homónimo (por una “e”) en el apellido, H.G. Wells, con la que logra conmocionar a más de un millón de personas haciendo creer, con su voz e impresionantes efectos sonoros, que los extraterrestres

habían tomado la tierra. Después de este logro, su nombre fue conocido por toda América y el mundo. Ello le abre las puertas en Hollywood, donde lo llaman a dirigir su próxima película.

En 1941 se realiza el milagro: *Ciudadano Kane*, ópera prima considerada obra maestra, --caso completamente atípico en el cine-- entra en la lista de las mejores películas de la historia del cine, donde se ha mantenido en el sitio número uno durante mucho tiempo. La crítica que se lleva a cabo en este filme tiene como núcleo el poder, encarnado en un magnate de las comunicaciones, Charles Foster Kane, quien llega a ser dueño no sólo del periódico más importante de Estados Unidos, *The Inquirer*, sino también de un emporio de negocios, que le sirve para manejar la vida de sus trabajadores, su mujer, sus amigos, el público. En su delirio, se lanza como candidato a la Presidencia de su país y fracasa, y ese fracaso empieza a revelar las fisuras de su personalidad desde la infancia, una infancia donde su madre (int. por Agnes Morehead) decide separarse de él por puro negocio y le deja en una grave orfandad afectiva, que lleva al joven a proponerse un poder omnímodo, tras el cual oculta su carencia y su trauma. A su vez, hace alusión indirecta al conocido magnate William Randolph Hearst, quien presenta sus quejas y demandas contra Welles y los estudios Mercury, productora de Welles, para sabotear la difusión de la película hablando con los dueños de los estudios RKO de Hollywood. En la cinta lo acompañan su gran amigo Joseph Cotten (como Jedediah Leland) y un elenco de primera que incluye a Dorothy Comigore (como Susan Alexander), Everett Sloane (como Mr. Bernstein), Ray Collins (como James Getty), Paul Stewart (como Raymond) y Ruth Warnock (como Emily Norton). Impacta el manejo del tiempo que hace Welles en esta cinta; por ejemplo, vemos la metamorfosis del matrimonio Kane-Emily Norton, sobrina del Presidente de Estados Unidos, y cómo se consume --y consume-- en la mesa de su casa mientras leen los periódicos en la sobremesa: pasan al menos treinta años, mientras ambos envejecen y ella espera que Charles llegue temprano por la noche y él está en el *Inquirer* trabajando. Hasta que conoce a la mala cantante Susan Alexander y se enamora de ella, le fabrica una carrera con su poder y hasta le compra un teatro de ópera. La recluye solitaria en la mansión Xanadú, donde colecciona objetos de arte. Es su primer gran error.

Welles usa en esta película dos técnicas periodísticas para lograr mayor verosimilitud: la de un documental sobre Kane y otra donde un periodista va entrevistando a amigos sobrevivientes a Kane para reconstruir su historia, a través de un reportaje que empieza por querer descifrar las últimas palabras que pronunció Kane antes de morir: *Rosebud*.

El siguiente contrato de Welles en Hollywood es poco menos que un fracaso, aunque la película no lo sea tanto: *El cuarto mandamiento* (1942), historia de una familia provinciana estadounidense venida a menos, (basada en una novela del Premio Pulitzer Booth Tarkington) los Ambersons, donde Welles se excluye del reparto, pero sigue trabajando con sus amigos Joseph Cotten haciendo de Eugene, empresario pujante de autos, padre de Lucy (int. Anne Baxter), que traban relación con la familia Amberson: Eugene se enamora de Isabel (int. Dolores Costello), madre de George (int. Tim Holt), que viven con la tía Fanny (int. Agnes Morehead) y el padre de éstas, el mayor Amberson

(int. Richard Bennett) otra vez en el escenario de una mansión (espacio predilecto de Welles para desarrollar su peculiar visión del poder. Pese a que entre Eugene e Isabel existen sentimientos sinceros de afecto, George se interpone entre ellos hasta que destruye la posible relación, mientras la familia se va hundiendo en la bancarrota; aunque no deja de sentirse el propio George atraído por la bella Lucy, hija de Eugene, amor al que renuncia por sus numerosos convencionalismos de clase, y por sentirse superior a la otra familia en la escala social. La tía Fanny juega aquí un papel fundamental de vínculo entre las dos familias; incluso guardó siempre esperanzas de que Eugene se fijara en ella. A la muerte de Isabel, que se produce luego de un largo viaje que emprendiera por Europa con su hijo George para huir de la realidad, la tía Fanny se lleva victoriosa el trofeo del amor de Eugene. Al parecer, este final feliz no era el que estaba contemplado por Welles. Se había extraviado buena parte de la película editada y se tuvieron que rehacer muchas escenas, cuestión que violó el contrato y sacó del juego a Welles de otros convenios con Hollywood. Sin embargo, la película logra deslumbrar con la fuerza de las actuaciones.

En 1942 Welles se dirige a Brasil para hacer un documental sobre tres pescadores de ese país, *That's all true*, y uno de ellos muere ahogado accidentalmente, lo cual le acarrea nuevos conflictos y problemas, sin lograr estrenarlo. Para sobrevivir, empieza a aceptar papeles en películas (*Jane Eyre*, *Sueños de gloria*, *Duelo en el sol*, *Cagliostro*) mientras se prepara a dirigir su tercera obra, *The stranger*, en 1946. Sólo por cumplir el contrato firmado con la RKO debe filmar esta película, donde su aporte personal fue nimio, pero donde las actuaciones de Edward G. Róbinson y Loretta Young, de la mano de Welles, resultan inolvidables.

De ahí en adelante, comenzará el periplo cinematográfico de Welles como director casi marginal, fuera del *star system* y lejos de los grandes presupuestos, para dirigirse en adelante a un cine de autor movido por un estilo personal, original, que toma elementos importantes del teatro y se halla poblado de encuadres plásticos atrevidos, siempre artísticos, movidos por el afán de perfección.

Se prepara luego a filmar *La dama de Shangai* (1948), basada en la prescindible novela *Si muriera antes de despertar*, de Sherwood King, coprotagonizada por Rita Hayworth, su mujer por entonces, que se hallaba en una carrera ascendente; tanto, que dejó a Orson para atenderla. El éxito de esta película se debe al diestro manejo del *thriller*, basado en las oscuras manipulaciones que se efectúan en las mentes de los personajes, las cuales van tejiendo una trama redonda. Michael O'Hara, marinero (int. Orson Welles), empieza a narrar con propia voz la historia, mientras pasea por las calles de San Francisco y se topa con un carruaje turístico donde viene una vistosa rubia, Rosalie, a quien aborda de inmediato. Mantienen un breve diálogo donde ella le confiesa haber viajado por muchos lugares, entre ellos Macao y Shangai; él le ofrece un cigarrillo que ella no acepta, pues no fuma, pero lo guarda en un pañuelo en señal de abierta seducción. Más adelante el carruaje es asaltado por unos ladronzuelos; él se percató y llega a tiempo para defenderla, haciendo de "héroe" involuntario: O'Hara la acompaña a su destino: resulta ser la esposa de un hombre rico, Arthur Banister, y ella aprovecha la ocasión para ofrecerle empleo a O'Hara conduciendo un yate en un viaje inminente, y éste se niega.

Pero O'Hara ya ha mordido el anzuelo y más tarde Rosalie habla con su marido Banister (int. Everett Sloane, que había hecho del socio capitalista Bernstein en *El ciudadano Kane*) para que convenza a O'Hara de aceptar el empleo. Banister es un alcohólico contrahecho, feo pero con dinero, que antes de partir y ofrecer el empleo a O'Hara le pregunta a éste si le gusta beber para tenerle de acompañante, no sin antes emborracharse en un bar del puerto, que obliga a Michael O'Hara a llevarlo a rastras a su yate (yate que en la vida real era propiedad del famoso actor Erroll Flynn, y donde celebraron el cumpleaños de la Hayworth). Antes de zarpar, se une al grupo el malévolo personaje George Grisby (int. Glenn Anders), chantajista, bribón corrido, que se une a un viaje donde manipulaciones, chantajes e historias sórdidas se mezclan al deseo de Michael hacia Rosaline, quien lo recibe a bordo del yate con la palabra “cariño” e intenta besarle desde el primer momento y él la rechaza intuyendo una seducción muy anticipada; entre todos terminan urdiendo una trama escabrosa, hasta el fin. En la escena última, O'Hara descubre todo el ardid, va tras Rosaline y debe atravesar de noche el escenario de un circo, “El túnel del miedo”, poblado de espejos e imágenes surrealistas y grotescas, que se ha convertido en una de las escenas más famosas de la historia del cine. Aquí el poder cambia de lugar, ya no está encarnado por Welles en sus roles de magnate o todopoderoso, sino por la mente corrompida de dos hombres y una mujer en complot para desbancar a un viejo alcohólico y decrepito.

Luego, en el año de 1948 Welles dirige *Macbeth*, basada en el célebre drama de Shakespeare. La más sangrienta de las tragedias del dramaturgo inglés es también una tentativa de abordar la naturaleza del poder, que empieza a ser inoculado en la persona de Macbeth por su propia mujer, Lady Macbeth (int. Jeannette Nolan). Viene un día cabalgando Macbeth junto a su amigo el guerrero Banquo (int. Edgar Barrier) cuando es interpelado por las brujas en el páramo, que le anuncian varias cosas aparentemente buenas: que va a pasar de ser señor de Glamis para serlo convertirse en señor de Camidor y finalmente Rey de Escocia, cuestión que al principio le parece imposible, pero que comienza a tomar forma cuando se lo confiesa a su mujer y ella sopesa de veras esa posibilidad, la cual va azuzando su ambición. Ella, al alimentarle esa ambición a su esposo, le lleva hasta el punto de maquinarse un plan para asesinar al Rey Duncan (int. Erskine Sanford) e inculpar a sus colaboradores cercanos, el oficial inglés Macduff (int. Dan O'Herlihy) y el joven príncipe Malcolm (int. Roddy Mac Dowell) en el crimen, y señalarían a Macbeth, (apoyado por las ideas torvas de su esposa), como seguro sucesor de la corona de Escocia. Luego de lograrlo, y para protegerse, se ve obligado a mandar a matar a su fiel compañero Banquo y llegar al extremo después de ultimar a la familia del oficial Macduff, incluyendo a sus dos hijos, niños inocentes. Esta atrocidad, jamás vista en tragedia alguna, convierte a Macbeth en el más abominable asesino del teatro británico.

Poco a poco Macbeth y su mujer van siendo presa de los delirios; ella, que al principio le cuidaba de esas alucinaciones —potenciadas por el vino y el insomnio— va cayendo en la insania, en la demencia completa, hasta que se suicida lanzándose a un abismo. Macbeth se queda esperando la venganza de Macduff y que el bosque camine hacia él —como se lo han advertido las brujas— en medio de su mediocre gloria; al llegar

Macduff éste le decapita (cae también la cabeza del idolillo que poseen las brujas), y se rompe el hechizo augurado por las tétricas mujeres del páramo.

En esta obra el tema del poder está tratado desde el centro de la enajenación, de una ambición constante que no ve obstáculo alguno en su completa consumación. De seguro, Welles vio en esta obra un motivo para incursionar más profundamente en su tema esencial, a través de una dirección soberbia y un grupo de actores de primer rango, una notable fotografía de John Russell y una banda sonora de Jacques Ibert.

Prosigue Welles en el ejercicio de adaptar Shakespeare al cine en *Otelo*, con toques tan personales que llama de nuevo la atención de la crítica más exigente. Se diría que Welles renueva aquí el cine en su conjunto, aportando elementos dramáticos inéditos a los grandes dramas humanos expresados por Shakespeare, logrando una versión magnífica del moro celoso (o mejor, instigado a los celos) de Venecia. En la cinta lo acompañan Michael Mac Liammor como Yago, Suzanne Cloutier como Desdémona y Michael Laurence como Casio. Otelo se roba el amor de la tierna Desdémona con sus historias guerreras y se casa en secreto con ella, a espaldas de su padre. Como se sabe, Yago odia al general Otelo, sabio en las artes de la guerra, quien debe ir a dar la batalla contra los turcos en la guarnición veneciana de Chipre, saliendo vencedor, mientras la mente insana de Yago (este es otro de los temas dilectos de Welles, una indagación en la naturaleza del mal, a través del artificio de los enredos y la confusión, que vendrían a constituir como unos sub-temas) hace recaer en Casio sus injurias para tejer su coartada contra Otelo, mientras éste se encuentra en la guerra contra los turcos.

En esta adaptación de Welles (cuya impecable restauración debemos a su hija Beatrice Welles) la historia comienza con el soberbio funeral de Otelo, en un estilo de encuadres tenebrosos, contrastados al máximo, que se desarrollan a todo lo largo del film al amparo de una decoración de Alexander Trauner, una música de Francesco Lavagnino y Alberto Barberis y una fotografía insuperable de Anchisi Brizzi, George Fanto y G.R. Aldo. Como dato curioso, al final de su carrera, Welles se da a la tarea de hacer un documental acerca de la factura de esta película en *Filming Othello* (1979).

Posterior a *Otelo*, en *Mr. Arkadin* (1955), nuestro director abre definitivamente sus compuertas a la crítica del poder, pero en el contexto de su época, encarnado esta vez en Arkadin, millonario europeo de temperamento excéntrico, orgiástico y cínico, que ejerce un poder omnipresente, fortalecido al ponerse en su camino el estafador americano Guy Van Strateen (int. Robert Arden) a enamorar a su hija Raina, rol protagonizado por la actriz Paola Mori, condesa italiana de la que Welles se enamoró al punto de casarse con ella y –muchos lo creen así— hacer esa película para complacerla a ella. Con Paola tuvo una hija, Beatriz, y fue su relación más duradera, desde 1955 hasta su muerte.

Pero volvamos al argumento del film, donde Arkadin propone un negocio insólito a Van Strateen, el de pagarle si investiga su vida a partir de un período donde supuestamente perdió la memoria, con el solo objeto de desviar su atención del deseo de conquistar a su hija, a quien el gánster ha propuesto matrimonio.

La naturaleza cruel de Arkadin y la metamorfosis histriónica que se opera en el personaje, presentan una serie de posibilidades de asumir otra vez el tema dilecto de Welles: el poder. Se ha insistido –creo que demasiado-- en varias similitudes con *Ciudadano Kane*: el poder de manipulación de las personas desde una mansión: allá es Xanadú, aquí un castillo italiano o español (el Alcázar de Sevilla, nada menos); allá es rodearse de cosas fútiles; aquí de personas sin identidad. Welles hace desfilar (en medio de la fallida investigación de Van Straeten sobre la vida de Arkadin) una serie de personajes estrafalarios como Trebistch (int. Michael Redgrave) o el arruinado Jacob Zouk (int. Akim Tamiroff, uno de los actores favoritos de Welles), todas víctimas de las maquinaciones de Arkadin. Estas preferencias de Welles hacia actores como Tamiroff o Everet Sloane me recuerdan en algo a la predilección del alemán Fritz Lang, otro genio del cine, hacia el gran actor Peter Lorre.

Ahora arribamos al que considero el más logrado filme de Welles de su segunda etapa, *Sed de mal* (*A touch of evil*, 1958; al cual, no sé por qué, no se ha traducido simplemente como *Un toque de maldad*) donde el asunto del abuso del poder recae en el personaje de un abogado corrupto, Hank Quinlan, quien se vale de infinitos manejos para sacar del juego al agente que va a ejercer su autoridad en la frontera mexicana, movido por una serie de asesinatos y atentados: Ramón Vargas (int. Charlton Heston) acompañado de su esposa (int. Janeth Leigh, actriz predilecta de Hitchcock), quien también es amenazada por una serie de psicópatas y ladronzuelos mientras Vargas hace su trabajo. Este policía desaliñado que es Quinlan llega a causarnos verdadera repulsión, refugiado en el alcohol y el tabaco, visitando a una antigua amiga, la prostituta gitana Tana, en los bajos fondos (int. Marlene Dietrich, otra de sus grandes amigas). Mientras sus mentiras y manejos son descubiertos, la acción de *A touch of evil* se va desgajando en una trama rica en matices tortuosos. Me parece una de sus películas más originales y logradas en el tratamiento de este tema central del poder; sus aportaciones técnicas, fotográficas, dialogales y formales son incontables. Me parece que aquí nuestro director hizo una amalgama de sus mejores recursos técnicos y formales: lentes de gran angular para aberrar las imágenes próximas y producir una atmósfera de pesadilla claustrofóbica; al recurso de la profundidad de campo que permite colocar simultáneamente a un objeto en primer término y otros objetos al fondo; mantener la cámara fija durante secuencias enteras. En la secuencia inicial de este filme, Welles recorre con un mismo *travelling* una caminata de Vargas con su mujer por el centro de un pueblo mexicano mientras deja ver toda una galería de personajes, hasta que ocurre la explosión de un auto. De paso, anoto, la mejor actuación que he visto de Charlton Heston fuera de sus papeles bíblicos o históricos, y me atrevería a decir que la más lograda de Janeth Leigh en toda su carrera.

El poder (político, económico, ideológico, personal, y sus interconexiones sinuosas, confusas, dañinas, obcecadas, delirantes) es motivo central del escritor checo Franz Kafka, y tiene quizá su mejor momento en la obra *El proceso*, novela clave de la literatura del siglo XX. El genio de Welles se muestra completo en su versión de esta obra con el título homónimo de *El proceso* (*The trial*, es decir *El Juicio*, 1962) en todo su potencial, al versionar una obra tan difícil y hermética, tan cerrada en su código abstracto,

la cual es versionada por Welles con una voluntad de transgresión que constituye la tentativa más acertada para llevar una obra del gran escritor de Praga a un formato cinematográfico. Con magistrales interpretaciones de Anthony Perkins como Joseph Craig (en la novela, Joseph K.), de Elsa Martinelli, Madeleine Róbinson, Akim Tamiroff (de nuevo, esta vez como Block), Jeanne Moreau (como Marika Bernsner) y Romy Schneider en el papel de Leny, enfermera de un abogado corrupto en contacto con el poder (Welles elige interpretar otra vez aquí a un ser grotesco y retorcido) nuestro director realiza un admirable reconocimiento a Kafka y a la vez logra transmitir la enajenación del individuo frente al Estado y la burocracia, la humillación de la persona frente a la maquinaria gubernamental y legal, la angustia surgida de la soledad de multitudes, y a la repetición de situaciones vaciadas de sentido a que es sometido el individuo, por medio de convencionalismos y fórmulas sociales. Otra vez, Welles logra incorporar innovaciones técnicas, tomas nerviosas, montajes atrevidos para lograr efectos arquitectónicos y escenográficos donde la condición humana queda minimizada. Con esta obra, Welles cierra magistralmente su abordaje al tema del poder, para luego dedicarse a filmes de diversa índole. No es ocioso señalar aquí las diversas tendencias estéticas que pudieron influir en su arte: surrealismo, expresionismo, barroco, manierismo, verismo. Creo que hay de todas un poco; sobre todo del cine expresionista alemán, con Fritz Lang y Robert Wiene a la cabeza, y por supuesto del primer cine americano (David Griffith) y de sus contemporáneos británicos Chaplin y Hitchcock.

Las producciones de Orson Welles como director toman, en lo sucesivo, desde *Campanadas a medianoche* (1966) un rumbo diferente al inclinarse por lo lírico, lo evocador o lo poético. En la citada película, Welles lleva a cabo una recreación de varias obras de Shakespeare, realizando una mezcla de *Ricardo II*, *Enrique IV* y *Las alegres comadres de Windsor* para homenajear al gran dramaturgo encarnando a John Falstaff, el famoso borracho de Shakespeare, acompañándose de la bella Jeanne Moreau como Doll Tearsheet, y a su propia hija Beatrice —que hace de paje de Falstaff—; de Keith Baxter como el príncipe Hal, futuro Enrique V, y de John Gielgud como el Rey Enrique IV. Dentro de todos ellos, destaca la bondad del gran Falstaff (int. Orson Welles), cuya ternura, humor vital y frescura son una de las creaciones más sutiles del dramaturgo isabelino.

Posteriormente, y de nuevo con Jeanne Moreau como Virginia, Welles dirige *Una historia inmortal* (1968), inspirada en una novela de Isak Dinesen, y se incluye como actor en el papel del señor Clay, personaje que compra el consentimiento de Virginia para lograr que algo ficticio llegue a ser realidad: Virginia, viendo que su belleza física se desvanece, busca ser de nuevo atractiva para amantes jóvenes, y es entonces cuando entra Clay, ya en la decadencia de su poder, pagando por proporcionarle a ella ciertos placeres para lograr su felicidad a medias. Todo desenvuelto en un ambiente misterioso y poético, de nostalgia marinera.

En 1975, Welles filma su último largometraje: una cinta jocosa, dada a los trucos y a las magias, dedicada a la fascinación creativa, aunque ésta sea apócrifa, *Fraude (F for Fake)*, 1975, que en verdad debería traducirse como *Falsificación*). La película

comienza con un acto de magia de Welles para unos niños en el Metro de París, ante los ojos de Oja Kodar, que lo espía desde un vagón. En esta película logra darle rango artístico a la falsificación de obras de arte realizadas por el artista húngaro Elmyr de Hory, residenciado en Ibiza. Grande es el talento de Elmyr, su riesgo vital dotado de un valor estético notable. Movidado por esta admiración un escritor, Clifford Irving, escribe un libro sobre él, pero ese mismo libro se pierde en un laberinto de falsificaciones. Elmyr falsifica todo tipo de artistas antiguos y modernos, viejos y nuevos, incluyendo a Matisse, Renoir o Picasso. Con Picasso alcanza un punto delirante, al colocarlo ante la presencia de la belleza húngara Oja Kodar; hace cruzar la imagen de Oja ante los visillos y persianas del taller del artista español en un montaje brillante, donde los elementos plásticos (los ojos de Picasso espiando la presencia de Oja cada día con un atuendo diferente), hace que Picasso la invite a su estudio y la pinte. Con trucos, Welles hace aparecer ante nuestros ojos las versiones que Picasso realiza de la hermosa mujer, usando a un supuesto padre de Oja para hacer otros trucos de levitación. Este ejercicio potencial del voyerismo hacia las formas femeninas se hace presente al inicio del filme, cuando Welles hace desfilar (con una hermosa música de fondo de Michel Legrand) a la bella Oja en minifalda por las calles de París, capturando las reacciones y gestos de los hombres desde autos, cafés, establecimientos, parques, calles, y funcionan como un homenaje al erotismo.

Sin embargo, *F for fake* no es sólo un divertimento o un tributo a la magia. Me parece que es un homenaje al arte, al encanto inmanente del cine, a la capacidad inventiva del ser humano, una reflexión sobre el sentido profundo del juego y de la alegría de crear y de ser, aún en medio del oscuro porvenir que pueda aguardarnos. Se localizan aquí, ocultos en los pliegues de esta mezcla de documental-ficción, tres minutos que dedica Welles a una meditación sobre el destino del arte y el hombre, que han sido considerados por un crítico inglés “Los tres minutos más profundos de la historia del cine”, suscitados ante la contemplación de Welles de la Catedral de Chartres. Mientras observamos las imágenes de la Catedral en el atardecer de un cielo índigo de Francia y desde diferentes ángulos y encuadres, Welles, con voz profunda y gestos soberbios, se vuelca en su monólogo compartido:

“Ahora, esto ha estado aquí por siglos. Quizá la mayor obra del hombre en todo el mundo occidental. Y no tiene firma: Chartres. Una celebración de la Gloria de Dios y de la dignidad humana. Bueno, todo lo que queda, piensan en estos días la mayoría de los artistas, es... el hombre... desnudo, pobre rábano hendido. No hay celebraciones. Los científicos siguen diciéndonos que el nuestro es un Universo desechable. Ya se sabe, ... puede que sea justo esta gloria anónima de todas las cosas, este rico bosque de piedra, este canto épico, esta alegría, este gran salmo de afirmación al que sigamos, cuando todas nuestras ciudades sean polvo para que quede intacto, para señalar dónde hemos estado para testificar lo que podemos llevar a cabo. Nuestros trabajos en piedra, en pintura, en impreso están a salvo algunos de ellos ---por unas pocas décadas o uno o dos milenios— pero finalmente todo debe caer en la guerra, o desaparecer en la final y universal ceniza. Los triunfos y los fraudes, los tesoros y las falsificaciones. Es un hecho en

la vida: vamos a morir. "Sé de buen corazón", grita el artista muerto desde el pasado vivo. "Nuestras canciones serán todas silenciadas" ¿Pero qué importa? Sigue cantando. Quizás el nombre de un hombre no importe...tanto."

Se trata, en efecto, de una meditación honda y conmovedora.

Para que no olvidemos su fascinación por la magia, refiramos las actuaciones de Welles en varios filmes haciendo de mago: en *Follow the boys* (1944), acompañado de Marlene Dietrich; en *Un lugar seguro* (1971) de Henry Jaglon junto a Tuesday Weld, y del mago *Cagliostro*, en un filme mediocre del mismo título. Welles actuó para no menos de sesenta películas de otros directores, en roles secundarios o principales; su versátil capacidad histriónica se puso a prueba en casi todos los géneros dramáticos. Son memorables sus actuaciones en *Trampa 22*, *Arde Paris*, *Un hombre para todas las estaciones* (de Fred Zinemann), *La isla del tesoro* y muchas otras. Personalmente recuerdo con admiración sus actuaciones en *Un largo y ardiente verano* (1957), de Martin Ritt, donde hace de Will Varner, cinta basada en la trilogía novelesca *El Villorio* de William Faulkner, al lado de Paul Newman y Joanne Woodward; en *Moby Dick*, de John Huston (con guión de Ray Bradbury) donde hace del padre Mapple; su papel de Moundrago en *Tres casos de asesinato* (1955), película basada en una historia de Somerset Maugham; su rol de Sigsback Manderson en la película *Trent's last case* (1953), adaptada de una novela de E.C. Bentley, y en la memorable *El tercer hombre* (1949) de Carol Reed, su primer gran papel en una película de otro director, que ayudó a impulsar su carrera. Esta película, basada en una novela de Graham Greene y con guión escrito por éste (y una inolvidable música de cítara griega compuesta e interpretada por Anton Karas), debe también su eficacia a las actuaciones de Joseph Cotten como Hollie Martins, un escritor norteamericano de novelas "baratas" que se dirige a una Viena semidestruida por efectos de la Guerra Mundial a encontrarse con su mejor amigo Harry Lyne (int. Orson Welles). Al llegar, descubre que éste se encuentra desaparecido y dado por muerto en un accidente. Pistas borrosas le indican Martins que debe investigar las circunstancias de la muerte de su amigo, sospechando que le han asesinado; el jefe de policías Mayor Calloway (int. Trevor Howard) lo recibe en una Viena empobrecida y dada al tráfico ilícito. También está allí una amiga de Harry, la bella actriz Anna Smith (int. Alida Valli), todos en el escenario sombrío de una Austria que Carol Reed asume con unos magníficos encuadres en diagonal y unos extraordinarios decorados de Vincent Korda. A medida que se produce la pesquisa, vemos cómo unos mafiosos atacan al novelista, quien, agobiado por las circunstancias, desea escribir una novela titulada *El tercer hombre*, tercer testigo de la muerte de su amigo, que no apareció nunca. La historia permite una de esas sabrosas especulaciones cinematográficas relacionadas con la dupla Welles-Cotten, y pese a que la aparición de Welles es mínima, ésta define buena parte del espíritu de la película, pues Harry Lyne es el personaje que crea el *suspense* del film y pone al descubierto su vil actitud en Viena. En esta película, Reed parece parodiar a *Ciudadano Kane*, usando la potencia de los actores para ponerla al servicio de un argumento brillante. Según parece, también el inglés Graham Greene fue muy cuidadoso

con sus adaptaciones al cine, y encontró en Reed –también británico-- el intérprete principal para versionar otras novelas suyas.

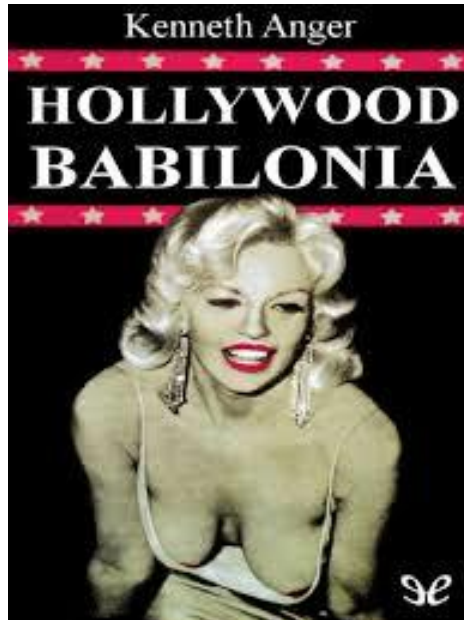
Recordemos asimismo otras películas inacabadas de Welles, que no pudo ver listas en vida pero que fueron estrenadas luego: *It's all true*, el ya citado y famoso documental sobre pescadores en Brasil, estrenado en 1993; *Don Quijote*, estrenada en 1992 y montada por Jess Franco; *La profundidad* (*The Deep*, 1967-69), *El mercader de Venecia* (1969), *El otro lado del viento* (1970) y *Los soñadores* (*The dreamers*, 1980-82), además de algunas producciones para la TV como *La fuente de la juventud* (1956), *El libro de Orson Welles* y aquellas memorables presentaciones en televisión que vimos con el título de *Los misterios de Orson Welles*, donde nos introducía a cortos sobre casos curiosos o intrigantes, con su capa y sombrero negros y su extraordinaria voz.

Corpulento, sibarita, controversial, humorista, genio terrible, metido siempre en problemas financieros e ideando nuevos proyectos que quería hacer a toda máquina, sufre de un infarto al corazón en Los Ángeles, en octubre de 1985, que le quita la vida a los 70 años de edad. Dejó tres hijos: Christopher, con Virginia Nicholson; Rebecca, con Rita Hayworth, y Beatrice, con Paola Mori. Ellas y ellos, esposas, hijos e hijas, siguieron de algún modo sus pasos. Su capacidad de revelarse en el arte del histrionismo como escritor, actor, director y productor (fue el único en vender una idea a Charles Chaplin, otro genio del cine, para que éste hiciera la magistral película *Monsieur Verdoux*), su versatilidad y voluntad para mantenerse con independencia de criterios frente a los estereotipos, de creer en sus amigos y de rodearse de verdaderos talentos creativos, lo convierten en una figura clave de la cultura del siglo XX. Para mí, es uno de los grandes actores que han existido en América, no hubo ni habrá otro como él. “Con un solo Orson Welles, es suficiente”, dijo un amigo suyo, dos Orson Welles serían el fin de la civilización.”

Él ha sido una de mis fuentes de inspiración como escritor y como ser humano; ha sido para mí un paradigma, una referencia de lo que debe ser un verdadero artista, dotado de una dignidad interior y una ética personal a toda prueba, marcada por una férrea voluntad creadora.

Él es Orson Welles, grande en su libertad individual y en su inteligencia jocosa, enorme en el complejo drama de ser hombre.

HOLLYWOOD AL DESNUDO, EN LAS CRÓNICAS DE KENNETH ANGER



No sé exactamente qué calificativo usar para referirme a esta colección de crónicas que Kenneth Anger ha escrito bajo el título de *Hollywood Babilonia*,_ aunque sí tal vez sugerir que el calificativo “Babilonia”, un sustantivo, resulta perfecto para adjetivar a este paseo por el mundo del cine estadounidense, el cual comenzó a fraguarse en los años 20 en Los Ángeles: de hecho Tinseltown, la Babilonia del siglo XX donde comenzó aquella fábrica de sueños, no se ha detenido hasta hoy, para convertirse en la máxima industria y en el mejor negocio del siglo, en lo que a arte se refiere. He dicho “negras” pero pude decir sórdidas, por la dirección escatológica que éstas toman casi invariablemente, cuando se internan en la constelación de estrellas explotando en medio de sexo compulsivo, suicidios, drogas, mafias, alcohol, decepciones, asesinatos; todo un paseo azaroso por las historias no dichas de los principales iconos del cine, desde la Época Púrpura donde relucía la primera reina del sexo, Theda Bara, y aquella Babilonia construida con armazones, andamios y jardines creados por el “dios” Griffith en Intolerancia, hasta casos más cercanos como los de Marilyn, Rita Hayworth, Elizabeth Taylor o el señor ex presidente Ronald Reagan y compañía. Aunque estoy seguro de que este segundo tomo (o “rollo”, como llama Anger a sus libros) tiene una necesaria continuación en la próxima entrega, y probablemente nos será ofrecido por Tusquets Editores de España en su colección Fábula, para delicia de cinéfilos.

En el primer tomo, donde hay 33 crónicas, destacan las referidas a Olive Thomas, Alice Reid, Bárbara La Mar, Chaplin, Valentino, Stroheim, Clara Bow, Mae West, Errol Flynn, Lupe Vélez, Mary Astor, Lana Turner y los comunistas en Hollywood. No hay hueso que aquí se salve, todos tienen una historia secreta bastante retorcida, intrincada,

triste o sencillamente infeliz. Del segundo tomo (24 crónicas), largamente esperado, descuellan las que abordan a Gloria Swanson, Elizabeth Short (ésta última fue la mujer más salvajemente asesinada en Hollywood, sus pedazos descuartizados se observan en dos escalofriantes fotografías), Marlene Dietrich y el reportaje gráfico sobre los borrachos de Tinseltown. Sobre este aspecto gráfico habrá que insistir, pues la obra resultaría insípida de no llevar las fotografías que la acompañan, -del maníaticamente completo archivo del propio Anger- muchas de ellas inéditas o prohibidas. No olvidemos que estas crónicas estuvieron marginadas del mundo oficial de Hollywood por mucho tiempo, y apenas vieron su aparición en 1984, lo cual las hace doblemente llamativas.

Uno de los rasgos más interesantes del trabajo es que nos informa acerca de actores, artistas, músicos, escenógrafos o coreógrafos, muchos auténticos genios poco conocidos, mientras que sobre otras estrellas nos revela Anger (“Angustia” traduce su apellido a nuestro idioma) aristas que en verdad hubiésemos preferido no saber nunca. Para poner sólo unos pocos ejemplos tenemos a Lionel Atwill como el más grande actor de terror, a Busby Berkeley como la imaginación más viva y el mejor coreógrafo de todos los tiempos, y a William Haines, el gran marica y genio decorador, mientras que los detalles revelados acerca de James Dean (homosexual antojadizo, caprichoso suicida, irrespetuoso que no irreverente que no llegó a ver el estreno de sus dos grandes películas Rebelde sin causa y Gigante, a causa de su tendencia autodestructiva) Alfred Hitchcock (misógino casi delirante), Clark Gable (homosexual que niega toda virtud viril, aunque siempre lo pinta Samuel Goldwin paseando a sus grandes cojones de actor por todo Hollywood), William Hays (el gran avaro mala gente) o Bugsy Siegel (el gran mafioso tan falsamente alabado) constituyen ejemplos de estos escandalosos paseos por los mundos privados. Radica aquí, creo, el secreto del estilo Anger, su tendencia a ser severo y superficial a la vez: su rebuscamiento y su elementalidad lo convierten en un caso único en el género. No he leído crónicas tan depuradas; pudiera decirse que son sublimes en su carencia de recursos literarios: como si buscaran hacer de ello una estética. Lo que me gusta de Anger en su ausencia de hipocresía; pero a la vez deja suspenso en la narración un halo de inverosimilitud, como si lo que estuviese diciendo no tuviera ningún basamento firme. Ignoro los comentarios que la obra ha suscitado en España y América Latina, pero es difícil confiar en alguien que busque en cada estrella el lado siniestro, como si no hubiera que alarmarse por ello, en nombre de lo cual puede nombrar a las más famosas damas y hacerlas trizas y a otras señalarlas como las pobres víctimas de la injusticia, la pacatería, la violencia o las presiones más ignominiosas. Intuyo, sin embargo, que debe haber impuesto su propio estilo, el estilo Anger –quien nació en Hollywood y ya a los 5 años era actor- : es rápido, cortante, va al grano y tiene, por supuesto, las virtudes y defectos de todo buen chisme. Tiene el cuidado el cronista de no convertirse en historiador, y ello quizá le permita situarse en esa zona límite de lo conocido y lo desconocido (es decir de lo que se vende y lo que no), matizando al mismo tiempo su estilo con frases muy precisas, que le otorgan a sus crónicas una característica de chisme macabro.

Finalmente quisiera decir que estamos ante la presencia de un monstruo, al cual no le interesa para nada analizar la fauna de este mundo de celuloide, ni que sepamos su opinión personal acerca de esto o lo otro: simplemente narra, anota (y acota) el suceso como de la manera más fría y neutral, desplegando por momentos su talento pero también una bilis especial que le hace ser más cínico, vivo, o truculento, pero el hecho de que maneje información de primera mano le disculpa un tanto el tono escandaloso, sin que por ello tenga que disculparse por sus excesos o por la falta de lenguaje más elaborado. No esta Kenneth Anger muy lejos de historiar las estrellas recientes de Hollywood, a los jóvenes talentos que ya empiezan a mostrar signos de decrepitud moral, y a prodigarse en una suerte de endogamia donde la fama, las estatuillas del Oscar y un sin fin de historias sórdidas seguramente ya están escribiendo los próximos capítulos de este mundo difícil y fascinante; acaso el teatro más costoso y mejor pagado del planeta, pero quizá también el más triste, hundido como está en su lujo babilónico.



LITERATURA Y CINE: VERSIONES Y ADAPTACIONES

Una lectura de *Cine y literatura*, de Pere Gimferrer



No es frecuente encontrar libros que estudien de manera precisa las relaciones entre literatura y cine. Abundan libros de técnica cinematográfica, acerca de cómo escribir guiones o editar filmes, y libros panorámicos de historia del cine. Pero hallar obras donde se ventilen los difíciles vínculos que el cine ha mantenido con la literatura, y ésta con aquel es otra cuestión. Es por ello que la lectura de *Cine y literatura*, (Seix Barral, Biblioteca Breve, 2000) de Pere Gimferrer depara no pocas sorpresas, tanto por la concisión como por la buena prosa del autor –una prosa nerviosa-, que a veces viaja muy rápido. Las cinco partes de la obra son relativamente breves; no exhiben un estilo académico ni pretenden ser exhaustivas; se hallan abordadas de modo informal y temperamental. Ya es conocida en España –menos en América Latina- la labor poética y ensayística de Gimferrer, y en este libro muestra un conocimiento especial de obras literarias y una pasión real por el arte cinematográfico; de hecho, casi todas las películas abordadas aquí son cine-arte, clásicos del género, obras representativas de cada época. No voy a hacer aquí una reseña o una sinopsis del libro, sino a glosar algunos de sus aspectos resaltantes. Se refieren aquí muchas obras, así que lo mejor es desechar el método descriptivo y pasar rápidamente a materia.

El método de Gimferrer es infalible: toma una idea y la ataca por todos los flancos; con sobrados ejemplos va demostrando cómo novelas, guiones, obras de teatro y películas mantienen sus relaciones de amor-odio, fortuna y pobreza, angustia y felicidad. Toma casos precisos y va despejando el camino, hasta conseguir un texto logrado.

El cine sirve esencialmente para contar historias. De los géneros literarios, el que más se acopla al arte de contar asociado con el cine es la novela, pero tampoco cualquier novela, sino la novela del siglo XIX. Esto es algo básico: fue el director David Griffith, quien lo concibió así, y Gimferrer lo afirma: el lenguaje narrativo del cine ha conocido dos épocas; la anterior a Griffith y la posterior a él. Gimferrer lo compara con Dickens, y a Luchino Visconti con Balzac, para establecer una diferencia de principios descriptivos.

Griffith admite que lo que hace es trasponer al cine las novelas que leía, mientras Visconti admite que no hace sino describir en detalle los escenarios donde se mueven los personajes.

Ambos utilizan la estructura secuencial de la novela de folletín y tienen algo en común: cuentan con los hábitos mentales de un público que se puede dividir en dos: la masa amplia y alfabetizada en buena medida, pero poco letrada que se ha formado viendo narración cinematográfica o televisiva directamente, adquiriendo ese hábito de las historias contadas en imágenes, o bien lee, más que novelas del siglo XIX, sus derivaciones actuales: los *bestsellers* de Mario Puzo, Harold Robbins o Frederick Forsyth. Quisiera agregar aquí el ejemplo de las películas del agente 007, James Bond, las cuales revisten a mi modo de ver un caso atípico dentro de la filmografía del siglo XX. Los filmes de 007, basados en buenas novelas de género de Ian Fleming, no siempre fueron “superadas” por las películas, pero la gente recuerda más las películas de espías o detectives donde se utilizan los adelantos tecnológicos y donde el espía es un triunfador, un hombre de mundo, elegante, conquistador de mujeres, degustador de buenas bebidas y comidas; pues los detectives de la novela negra eran todo lo contrario: detectives solitarios o grises, viviendo al margen de la sociedad y con un pasado a menudo triste. James Bond no tiene pasado: surge de la mera invención, es un personaje que tiene licencia para matar y la ejerce, avalado por su Majestad la Reina de Inglaterra. Al ser encarnado por el actor Sean Connery, el mismo actor sintió el impacto de tal emblema, hasta identificarse de modo neurótico con él. Históricamente y culturalmente las películas sobre Bond, ideadas más por productores que por directores, pasaron a superar a las novelas, aun cuando éstas no eran precisamente malas, para convertirse en clásicos de un género que estaba naciendo: el del detective superpoderoso.

Y aquí comienza la historia peligrosa de esta relación, pues el cine es arte de la imagen y la novela lo es de la palabra. A la vez, el cine es obra de equipo y la novela obra de un solo autor. Gimferrer cita el caso de *Lo que el viento se llevó*, obra de un equipo de directores y ayudantes de dirección, pero filmada por uno solo de ellos, Víctor Fleming. Hoy por hoy, las historias del cine norteamericano se hallan en manos de la gran industria –Gimferrer le llama “puerilidad angosta”– y esta supeditación de un arte a los requerimientos de una empresa determina el primer peligro de este arte de masas, pues juega con códigos demasiado elementales del espectador, al tiempo de manipular su gusto.

Pero el asunto no queda aquí. El cine también quiere zafarse de la rutina narrativa y crear atmósferas poéticas o plásticas o literarias, como es el caso de Jean Luc Godard. No es “literatura a través de la narración, sino que hace redescubrir la lectura. La imagen reinventa las palabras, hace leer de nuevo”. También la escuela alemana de cine de los años 70, en la que destacan Win Wenders y Werner Herzog tomaría el riesgo de explorar “posibilidades latentes” de la narración cinematográfica habitual, pero se hallan condenadas a una *élite* y no pueden incidir en el público masivo.

La noción de ambigüedad es importante para entender el cine no masivo, pues la imagen cinematográfica “es a la vez inequívoca u ambigua” y por tanto el cine artístico basa su eficacia justamente en esa ambigüedad, aun basándose en una obra literaria mediocre. Gimferrer ilustra aquí con el ejemplo de *Tempestad sobre Washington* (1962), de Otto Preminger, pero podrían ser muchas otras, como *La dama de Shangai*, de Orson Welles, o *Corazón salvaje*, de David Lynch. La novela en que se inspiró Welles para su *Dama de Shangai* tiene un bello nombre: *Si muriera antes de despertar* (1930), y la escribió Sherwood King.

Asimismo, el carácter no oral de la literatura contemporánea refuerza tal ambigüedad. Aquí se da un primer paso en la ruptura con la tradición griffithiana, en el sentido de dar espacio a la distancia entre el punto de vista de los personajes y punto de vista del narrador, esto es, el ojo de la cámara se identifica con la mirada del espectador. Ello tiene la ventaja de que el espectador se sitúa en una posición analítica respecto de los hechos y personajes, como la del director, es decir, crea una neutralidad intelectual y consigue un lenguaje artístico que hacen del cine lo que es. En este sentido *Persona*, de Ingmar Bergman representa la ambigüedad extrema, lo incompleto, la máscara de la identidad, mientras que *El reportero* de Antonioni muestra la ausencia de una personalidad individual, y el hombre parece ser sólo un objeto del decorado. Hay, ciertamente, muchísimos ejemplos más, pero concluiremos aquí la primera relación conflictiva entre estos dos lenguajes.

Novela y cine

En lo que concierne al proceso de adaptación de novelas al cine, la relación se torna aún más peligrosa. Aquí voy prescindir un poco de las ideas de Gimferrer, y a usar unas pocas más.

Lo peor que podría decirse de una novela cuando ésta es llevada al cine es “la película es tan buena, que no hace falta leer la novela”. Esto es, que la película se trague, por así decirlo, los atributos de la novela hasta hacerla prescindible, algo ciertamente lamentable. Recuerdo, en este sentido, a Macedonio Fernández cuando dijo: “Yo quiero que el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo un vivir, no presenciando vida...”, porque para presenciar vida, es obvio, no necesitamos leer novelas. En este sentido el cine realista, documentalista, basado en hechos reales, testigo directo de épocas y procesos, resulta tremendamente plano cuando no existe en él ni un ápice de fantasía, ese toque mágico del director, de lenguaje de autor, que le saca del montón y le imprime un sello personal. De ahí que no me guste el término “adaptación” para usarlo en el caso de la novela en el cine: no se puede adaptar lo literario a lo filmado; a lo sumo se le puede *versionar*, tal se hace con una obra literaria cuando se la traslada de idioma: no se “traduce” o se “adapta” en otro lenguaje la obra, se hace siempre una versión, lo menos literal posible, lo más abierta y creativa, de la pieza literaria elegida, con la intención de imprimirle el sello anímico de quien la pone en idioma distinto.

Mientras más eficazmente sean llevadas novelas al cine, más innecesario se hará leer libros originales, sean éstos de calidad literaria o no, por la sencilla razón de que una película llega más rápido al lector-espectador. Si encima de ello agregas todas las ventajas mediáticas y comerciales de una película, publicidad, actores famosos, promoción en TV, videos, música y menor costo para el lector-espectador (adquirir un libro es más oneroso que ir al cine) e incluso la desventaja que posee la literatura para los lectores de edad avanzada, tenemos que en el siglo actual los libros de ficción narrativa siempre estarán jugando un papel elitista en el concierto de la cultura popular. Por eso es tan absurdo esperar que una novela tenga el mismo éxito y lectores de una película. Podríamos hablar, desde ya y sin ambages, del lector de cine en el caso de las películas originales con guiones originales e ideas propias, que no han necesitado nutrirse de novelas para ser realizadas. Contemos también con la menor audiencia de la literatura, contentándonos con su lenguaje discreto, íntimo y a veces secreto, que sólo oímos mientras tenemos al libro frente a nosotros.

Lo que debería ser orgullo para una novela es que no fuese susceptible de ser llevada al cine. Esto parecería un sinsentido, pero no me gusta el verbo “adaptar” una película a una novela; es cuestión que, aun pareciendo inverosímil, se suele practicar en Estados Unidos, y los resultados son esos bodrios, a duras penas redactados. En efecto, una cosa es la estructura de un relato o el desmenuzamiento de hechos para planificar el montaje, otra las palabras para referir esos hechos y luego las imágenes que se ven en pantalla. Es decir, los argumentos carecen de importancia, pues un argumento no es una obra. En este sentido, es mejor partir de cero para armar una película, y ni siquiera tomar en cuenta la estructura de la novela en que ésta se inspira. Es hasta más válido intentar el llamado método de la “cámara subjetiva” el cual intenta que la cámara se identifique con la mirada del narrador, aunque no lo logre. El propio Orson Welles intentó llevar al cine *El corazón de las tinieblas* de Conrad, pero desistió del proyecto. Después vimos cómo Francis Ford Coppola lo intentó en los años 80 sin apegarse tanto a la novela, y consiguió resultados interesantes.

Habrá que tomar en cuenta, sí, un aspecto central de esta relación, el cual resulta desventajoso para el cine, que “ha tenido que luchar con la tremenda dificultad de ser un medio de expresión balbuciente e imperfecto en una época culturalmente avanzada”. Por la importancia que comporta esta afirmación, voy a citar *in extenso* a Gimferrer: “Una dificultad doble. El cine debía descubrir y hacer evolucionar a ritmo acelerado su propio lenguaje –para tratar de ponerse en pie de igualdad con las demás artes narrativas o representativas- y además, el cine debía llevar a cabo descubrimientos estrictamente técnicos equivalentes a lo que para la pintura habían supuesto la perspectiva o el claroscuro, o para la poesía el soneto y luego el verso libre, o para la novela el tránsito de la narrativa medieval y renacentista a la narrativa moderna, desde Cervantes a Balzac. Y todo esto, además, debía ser hecho por el cine a toda prisa, quemando etapas, porque por mucho que adelantase, siempre iría rezagado: cuando Griffith llegaba a Dickens, Dickens estaba a punto de ceder el puesto a Joyce. Y algo más grave aún: no había sólo un

problema de consolidación de un lenguaje, sino un problema, además de pura y simple posibilidad de expresión. Primero faltaba sonido, luego era difícil rodar planos largos, desplazar la cámara, usar la profundidad de campo, emplear escenarios naturales en vez de decorados, rodar con la cámara en mano, trabajar con sonido directo, resolver técnicamente ciertos trucajes, prescindir de las transparencias, obtener mayor nitidez en la imagen. Cada una de estas conquistas ha sido trabajosamente obtenida, a costa de esfuerzo y perfeccionamiento técnico. No es de extrañar que, en época aún reciente, poder rodar una obra que en su estructura responde a un modelo literario bastante tradicional, como es el caso de *Novecento*, pueda haber tentado a un realizador como Bertolucci, que, caso de relatar la misma historia en forma de novela, habría utilizado con toda probabilidad módulos narrativos mucho más distorsionados y posjoyceanos. Es una verdad general que en el arte no hay progreso, y que en este sentido Picasso ni es superior ni inferior a quienes pintaron las cuevas de Altamira, ni Dante es superior ni inferior a Homero, sino que unos y otros representan, simplemente, momentos distintos de la historia espiritual de la humanidad. Es verdad que un fotograma de una película muda de Griffith o Murnau no sólo no es inferior, sino que posiblemente sea superior en validez estética y capacidad de expresión a un fotograma de cualquier película actual en color y panavisión”.

De esta cita se infiere que el cine puede haber, más que progreso estético, un progreso en posibilidades expresivas reales, en tanto que con los medios técnicos de hoy se pueden solucionar problemas que antes se hacían engorrosos. De cualquier modo, nos queda claro que el progreso técnico no significa necesariamente progreso estético.

La seducción del clasicismo

Para Gimferrer la vuelta a cierto clasicismo procura, en este sentido, la venganza cinematográfica acerca de las limitaciones técnicas que tenía hace cuarenta años. Las peligrosas relaciones entre novela y “adaptación” filmica no se libran en el terreno de las equivalencias de lenguaje, sino en el de las equivalencias acerca del resultado estético conseguido. Ya dije que no me gusta el verbo adaptar, prefiero el de versionar, tal como se procura en la interpretación literaria de un idioma a otro. En el lenguaje periodístico o técnico puede hablarse de “traducir” de una lengua a otra, pero en el caso de la literatura es preferible usar versión, cosa que yo propondría para el cine.

Gimferrer afirma: “Cada lenguaje es lo que es y ni aún en el más óptimo de los supuestos el lenguaje visual podrá obtener equivalencias plenas de recursos que son propios únicamente del lenguaje literario, como es el caso del monólogo interior empleado por Faulkner y Joyce o la técnica del punto de vista desarrollada por Henry James”. Cita de seguidas el autor otros ejemplos extremos: *Días tranquilos en Clichy*

(1970), del danés J. Thorsen, que adapta el libro homónimo de Henry Millar, y según él no queda maniatada cinematográficamente por su fidelidad a la letra y el espíritu del texto. En cambio, *El sonido y la furia*, de Faulkner, llevada al cine por Martín Ritt, representaría para Gimferrer el polo opuesto, la mala adaptación.

En el lenguaje literario, “la ocultación de unos aspectos de la realidad relatada o simplemente su omisión forman parte de la esencia del lenguaje literario, que es un lenguaje sucesivo y no puede abarcar de una vez todos los aspectos de la realidad que designa; inversamente el lenguaje fílmico se caracteriza porque, en el terreno visual, es un lenguaje no sucesivo, sino simultáneo, ya que puede mostrar de una sola vez en el encuadre aspectos de una realidad única que el relato literario deberá mostrar unos tras otros.” Gimferrer parece radical cuando afirma que “ninguno de los grandes clásicos de la novela ha llegado a ser un gran clásico de cine.”

Aquí, por supuesto, el concepto de “clásico” es relativo si se toma en cuenta una película como *La muerte en Venecia*, de Luchino Visconti, que ha logrado ser un clásico del cine, basada en una novela de Thomas Mann que me parece extraordinaria, aunque ignoro si el canon occidental la considera clásico literario. Los italianos parecen haber acertado en cuanto a impecables versiones de novelas. Luchino Visconti vuelve a hacerlo en su cinta *El Gatopardo* (sobre la novela de Giuseppe Tomasi di Lampedusa) y Lina Wertmuller con *La piel* (basada en la novela de Curzio Malaparte), dos obras que narran momentos importantes de la historia de ese país. No olvidemos la excepcional versión de Michelangelo Antonioni sobre un cuento de Julio Cortázar (“Las babas del diablo”) que tiene como título *Blow up*, expresión que en inglés significa ampliar una fotografía.

Acaso sea necesario admitir que esta relación entre cine y novela ha ido acentuando su distancia hasta producir un divorcio. Según parece, la novela contemporánea se aleja cada vez más de la posibilidad de ser versionada en cine. Se citan aquí los casos de *En busca del tiempo perdido* de Proust que, en su intención de comprimir la estructura dramática convencional de un guión, dio origen no a una película, sino a otro libro “espejo y reflejo del de Proust”, es decir a un guión, pues la película no se estrenó nunca.

Igualmente ocurre con *Bajo el volcán*, de Malcolm Lowry, llevada al cine por John Huston. Según Gimferrer estamos frente a “un guión trivial, trivialmente filmado por Huston”, surgido de la pluma de Guillermo Cabrera Infante y Jorge Semprún. Con todas sus fallas, la película de Huston me ha parecido buena, sobre todo por la extraordinaria actuación del actor inglés Albert Finney, encarnando al Cónsul borracho Geoffrey Firmin. “Uno de los realizadores a quienes se ofreció la película, Luis Buñuel, comprendió en forma elocuente el problema básico de tal adaptación: “Es imposible adaptar esta novela. Todo ocurre en la cabeza del protagonista.” Por cierto, un escritor realista como Benito Pérez Galdós puede dar origen a versiones totalmente libres y surrealistas de sus obras como *Nazarín* y *Viridiana*, realizadas por el propio Buñuel.

Justamente Joyce y Proust indican el inicio de la novela contemporánea. Así, obras de la “nueva novela” francesa o *Cien años de soledad* de García Márquez, *Terra Nostra* de Carlos Fuentes, *Paradiso* de Lezama Lima o *Rayuela* de Cortázar se resisten a ello. Como dato final, se cita lo que Gimferrer llama el “efecto boomerang”, es decir, cuando el cine influencia y hasta modifica la estructura de la narración literaria.

Teatro y cine

Ahora pasamos al teatro, con el cual la relación no es menos peligrosa. Primero porque en éste se tiende más a lo visual o a lo gestual que a las palabras. En un texto clásico se da ya por sabido, y a partir de éste se pretende ofrecer una visión diferente, al tiempo que se asimila el diálogo a un contexto cinematográfico preciso. Curiosamente, el cine sonoro ha redescubierto el teatro, al punto de que éste se ve quizá más en el cine que en el propio teatro. La palabra tiene peso específico tanto en el cine como en producciones televisivas y tiene en cuenta “posibilidades combinadas de imagen y diálogo”, cuestión que le permite a Gimferrer afirmar que “el cine sonoro, una vez evolucionado y consolidado como lenguaje nuevo, está más próximo a las intenciones del teatro isabelino que a las del teatro actual”. Esto ha llevado a afirmar que “si Shakespeare viviera hoy sería guionista cinematográfico”.

El campo del cine difiere en esencia del campo teatral. Esto conforma lo que Gimferrer llama “el rechazo de la ilusión realista”, y en subordinar la palabra a los demás elementos del espectáculo. Teniendo en cuenta que lo filmado es realidad –excepción hecha de los trucajes y efectos especiales del cine fantástico o de catástrofes- y del antiguo recurso del forillo (un telón pequeño que se pone detrás del telón del foro), tal el usado en películas como *Cortina rasgada* (1966) de Hitchcock, se buscaba justamente que ello pasara inadvertido, para ser aceptado como parte de la *ilusión realista*. Si bien la expresión “ilusión realista” contiene una paradoja, una ambigüedad, -pues se crea artificialmente un decorado para que haga las veces de realidad-. También está claro que el teatro perdió la batalla a favor del cine, pues el espectador medio prefiere ver en pantalla, por ejemplo, un campo de batalla real; en cambio el teatro no busca suplantar la realidad, sino proponer la realidad en escena con la acción desarrollada directamente ante el espectador en el momento: es más concreta y tangible que una realidad filmada. Ello comporta una realidad simultánea a la percepción del espectador, pero no se pide al espectador que crea estar viendo una batalla medieval vivida por los personajes de un Shakespeare, pro ejemplo, sino –cosa muy distinta-“la estilización de una batalla medieval evocada ritualmente por un grupo de actores que en el escenario suscitan una realidad poética, de naturaleza peculiar, propia únicamente del teatro”. Más claro no puede haber descrito nadie tal fenómeno.

El teatro ha influenciado el espacio fílmico en el campo de la dramaturgia, de la sintaxis y de la progresión expresiva del relato. Existe, pues, un triple juego entre cine,

teatro y novela. Si la novela del siglo XIX suele ser una sucesión de escenas equivalentes a las teatrales y el diálogo en pantalla amplía a mejores posibilidades el patrón de la novela, entonces tenemos al sonido entrando en la estética del cine, para cohesionarlo. Tanto el teatro, como la TV y el video aportan aquí nuevos elementos. Ello lo ha mostrado el cine con creces. Gimferrer ilustra con los ejemplos de Jacques Rivette y de Volver Schondorf en *Alemania en otoño*. Sobre todo Rivette, que en su film *La religiosa* (1966), -sobre la novela de Diderot-, filma la teatralización que él mismo ha hecho. La cámara “glacial y torrente” es un paso decisivo hacia el cine atonal.

Por otra parte, están las “adaptaciones” fílmicas de obras teatrales que confrontan otra situación: se proponen ser creaciones cinematográficas auténticas, huir de la teatralidad mientras se filma, filmando cosas que no pueden aparecer en un escenario. Y por allí, justamente, se cuele la otra relación peligrosa: la de hacer secuencias de relleno para introducir exteriores o cambios de escenario, con el fin de reducir el “recuerdo” de la obra primigenia: ahí justamente se pierde el suspense o el clima dramático. En el teatro hay menos libertad para cambiar de escenario y de menos movilidad, que el cine sí posee. Sin embargo, modificar forzosamente esta estructura puede resultar peligroso y dañar la película a pesar de que en ella se respeten los escenarios como aparecían en el teatro, y ello es debido a que la planificación, la dirección de actores y el tratamiento del espacio se ha efectuado eficazmente, pues eso fundamentalmente es el cine: lenguaje de planificación, como bien anota Gimferrer, aunque incluyendo otro asunto importante: el de los diálogos.

Asuntos del guión

Un autor teatral puede ser un guionista mediocre y un autor teatral menor puede escribir excelentes guiones, porque las leyes son distintas en cada caso. Cabe aquí el ejemplo de Shakespeare, pues siendo éste un paradigma del teatro de todos los tiempos realiza un teatro de la palabra, en el que los demás aspectos son secundarios, y hasta se pudiera prescindir de ellos en montajes contemporáneos. De hecho, en la película de Baz Lurhmann sobre *Romeo y Julieta*, el director hace gala de un decorado y una escenografía fastuosos, pero no se atreve a modificar los diálogos, que permanecen intactos.

Poco importa que sean malas o buenas, las adaptaciones no afectan las relaciones entre palabra y teatro y palabra y cine. Que sean transposiciones libres o fidedignas, ni cuando se usa un mismo texto de Shakespeare para versionarlo. De la copiosa filmografía sobre el dramaturgo isabelino destacan las cintas de Laurence Olivier y de Orson Welles. Shakespeare en el cine construye, en efecto, el tercer nivel de peligro de esta relación. Con *Enrique V* (1944), Olivier intenta realizar la eficacia estética de la pieza teatral que versiona, sin subestimar al cine: es filmación de una obra teatral, pero ésta tiene en cuenta lo visual; Gimferrer lo llama “esplendoroso tratamiento cromático” realizado por un hombre culto haciendo cine, quien se vale de la pintura de la época, libros de horas, manuscritos y culmina en la Batalla de Azincourt, la cual evoca a Paolo Ucello.

Por su parte en *Hamlet* (1948), Olivier intenta introducir datos psicológicos y un punto de vista nuevo. El dato de que hubo de aceptar hacer el papel principal debido a presiones de los productores –su prestigio de actor garantizaba la taquilla- habla aún mejor de sus esfuerzos por lograr una obra limpia. Sin embargo, Gimferrer no está convencido de ello, pues según él no se logra integrar el ritmo de la palabra dentro del tiempo y el espacio propios del ritmo de un filme, lo cual hace extensivo a cualquier adaptación teatral, al comunicar la sensación de que “o bien sobren palabras o bien faltan metros de película: se habla demasiado o se ve muy poco, en los parlamentos hay demasiada carga significativa y ello arroparía innecesariamente el contenido visual de los encuadres. Aquí no estoy de acuerdo con Gimferrer: la película es una obra maestra de los encuadres, y las actuaciones y dirección tapan cualquier desperfecto. El *Hamlet* es probablemente la obra teatral más perfecta jamás escrita, y no he visto nada mejor ni en el cine ni en el teatro que la actuación de Olivier. Lástima que no sepamos quienes o cómo fueron sus actores originales. Es verdad que el *Macbeth* y el *Otelo* de Orson Welles alcanzan el nivel de clásicos del cine, pero nunca su *Hamlet*, en cambio el *Macbeth* de Roman Polanski y el *Enrique VIII* de Kenneth Branagh también logran niveles hasta ahora insuperables. En cuanto a decorados y escenografías, el *Hamlet* de Branagh –un shakesperiano empedernido- también logra un lenguaje visual pocas veces igualado, así como el *Enrique IV* de Al Pacino –antítesis como personaje de Enrique VIII- que involucra en su versión el testimonio de los actores mientras hacen la película, lo cual pone en evidencia que el teatro en el cine tiene nuevas posibilidades. Lástima que Gimferrer no aborde películas más recientes como las del teatro norteamericano, especialmente las extraordinarias obras de Tennessee Williams (*Un tranvía llamado deseo*) o de Sam Shepard (*Locos de amor*), las cuales alcanzan cimas altas dentro del cine justamente porque saben combinar palabra con cámara y estructurar bien las escenas. El guión es considerado aquí “género literario anfíbio” y es un elemento de familiaridad directa con la naturaleza del cine, es una realidad compleja y propia que desaparece en cuanto la película concluye, su nombre lo dice: es una simple guía, un esquema hecho de palabras al servicio de otra realidad, pero sin él tampoco existiría la película.

Aquí concluyo esta relación de relaciones peligrosas realizada por un escritor capital de la literatura catalana y castellana, autor de obras poéticas tan estimulantes como *Arde el mar*, *La muerte en Beverly Hills*, *El espacio desierto* u *Hora oscura*; de la novela *Fortuny* y de tantos ensayos literarios de calidad. Hace mucho tiempo escribí sobre su poesía en la revista española *El viejo topo*; veinte años después comparto con él mi pasión por el cine, le leo con la misma atención de aquellos tiempos en España, cuando me paseaba feliz por las ramblas de su Barcelona natal.

RAÚL RUIZ: EL CINE DESDE LA MECEDORA



El azar ha puesto en mis manos (¿existe otra cosa diferente del azar que valga la pena?) simultáneamente dos libros donde el cine tiene señorío. Ambos corresponden a escritores de España. El uno es acerca de cine y en el otro se hace cine a través de la palabra. El primero de ellos es de Raúl Ruiz y el segundo de Jesús Ferrero. De Raúl Ruiz leí artículos en la revista española *Quimera*, donde hace tiempo colaboré, y en la cual también se le rindió un merecido homenaje (Nº 65, s/f). Lástima que Ruiz se despidiera tan joven de la vida, hace unos cuantos años.

Justamente la editorial Montesinos de Barcelona, la misma que hace *Quimera*, ha publicado el libro en cuestión, *La mirada del idiota* (1984), y debo decir que ha escrito el libro sobre cine que yo hubiese querido escribir; hacía tiempo --desde la lectura de las extraordinarias crónicas de Manuel Puig *Estertores de una década* (1990)-- que no disfrutaba de una lectura sobre cine tan bien escrita, tan identificada con los temas y directores que aborda, como por el método --azariento o azaroso-- que ha usado Ruiz para tejer analogías en torno a películas de su preferencia. Sale Ruiz en mi apoyo: "A menudo el azar es nuestro más ferviente colaborador". Lo del extraño título del libro proviene de "reivindicar la mirada de ese idiota que fuimos y que el adulto que somos se empeña en asesinar cada mañana". Todo ello apoyado por Julio Cortázar ("Ahora pienso que la idiotez debe ser eso: poder entusiasmarse todo el tiempo por cualquier cosa que a uno le guste, sin que un dibujito en una pared tenga que verse menoscabado por el recuerdo de los frescos de Giotto en Padua"), por Higinio Lombardo ("...que un místico del siglo XIII encuentre la beata visión atea en la mirada de un idiota es algo que me sigue subyugando") o por Cesare Pavese ("la poesía comienza cuando un idiota dice del mar: se diría que es aceite.")

Dicho esto, y luego de un ensayo un tanto ingenuo de Ruiz sobre la infancia de sus cinemas de barrio, nos vemos inmersos en el cine de Pasolini: *Saló*, los **Cuentos de Canterbury**, o **El Decamerón** en un recuento de la "Pasión" de este director italiano, ese "grito desgarrador de Pasolini contra los autores y fautores de la sociedad de consumo: esa burguesía que disfraza a sus títeres de demócratas porque ahora es una imagen que se vende."

Luego viene **Calabuch**, de J.L. Berlanga, logrando vindicarla después de años. "Calabuch es la reproducción reducida de esta entelequia que es España", dice. Ello, apoyado en la siguiente reflexión: "Las democracias hoy ya sólo responden demagógicamente a su etimología: no son vitaminas, sino virus. Lo que se nos ofrece, la oferta, no tiene en cuenta la demanda, lo que recónditamente ansiábamos. Se nos pretende chantajear con el bienestar, cuando lo que queremos es el espacio apropiado para ser auténtica y diferenciadamente lo que somos."

Luego nos asombra con su indagación sobre el trajinado motivo del cine o la novela policiales cuando, con tres o cuatro frases magistrales, despacha a un buen número de teóricos sesudos, por ejemplo: "La ciudad es ya la jungla de asfalto: la agresión de luces y ruidos forma parte indisoluble del escenario policíaco, en el que las reminiscencias cinematográficas del expresionismo alemán se alían con el vértigo de rascacielos y las onomatopeyas de los cómics." O esta otra: "Con Hammett, el exotismo de las novelas de aventuras se ha transformado en escuela realista de la novela policíaca..." En ellos logra, a mi modo de ver, uno de los acercamientos más originales al tema. (Por cierto, en estos días, también por obra del "azar objetivo", como le decía André Breton, he leído un viejo libro del escritor cubano José Antonio Portuondo, **Astrolabio** (Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1973), donde realiza un ensayo admirable sobre el género policial, titulado "En torno a la novela detectivesca" que es de lo mejor que he leído, puedo jurarlo, en lengua castellana de América). Ruiz ve el asesinato como tinglado o como licencia del Estado para matar, una de las bellas artes, como lo consideraba Tomás de Quincey.

En este ejercicio de analogía memorística o memorable, Ruiz encuentra en su ensayo "Al calor de la ciudad y el recuerdo" una inteligencia poco común --por lo que ella tiene de sensual y sensible-- para pasearse por Berlín y utilizar este paseo como pretexto de reflexión sobre la vida en las grandes urbes, y aderezar dicha reflexión con las imágenes de *Casablanca* o, *Los siete magníficos*, o para rememorar a Vittorio Gassman y Melina Mercouri.

Pero el trabajo más brillante del conjunto es el texto "Zorba y los cuatro elementos", el cual me hubiese gustado suscribir tanto en mi admiración hacia Creta y la cultura cretense (allí en esa isla de la Hélade he estado un par de veces, nadando en el mar *krítico* y en la cultura *krítica*, gracias a los dioses) como mi opinión compartida de que **Zorba el griego** de Michel Cacoyanis es una de las grandes obras del cine universal.

Allí lleva a cabo Ruiz una reflexión sobre este filme y su fuerza, para mostrarnos la libertad, la ternura, el amor, la esperanza, la lealtad, la alegría y todo ese conjunto de cosas que esta cinta suscita. En palabras de Ruiz:

"He vuelto a ver con emoción creciente esa apoteosis de vitalismo, mediterraneidad y ternura, ese elogio de la mirada virgen ante el mundo, ese canto a la existencia... que se llama Zorba el griego, que se llama Anthony Quinn, que se llama Irene Papas, que se llama Kazantzakis, que se llama Cacoyanis, que se llama Theodorakis...",

adornando su inicio con un epígrafe de unas palabras del propio Zorba: *"Lo que yo te digo es que este mundo es un misterio y el hombre nada más que un bruto. Un verdadero bruto y un dios."* De esta joya de ensayo, al que habría que citar íntegramente, consolémonos con extraer otro fragmento: *"Zorba es la humanidad que fuimos un día: edad de oro mostrándose como deseo. Zorba es el símbolo de ese tiempo en el que los humanos conversaban con los dioses, ese tiempo en el que la humanidad y la naturaleza no se oponían, ese tiempo que llamamos edad de oro para no acongojarnos por su inexistencia."*

En efecto, pocas veces se ha dado en la historia del cine una relación tan memorable entre novela (Kazantzakis), cine (Cacoyanis), música (Theodorakis), actuación (Anthony Quinn, Alan Bates, Lila Kedrova e Irene Papas, donde cada uno de ellos representaría respectivamente la libertad de vivir, la conciencia intelectual, el recuerdo del amor pasado y su infinita nostalgia, y la soledad de la belleza mortalmente herida) Paremos de contar, entonces.

Siguen en *La mirada del idiota* acercamientos a los héroes del *western*; al Gustav Mahler de *La muerte en Venecia* de Luchino Visconti basado en la novela de Thomas Mann, aunque estos dos nombres nunca aparezcan reflejados en el texto. Ya todos sabemos que la cinta de Visconti ha pasado a ser otro de los grandes clásicos del cine, una de las recreaciones más geniales sobre una novela, para muchos (entre ellos el cinéfilo que fue Juan Nuño), superior a la obra de Mann.

En "Reivindicación de la mecedora" Ruiz nos confiesa que ha visto otra vez, en el umbral del año 1984, la película de Truffaut *Fahrenheit 451*, y piensa que

"Más allá de 1984, del 2001 o 2010, después incluso de la última película y del último libro, habrá siempre alguien que retenga en la memoria imágenes, ideas o frase sueltas; habrá siempre alguien que se lo cuente todo a otro... porque el recuerdo de lo que hemos leído o lo que hemos visto necesita expresarse, ser compartido... preferentemente bajo un porche, sentados, balanceándonos en una mecedora, pues una mecedora es -por supuesto- el asiento que menos se parece a una cátedra."

Lástima que Ruiz no sepa que he escrito estas líneas mientras me balanceaba en una hamaca --el ordenador no hizo sino transcribirlas— meciéndome en el chinchorro indígena donde a menudo trabo una relación sensual con todo, incluyendo libros y cuadernos en mi casa de San Felipe. O quizá él ya lo sabe, porque desde esa otra inteligencia que Cortázar llamaba idiotez, esa suerte de cielo especial donde vamos a encontrarnos los escritores, él me mira, porque yo escribí en España una vez, por obra de ese extraordinario azar, en la mismísima Plaza de Premiá de Mar donde vivía por dos años, allá en su Cataluña natal, un cuento breve titulado “El idiota” que ha tenido la suerte de andar por allí en varios libros y antologías de Venezuela y España, con la mirada de ese idiota que se quedó mirando la luna reflejada en la uña del sabio, y que acaso con él yo le hice alguna vez sonreír.

LA ILÍADA DE HOMERO EN EL CINE



Desde que vi *Gladiator* –la película de Ridley Scott— hace un par de años o más, auguré que un nuevo cine épico iba a renacer en Hollywood. La verdad esta película cumple con todos los requisitos para ser calificada de magnífica; dirección, actuaciones buenas y una historia redonda donde convergen guerras, pasiones, poder, el coraje, el amor: todo visto desde la perspectiva de un guerrero de alto rango (int. por Russell Crowe) que ha perdido a su familia y debe enfrentar su responsabilidad al servicio del Emperador Marco Aurelio (int. por Richard Harris), soportar la envidia del hijo real del Emperador, que una vez asesina a su padre, lo sucede y lo lleva al destierro y a convertirse en gladiador para poder sobrevivir, peleando en el Coliseo romano. De paso, debe resistirse a la pasión de la hija del Emperador, una mujer tan bella que de solo verla en pantalla le estallan a uno los sentidos. Cabría destacar aquí la actuación de Oliver Reed, el gran actor británico que falleció durante la filmación de la película y que hace el papel de jefe mercader de gladiadores.

El acontecimiento cinematográfico de *Gladiator* estimula luego una serie de producciones épicas como la reciente *Rey Arturo*, que intenta adentrarse en la naturaleza histórica de este Rey inglés, más allá de la leyenda o el mito a que ha dado origen. Asimismo, sucede con *Alejandro*, la cinta de Oliver Stone que se estrena en las salas de todo el mundo basada en la historia de Alejandro Magno, y según parece no ha tenido mucha suerte con los críticos. Todo esto me lleva a reflexionar sobre *Troya*, la película de Wolfgang Petersen basada en la *Iliada* de Homero. El sólo pensar que este poema épico se pueda leer como mito, leyenda, religión o ficción y pueda ser llevado al cine en el siglo XXI, es decir 2800 años después, es algo que puede parecernos sorprendente. Primero, porque la escritura de Homero está hecha en hexámetros dactílicos, es un poema épico que narra peripecias y relaciones entre hombres, héroes y dioses griegos en la guerra de Troya, suceso que fue recogido por un aeda (poeta popular) ciego llamado Homero, que de paso es posiblemente el padre de la literatura occidental. Se cuenta que Homero iba por los caminos de la Hélade recogiendo historias y anécdotas de la gente (lo que hoy se llama “trabajo de campo” entre novelistas y arqueólogos) y poco a poco fue zurciendo esas maravillas que hoy conocemos con los nombres de la *Iliada* y la *Odisea*. Homero también es autor treinta y tres *Himnos*, diecisiete *Epigramas*, el poema *Cércopes*, el

Canto del Mirlo, los *Poemas Cíclicos*, *La Paromaquia*, y la pieza *El Margites*. Esta última pieza es el origen de la comedia, según nos dice Aristóteles.

La película de Petersen tiene una virtud: desmadeja los personajes de Homero (al menos los personajes terrenales) y zurce con ellos una historia de garra que funciona como relato novelesco, de tal modo los personajes se nos aparecen nítidos: Aquiles, Paris, Héctor, Helena, Menelao, Agamenón, Príamo. Reyes, reinas soldados y héroes ejecutan sus acciones en la guerra de Troya sin dobleces, y eso es una virtud: la claridad nos ayuda a identificar mejor a los personajes dentro de la trama. Pero luego aparecen las fallas: no hay suficiente desarrollo interior de éstos, que se muestran planos, con poca profundidad psicológica o existencial. En el caso de Aquiles, la actuación de Brad Pitt deja mucho que desear; Héctor, su contrincante, luce mucho más logrado. Quizá el único actor que logra un rol notable aquí es Peter O'Toole en el papel de Príamo. Su actuación es como el eje psicológico de toda la película; en cambio, el papel de Agamenón no pudo ser más superficial. Sin embargo, las escenas de batallas —especialmente el enfrentamiento entre Aquiles y Héctor— resultan soberbias. Por supuesto, no estamos viendo aquí la *Ilíada* en cine; estamos viendo la Guerra de Troya, que es otra cosa, porque la *Ilíada* es una obra de arte literario que pudimos disfrutar en español gracias a la magnífica traducción en prosa de Luis Segalá y Estalella. En su momento, el argentino Bartolomé Mitre la tradujo en verso, --una proeza— proeza que el británico Alexander Poe realizó en lengua inglesa. Recuerdo que mi profesor Guillermo Thiele, en las aulas de la Universidad de los Andes, nos daba clases de griego y de la *Ilíada*, y nos decía que el ritmo de los hexámetros homéricos correspondía al ritmo de los cascos de los caballos mientras cabalgaban durante las batallas.

En todo caso, me parece muy refrescante y saludable que se estén llevando obras clásicas antiguas y épicas al cine, pues de este modo se pueden abordar personajes que han sido vitales para la cultura de occidente, y se brinde así al público la ocasión de leer las obras originales, y a otros repasar viejas páginas de esas que habíamos leído en la adolescencia o en la primera juventud, quizá sin profundizar demasiado en lo que podían significar para nosotros. De niños, mi padre nos solía llevar a mí y a mis hermanos a ver películas épicas protagonizadas por héroes como Sansón, Hércules --y de un híbrido entre éstos dos, llamado Maciste--, pero también películas de regular factura basadas en las obras de Homero, tanto en la *Ilíada* como en la *Odisea* (no hay que perderse la versión de la *Odisea* realizada por el canal de televisión Hallmark, con un elenco de primera línea, con Armand Assante como Ulises) que él tanto frecuentaba en sus permanentes lecturas clásicas, y en otras historias como la de *Jasón y los Argonautas* en pos del vellocino de oro, *El coloso de Rodas*, *Las 1001 noches* y tantas otras basadas en obras literarias (especialmente las de Rudyard Kipling, Mark Twain o Charles Dickens) que generaron en nosotros una curiosidad infinita hacia los mitos, los dioses paganos, los héroes, las aventuras y hacia ese maravilloso mundo donde el azar y el asombro mezclan la muerte con el amor, el sufrimiento con la alegría, y en fin, donde cada aventura despierta un universo distinto de sensaciones y unas intensas ganas de soñar.

UNA VISIÓN ORGÁNICA DEL CINE VENEZOLANO



Román Chaulbaud junto al equipo de rodaje en una de sus películas

Pese al significativo material cultural producido en Venezuela a lo largo de nuestro siglo y pese también al conjunto de investigaciones realizadas en las distintas áreas del arte y el conocimiento, podría considerarse aún a nuestro país en pañales con relación a la sistematicidad de ese material, al poder presentarlo sobre la base de una lectura crítica, amplia y no parcializada de los diversos campos creativos surgidos en diálogo con su entorno social y espiritual. Para sólo referirnos a uno de estos ámbitos citamos al literario, el cual no cuenta hasta ahora con estudios diacrónicos de cierta ambición; quiero decir, hasta ahora han imperado las obras enumerativas, parciales o las referencias fragmentarias donde no se perciben bien –pese a la buena pluma de algunos autores- los contextos o las necesidades reales de los escritores, en cuanto se embarcan en sus empresas creativas. Algo similar, creo, podría decirse de la pintura o de la música.

Sin embargo, se han ido diseñando poco a poco enfoques para valorar de modo ecuánime los múltiples caminos de lo creativo-cultural, entre otras cosas porque estamos a punto de concluir el siglo, y ello nos obligaría a arrojar una mirada al siglo precedente, sin lo cual tampoco podríamos explicarnos muchos de los desaciertos o logros del presente.

Pero las cosas se producen a veces de manera un tanto azarosa, por no decir paradójica. Siendo el cine el arte más joven, posee entre nosotros una historiografía crítica quizá más loable de la de la propia literatura, para poner sólo un ejemplo parangonable. Prueba de ello es el volumen recién editado por la Fundación Cinemateca Nacional, *Panorama de cine en Venezuela 1896-1993* (1997), donde por vez primera se da cuenta de un modo orgánico acerca del material fílmico producido en el país desde varias miradas. Pese a la diversidad de visiones, el libro se mantiene como en un todo donde es

posible buscar pistas, comparar datos, establecer analogías o discrepar de tal o cual opinión, pero justamente por ello se nos ofrece de esta manera y con sumo cuidado, lo cual no es frecuente en el terreno de las publicaciones culturales, donde suele reinar la espontaneidad más primitiva o las ligerezas bien condimentadas de anécdotas superficiales.

En catorce trabajos iniciados con una cuidada cronología de Tulio Hernández y seguido de algunas “Síntesis”, la obra comienza con un ensayo de Ambretta Marrosu (*Los modelos de la supervivencia*), donde se repasan obras fundadoras de nuestra cinematografía a través de una mirada enjundiosa. Marrosu acaba de dar muestras de su voluntad investigativa y de su capacidad de penetración crítica en su obra –también editada por la Cinemateca Nacional- *Don Leandro el inefable: análisis fílmico, crónica y contexto* (1997), estudio acerca de la película de Lucas Manzano estrenada en 1918 sobre una obra de Rafael Otazo, y protagonizada por Rafael Guinand, que marcó un momento estelar en nuestro cine mudo.

En cambio, Alfredo Roffé prefiere de la forma de la mesa redonda para dirimir algunos problemas de *El nuevo cine venezolano: tendencias, escuelas, géneros*. Luego de una breve introducción, coordina y participa en una conversación con Oscar Garaycochea, Tulio Hernández y Ambretta Marrosu. Una segunda reunión, donde concurren Oscar Lucien, Julio Miranda, Fernando Rodríguez y el propio Roffé, termina por configurar uno de los diálogos más provechosos que puedan leerse acerca de asuntos neurálgicos de nuestro cine.

Por su parte, Alfonso Molina despliega una *Memoria muy personal del largometraje venezolano* que abarca diez años (1973-1993) donde puede leerse una cita del periodista chileno Sergio Marras, quien en algún momento declaró que como América Latina había carecido históricamente de filósofos, esa ausencia la habían suplido entonces los escritores, referencia que funciona como excelente aperitivo a un enfoque donde se observan las principales obras de este período. Es de resaltar en Molina la claridad de su lenguaje y la precisión y equilibrio de sus juicios.

De seguidas, Julio Miranda exploya su buen tino al visitar nuestro cine documental en un período de treinta años –desde los años 60 a los 90- y Milton Crespo aborta el formato del Super 8, una de las formas más desatendidas por nuestra crítica. No obstante, Crespo logra tejer una visión particularmente valiosa del mismo.

De repente, tenemos que el panorama da un vuelco, abarcando fechas fundadoras. Rodolfo Izaguirre explora antecedentes importantes entre 1940 y 1958, desde films como “Juan de la calle” –la producción de Rómulo Gallegos dirigida por Rafael Rivero- hasta “Caín Adolescente” (R. Chalbaud), donde se describe una etapa fundamental de nuestra producción fílmica, y en la que Izaguirre da muestras de su peculiar tono para manejar los contextos socio-históricos. Mientras, Carmen Luisa Cisneros arranca desde 1959 y arriba a 1972 para singularizar los “Tiempos de avance” en la herencia fílmica de los años

50 (Benacerraf, Chalbaud y la Unidad Shell) y considerar otros cineastas como José Martín, Lorenzo Barrallán, Ciro Durán, Clemente de la Cerda y Jesús Enrique Guédez. Asimismo, Cisneros lleva a cabo una relación de los cortometrajes más destacados, cuya producción superó cuantitativamente en esa etapa a la de cortometrajes. Una reseña sobre el cine amateur completa el ensayo de Cisneros.

A través de un orden decreciente donde se exploran ahora “Los comienzos”, Jaime Sandoval escribe una sabrosa crónica sobre *El Vitascopio: primer espectáculo cinematográfico de Venezuela*, la cual probablemente constituye la investigación más pintoresca e interesante del libro; revela un conjunto de datos valiosos acerca del uso del Vitascopio en 1896 (Idea de los norteamericanos Frank y Gammon) en Maracaibo –cuna de nuestro cine- aparato hijo del Kinstógrafo y del Kinetoscopio, también capital zuliana. Desluzca, sí, un tanto, que en ese orden decreciente se observe –como lo hace José Miguel Acosta- el material de noticieros, documentales, cintas para celebrar efemérides, y en fin, la producción fílmica oficial realizada *Bajo el signo del estado*, sin tener en cuenta la secuencia rigurosa del principio. Sin embargo, el ensayo de Acosta es importantísimo por cuanto revela una parte sustantiva de nuestro cine, que hasta ahora había sido escasamente estudiada.

El capítulo *El cine silente*, examinado por Pedro Herrera (donde descuella la figura del marabino Amabilis Cordero) y el paso hacia el cine sonoro desde 1937 marcan un tiempo de esfuerzos notables para nuestro cine, donde juegan papel central los nombres de Manuel Trujillo Durán, Rafael Rivero, Jacobo Carriles, Edgar Anzola, Napoleón Ordogosti y María Delgado Gómez.

El acápite denominado “Las regiones” mantiene una función atípica en el conjunto general de la obra, referido a dos estados donde se ha desarrollado de modo especial, -supuestamente- el séptimo arte: Lara y Mérida. Juan Arcadio Rodríguez se ha ocupado de *Lara, la aventura solitaria* y Edmundo Aray de *Mérida, la ciudad del cine*, y debo anotar que desluzca un poco; no quiero decir que los trabajos no posean interés o relevancia, sino que esta inclinación a regionalizar podría estar mejor inserta como punto a tratar dentro de un ensayo general, y no como capítulos independientes, lo cual justificaría por ejemplo el caso del trabajo fundador en el Zulia o de Caracas como meca principal del cine venezolano. Justamente, y sólo como dato, tuve al cine tan cerca por primera vez en la ciudad de Mérida, cuando compartí con tantos amigos (Tarik Souki, Freddy y Fernando Siso, Vivencio Pereira me vienen ahora a la memoria) las mejores películas clásicas en una de las mejores épocas de mi vida, donde el cine compartió con la poesía, la música o la pintura un espacio gozoso. Posteriormente, en el marco de algunos festivales cinematográficos en Mérida, tuve la ocasión de asistir en calidad de invitado especial, a entregar un premio en nombre de la Cancillería a *Pequeña revancha* o a entrevistar al gran director greco-francés Costa Gavras.

Finalmente, Alfredo Roffé toma el tema de las *Políticas y espectáculo cinematográfico en Venezuela*, con los respectivos esquemas y cuadros que iluminan sobre los constantes conflictos de nuestra cinematografía, y sirven para establecer comparaciones útiles.

Reconoce Fernando Rodríguez en la nota introductoria del *Panorama histórico del cine venezolano* a Tulio Hernández como “director ejecutor” del proyecto de este libro. Para entonces, Hernández se desempeñaba como jefe del Centro de Investigación y documentación de la Cinemateca Nacional cuando Oscar Lucien era el director de la institución. A Roffé y a Marrusi les señala como afinadores finales del mismo. “Obra coral”, “texto de referencia obligada”, “hito de reflexión nacional” son algunos de los epítetos que Rodríguez suscribe a este volumen. Él le remite el mérito a otros; sin embargo habrá que reconocerle a él también algo de la concreción final de este proyecto, en su rol de Presidente de la Cinemateca y como consciente editor de un conjunto de obras que dan fe del empeinado trabajo de cineastas y escritores.

RAZONES DEL CINE EN IBEROAMÉRICA Y ESPAÑA



Cuando hace quince o veinte años se hablaba de “cine latinoamericano”, la expresión me parecía tópica (o utópica), una construcción que hacía pensar en un cine muy sufrido o, en todo caso, en algo hecho con las uñas. Recuerdo las películas de Glauber Rocha (sobre todo *Dios y el diablo en la tierra del sol*) otra de Tomás Gutiérrez Alea, *Memorias del subdesarrollo*; en Reed, *México insurgente*, de Paul Leduc; *Lucía* de Solás y *El Chacal de Nahueltoro* del chileno Miguel Littin. Todas ellas muy representativas de un cine tercermundista muy en boga por los años 60, que “cuestionaba” el capitalismo, la sociedad opresora, etc. En todo caso, se trataba casi siempre de un cine realista o socialista, exceptuando, claro, la concepción mágico-religiosa de Rocha sobre el sertón u otras películas basadas en narraciones literarias, como las realizadas sobre textos de Juan Rulfo (*Pedro Páramo*, de José Bolaños), las cuales sobrepasaban la mera tesis social.

No sé exactamente cuando el cine de Hispanoamérica comenzó a deslastrarse de este sello donde aparecían sólo países sufrientes, donde lo testimonial prevalecía sobre lo creativo o lo artístico. En cualquier caso, serviría remitirse a un ejemplo aislado, el film de Paul Leduc *Frida*, donde se imponen un lenguaje y una personalidad sobre el afán de denuncia. Hace años ví una película argentina. *Tangos, el exilio de Gardel*, que me pareció de una gran belleza y maestría, y donde al fin yo le veía al cine hecho en nuestros países una calidad ganada por sí misma, con la conquista de un lenguaje. Es particularmente alentador que a partir de los años 80 hayan surgido realizadores con una visión diversa de la realidad, y que el espectro cinematográfico se haya ampliado de manera considerable. De este modo, es posible seguir pistas conceptuales en la historiografía fílmica de México, Argentina, Brasil o Colombia sin experimentar complejos, pues lamentablemente vivimos a la sombra de los países tecnológicamente desarrollados, aunque no sea precisamente en los Estados Unidos donde se esté haciendo

actualmente el mejor cine, y tampoco donde se hagan más películas (India y China son los países donde se filma el mayor número de películas al año). De hecho, cineastas como Fellini o Bertolucci aventajaron en su tiempo a los americanos, y hoy por hoy, pese al descuelle de las luminarias americanas (Coppola, Stone, Allen, Scorsese, Altman, etc.) el cine dominado por tecnología y efectos ha ido declinando en cuanto arte, y países como Francia o Inglaterra le aventajan en la factura de un cine de autor (Jeunet y Caro, Danny Boyle, K. Branagh). Pudiera decirse que el cine de Argentina, Cuba o México se ha ido adhiriendo a una corriente internacional que realiza su trabajo sin ningún tipo de inhibiciones históricas o éticas, pese a las naturales limitaciones materiales a que se enfrentan en el proceso de producción, asumiendo el oficio con alegría y profesionalismo.

Algo de esta alegría se trasluce en el libro *Por qué hacemos cine*, publicado por el Centro Latinoamericano y el Ayuntamiento de Lleida. Su edición es una consecuencia de la 3ra. Muestra de Cinema de Latinoamérica propiciada por el Ayuntamiento que ha venido convocando a este evento con un empeñamiento admirable. El libro se deja leer con frescura; no es de entrevistas ni de crítica, sino un volumen contentivo de los testimonios directos de los propios cineastas, participantes del Alcalde de Lleida –Antoni Surana i Zaragoza –han sido publicadas en catalán y español; cuestión que lejos de deslucir nos asoma, aunque fuese por un instante, a la hermosa lengua catalana.

Se trata de treinta y un cineastas de Latinoamérica, donde se hallan representantes de casi todos los países, y de diecinueve españoles, que vierten de manera franca sus opiniones, concepciones, recuerdos y hasta elucubraciones sobre lo que ha sido para ellos el cine. Conviven aquí veteranos con jóvenes, y cada uno aporta una reflexión acerca de su peculiar concepción del tema. Difícil entresacar textos de éste o aquel o dar primacía a un cineasta sobre otro (son cincuenta en total), pues la mayoría dice cosas interesantes. Coincido, no obstante, con lo anotado por Juan Ferrer; “el cine de habla hispana siempre tiene que rodar en contra” o “Cada vez que en España hablamos de cine iberoamericano, no podemos evitar una incómoda y vergonzosa sensación de mala conciencia, ya que éste es un país que debiera mostrar una viva cercanía, tanto por compartir el mismo lenguaje como claves culturales y artísticas.” Al mismo tiempo, podría agregarse. Se hace visible entre los cineastas de nuestros países una complicidad y un compromiso de ir hacia delante.

Sin embargo, uno de ellos, el mexicano Paul Leduc (quien tiene un filme formidable sobre Frida Kahlo), proclama la muerte del cine en un texto que tiene mucho de poético, aunque por otra parte es estimulante advertir la presencia de mujeres cineastas –tres españolas, una boliviana y una venezolana- y notar en ellas genuinas condiciones para conseguir sus objetivos. En el caso de la venezolana Margot Benacerraf, es de lamentar que siendo una figura consagrada desde hace tantos años y teniendo talento y posibilidades, no haya hecho más películas, aunque es de admirar su plena dedicación a divulgar e inyectar vigor al cine de nuestro país. Otro venezolano presente en el libro, José Ramón Novoa, habla de tópicos atractivos como los de llevar a cabo “historias extremas sobre la condición humana los deseos y lo prohibido. La libertad y el sueño de

los hombres...” o aquello de “poner a reflexionar a una audiencia a través del entretenimiento”; sin embargo, no le hacía falta alardear: “*Sicario* (su película) es de gran éxito de público en Venezuela en los últimos tiempos...” Espero entonces que a otro joven director venezolano que acaba de dirigir a Emma Thompson en la isla de Margarita no se le vayan a ir los humos a la cabeza demasiado pronto, sino que esta experiencia con la gran actriz inglesa le sirva de aprendizaje. Sobre ello, sin embargo, habría que decir que los premios en los festivales de cine dicen muy poco acerca de la calidad real de las obras; la mayoría de las veces sirven sólo como mecanismo publicitario o turístico. Esperamos, por eso, que esta muestra de Lleida no se convierta nunca en festival.

Cosas al azar llamaron mi atención: Joaquín Onistrel, de España, quien nos dice que “la comedia española ha logrado a través de los años convertirse en el género que de manera más genuina identifica al cine español (...) de entrada ya sabes que debes evitar las escenas de acción”, cuestiones que, aun siendo polémicas, tienen algo de cierto. Manifiesto mi admiración hacia Arturo Ripstein, de quien me impresionó su *Profundo carmesí* y la sinceridad de Gabriel Retes, cuya película *El bulto*, ya casi un clásico contemporáneo, surgió de su propio fracaso, del día que despertó de un largo sueño debido a una observación de sus propias hijas, y se puso a filmar. Descubrir al compositor y cantante Leonardo Favio haciendo de cineasta concienzudo. Volverme a encontrar a Antonio Jiménez Rico, a quien escuché en Zacatecas (México) ideas genuinas sobre su oficio en una Mesa Redonda del Congreso Internacional de la Lengua Española. No sabía que de crítico de cine había pasado a director (si lo busca en la página 115 del libro no lo va encontrar, sino en la 125). Si sólo acuden a esa muestra cineastas, tengo pocas esperanzas de acudir a ver películas y a conocer Lleida, ciudad que me perdí durante mi feliz estancia en Cataluña, a finales de los años 70 y comienzos de los 80.

Grata y triste sorpresa final: que el volumen está dedicado a Tomás Gutiérrez Alea, cineasta cubano fallecido en 1996, sobre quien su esposa, la actriz Mirta Ibarra, lee unas hermosas palabras en el marco de la muestra.

En fin, serían demasiadas citas en un espacio tan corto. Apenas si podría registrar la familia cinéfila que aquí se encuentra, por orden alfabético de nombres, dejando a los países como acertijos: Manuel Antín, Luís Urueta, Juanma Bajo Ulloa, Mariano Barroso, Margot Benacerraf, Fernando Birri, Oscar Blancarte, Roberto Bodegas, Iciar Bollain, Juan Sebastián Bollain, Sergio Cabrera, Silvio Calozzi, Fernando Colomo, Octavio Cortázar, Jaime de García Espinoza, Antonio Jiménez-Rico, Tomás Gutiérrez Alea, Chus Gutiérrez, Alberto Isaac, Juan José Musid, Gonzalo Justiniano, Bebe Kamin, Ricardo Larrain, Alberto Lecchi, Paul Leduc, Eva Lesmes, Marcos Loayza, Mela Márquez, Basilio Martín Patino, Jacobo Morales, José Ramón Novoa, Joaquín Oristrell, Luis Ospina, Enrique Pineda Barnet, Juan Pinzás, Francisco Regueiro, Gabriel Retes, Arturo Ripstein, Juan Bautista Stagnaro, Eliseo Subiela, Augusto Tamayo, Jesús Salvador Treviño, Alfonso Ungría, Iñigo Vallejo-Nágera, Luís Vera y Carlos Zabala. A todos ellos, gracias por este breve, pero sustancioso viaje a través de sus mundos de celuloide.

DOÑA BARBARA,
RÓMULO GALLEGOS Y FERNANDO DE FUENTES
UN DIÁLOGO ENTRE NOVELA Y CINE



Se podría establecer un relativo paralelismo entre la novela y la película *Doña Bárbara*, aun cuando Rómulo Gallegos haya sido autor del guión del filme de Fernando de Fuentes, éste se encuentra lejos de expresar lo que la obra literaria consigue. Lo interesante en este caso es que de Fuentes logra un reparto excepcional para su cinta. En primer lugar, a María Félix, actriz que estaba en la cima de su carrera y que en este filme se sitúa en un nivel excepcional, hasta el punto de haber alcanzado quizá el mejor papel de su carrera. Al mismo tiempo, el personaje logra acuñarse a la memoria colectiva a través de la fisonomía y figura de la actriz. Al unísono se produce aquí una especie de mixtura particular entre el personaje creado por Gallegos con la ayuda de los otros prototipos del Llano y la Mujer Fatal, arrebataadora, en un México repleto de charros machistas y mujeres igualmente machistas (mujeres que propician el machismo para resistir las tempestades familiares), y de hacendados recios que ejercían su dominio en fincas y hatos, como bien lo ejercieron hombres y mujeres en la pampa argentina, o en el llano mexicano, o el sertón brasilero. Quiero indicar que el trabajo duro de la vida de la tierra en cualquier caso, que indica cultivo y administración de tierras, cuidado de linderos, vigilancia del ganado, riñas entre vaqueros y hacendados, son constantes en todo el continente americano, y que llegado un momento, ante la ausencia de hombres, a las mujeres les tocó también el trabajo de jefear peones, cabalgar caballos y colear reses, administrar haciendas y sacer adelante los negocios cuando fallecen sus maridos, o los hijos no tienen edad suficiente para hacerlo. Por insólito que parezca, en la pampa, el

desierto, el llano o el sertón aún podemos encontrar mujeres con tales características. En lo que respecta a México, las secuelas del machismo, pistoleros, cuatrerros o asesinos a sueldo han venido protagonizando historias de violencia y transgresión, tanto en el cine estadounidense como en el chicano o mexicano, donde las mujeres tuvieron un papel pasivo o victimario, que sólo a fines del siglo XX logran cambiar sus roles en las telenovelas por los de dominadoras o manipuladoras.

Como sabemos, *Doña Bárbara* está estructurada en tres partes, las dos primeras de trece capítulos y la tercera de quince, cada uno de ellos con un título muy descriptivo. Esta estructura se presta mucho a la construcción del guión, sobre todo en lo que respecta a la escritura de diálogos, y las tomas exteriores e interiores.

Resulta una suerte para el director del film que el propio novelista haya colaborado con él en este sentido, lo cual facilita las cosas en el proceso de filmación. Se inicia aquí el contraste entre ambos lenguajes —el literario y el cinematográfico— el primero guiado por el arte de la palabra, el segundo por la imagen y el sonido.

Gallegos, artista diestro, debe volcarse al del cine en un ejercicio de síntesis argumental y dialógica, donde las descripciones geográficas queden anuladas o suplantadas por el ojo de la cámara. Para el cine, la complejidad de la historia literaria debe ser volcada en una sinopsis argumental; lo demás debe hacerlo la cámara, los actores y la efectividad del guión. En lo que respecta a la sinopsis de la película ésta debe centrarse en el aspecto mórbido y elemental de doña Bárbara violada joven por un grupo de marineros, trauma que luego transfiere y vuelca en su carácter dominante, mientras los personajes secundarios cuentan poco en esta sinopsis, que debe agilizar las acciones de la trama y poner a aquellos en lugares precisos.

El director y su estrella. Fernando de Fuentes y María Félix

Antes de entrar a un acercamiento a la película, debemos tener una idea de su director. Fernando de Fuentes (Veracruz, México 1894-México, D.F, 1958), uno de los pioneros del cine mexicano y uno de sus directores más relevantes. Sus tres primeras películas son *El anónimo* (1932), *El compadre Mendoza* (1933) y *Vámonos con Pancho Villa* (1935), aunque ya había sido ayudante de dirección en la primera película sonora de México: *Santa* (1931). También se atribuye a él la invención de la comedia ranchera mexicana con *Allá en el Rancho Grande* (1936), la cual tuvo mucha resonancia en el exterior. Fue el primer director mexicano en realizar una película en color: *Así se quiere en Jalisco* (1942), asimismo figura como el primero en hacer una coproducción con otro país a través de la cinta *Jalisco canta en Sevilla* (1948), en este caso con España.

Durante las décadas de los años 30 y 40 del siglo XX su producción fue profusa, alcanzando entre esas dos décadas cuarenta filmes, persistiendo en los años 50 hasta el año de 1954 al menos con seis películas más. Se trata de un cineasta de cuerpo entero, que rezumó destrezas técnicas con un alto sentido de la creatividad, amén de su efectivo

trabajo como productor, guionista y escritor de adaptaciones. Estudió Ingeniería y Filosofía y Letras en la Universidad de Tulane, New Orleans, Estados Unidos. Participó en el Movimiento Constitucionalista Mexicano. Publicó poemas y sonetos y hasta recibió elogios del famoso poeta neo-romántico Francisco Villaespesa. Entró a trabajar en la cadena de salas populares mexicanas, el Circuito Máximo, hasta que alcanzó a ser gerente del teatro Olimpia de la ciudad capital, e impulsó el titulado en castellano de películas sonoras norteamericanas. Estamos pues, frente a un completo hombre de cine, dedicado por completo a su carrera como escritor, productor, exhibidor y director, desde la primera época sonora del cine mexicano hasta mediados del siglo XX, pasando por una impresionante diversidad de géneros: comedia, cine histórico, horror, comedia ranchera, musical, melodrama. Incluso se atrevió a adaptar la novela de Fedor Dostoievski *Crimen y castigo* en 1950.

La elección de María Félix (Sonora, México, 1914-México D.F., 2002) en el rol protagónico de *Doña Bárbara* (1943) no fue casual. La personalidad rebelde y luchadora de la actriz se mostró desde su juventud, cuando, alejada de los habituales juegos de niñas, se dedicaba a oficios masculinos y montaba a caballo, haciéndose excelente jinete. Resultó reina de belleza en su liceo. Casó muy joven con Enrique Álvarez Alatorre; de éste tuvo su único hijo, Enrique Álvarez Félix. En ciudad de México conoció a Fernando Palacios, quien la conectó al mundo del cine. Durante el rodaje de *El peñón de las ánimas* (1942), película de Miguel Zacarías, tuvo serios altercados con el célebre actor y cantante Jorge Negrete (quien deseaba imponer a otra actriz en el papel protagónico) que le hicieron valer —por la fuerza de su carácter y su personalidad indoblegable— un merecido respeto en el medio. Desde esta formidable película de Zacarías la fama de María Félix pronto se extendió, cimentada luego a través de las películas *María Eugenia* (1943), de Felipe Gregorio Castillo, y *Doña Bárbara* de Fernando de Fuentes. El apelativo de “Doña” se repitió en el título del filme *Doña Diabla* (1951) de Tito Davison; en otras dos películas de Fernando de Fuentes se juega con variaciones suyas de la mujer terrible, como *La mujer sin alma* (1943) y *La devoradora* (1946), donde el director continúa explotando el conocido clisé de “la devoradora de hombres” con fines claramente comerciales y oportunistas, en las variables de vampiresa, mujer fatal o lesbiana en potencia.

Su fama aumenta cuando inicia su relación con el gran compositor Agustín Lara, quien le dedica la famosa canción “María Bonita” como regalo de bodas. Con Lara estuvo unida en matrimonio desde 1945 hasta 1947, en medio de una relación repleta de escándalos. Al conocer al director Emilio (“El Indio”) Fernández, muy ligado al cine estadounidense, realizará con éste una trilogía de películas que le consagrarán internacionalmente: *Enamorada* (1946), *Río escondido* (1947) y *Maclovía* (1948) en coproducciones francesas y norteamericanas. En España también tiene actuaciones destacadas en las cintas *Mare nostrum* (1948), *La noche del sábado* (1950), de Rafael Gil; *La corona negra* (1951), del argentino Luis Saslavsky, sobre un argumento de Jean Cocteau, y *Camelia* (1953) de Robert Gavaldón, donde coprotagonizó con el famoso actor argentino Jorge Mistral. En Italia protagoniza *Incantissimo trágico* (1951) y

Mesalina (1951) de Carmine Gallone. A su regreso a México en 1952 contrae matrimonio con su antiguo rival, el cantante y actor Jorge Negrete, de quien enviuda un año después, por lo cual decide regresar a Europa, donde continúa trabajando al lado de importantes directores y actores como Jean Renoir e Ives Montand. Con Renoir merece resaltar su trabajo en la película *French cancan* (1951). A su nueva vuelta a México, María Félix ya estaba convertida en una estrella de primera magnitud, y los directores mexicanos la invitan a trabajar con grandes actores del momento, como Pedro Armendáriz y Pedro Infante.

Durante los años 50 y 60 sigue la incansable actividad de la actriz en España, México y Francia, llegando incluso a trabajar con Luis Buñuel en la producción franco-mexicana *Los ambiciosos*, dirigida por el propio Buñuel a fines de los años 50. En los 60 disminuyen sus apariciones. A finales de los años 70 filma *La generala*, su postrer filme. En 1970 es invitada a laborar en la producción televisiva *La Constitución*, de Ernesto Alonso. Hasta su fallecimiento en 2002, María Félix se mantuvo en contacto con su público, admiradores y amigos, sosteniendo siempre su posición polémica y controvertida. Lo cierto es que se trata de la más celebrada actriz de México, y que su papel en *Doña Bárbara* fue el perfecto vaso comunicante para poner de resalto su personalidad única, un aliciente determinante en la consecución de sus metas artísticas. No podían faltar, en una personalidad avasallante como la de ella, los datos donde se mezclan la ficción con la realidad, respecto del fatum que le siguió toda su vida en su relación con los hombres, la fragilidad de sus compromisos matrimoniales o maritales desde su precario primer matrimonio, las riñas con Jorge Negrete, la fugaz relación con Agustín Lara (de quien se dice se sumió en una depresión severa después de la ruptura), la relación final con Negrete y la prematura muerte del cantante. Su único matrimonio duradero parece haber sido con el banque-ro francés Alexander Beger, que se mantuvo por dieciocho años. También se cita una relación circunstancial con el pintor francés Antoine Tzapoff. La prematura muerte de su hijo Enrique Álvarez Félix también parece haber dejado huella indeleble en su ánimo. El mismo Rómulo Gallegos, cuando la vio por vez prime-ra, reconoció en ella a la encarnación perfecta de su personaje novelesco, quizá porque pertenecía el temple de mujeres latinoamericanas que no se rinden, y continúan buscando sus ideales. La impresionante carrera de la actriz nos muestra cómo logra una mujer abrirse paso en el difícil mundo cinematográfico de aquellos años, donde el valor artístico del trabajo actoral era algo muy difícil de conseguir y conquistar.

Una aproximación al filme

Dije en líneas anteriores que la novela de Gallegos se encuentra dividida en tres partes; las dos primeras de trece capítulos y la tercera de quince, lo cual suma 41 capítulos. Allí no hay manera de extraviarse en la lectura desde el punto de vista de su organización. Las evidentes dotes narrativas de Gallegos le permiten pasar, a veces en un mismo párrafo, de un estado de ánimo al otro en los personajes, realizar descripciones o hacer digresiones con un lenguaje rico en matices y metáforas, dotado de inmanencia poética y ritmo

musical encantatorio, a la vez, de una gran fluidez plástica y una agilidad dialogal impresionante.

Para llevar a cabo la adaptación cinematográfica de la novela, los guionistas Gallegos y de Fuentes no perdieron tiempo: comprimieron la historia en diálogos precisos y escenas ágiles, que hablan muy bien de sus destrezas sinópticas en el logro de un guión perfecto que sólo requería de actores de relieve, los cuales estuvieron a la altura casi todos. Aparte de la brillante interpretación de María Félix, sobresalen las actuaciones de Andrés Soler como Lorenzo Barquero; María Elena Marqués como Marísela; Charles Rooner como Míster Danger y Agustín Isunza como Juan Primito. No podemos desdeñar los trabajos de Luis Jiménez Morán como Pajarote; Miguel Inclán como Melquíades y de Paco Astol como Mujiquita. El de Julián Soler como Santos Luzardo me luce bastante acartonado e inexpresivo, no resume ni siquiera la del esquemático personaje masculino principal (se le pudo haber dado otro cariz); algo similar ocurre con el Felipe Montoya en el rol de Balbino Paiba, tampoco a la altura de su personaje, de enorme peso dentro de la trama, y ello, por supuesto le resta fuerza al filme. La fotografía de la película (de Alex Phillips, y cámara de Roberto Solano) está muy bien, crea excelentes contrastes y trabaja los ambientes interiores mejor que las tomas panorámicas.

La producción es del propio Fernando de Fuentes y el jefe de producción es Ricardo Beltri, mientras que la codirección del fil-me (figura hace tiempo en desuso) estuvo a cargo del veterano realizador Miguel M. Delgado. Otros detalles técnicos nos dicen que la edición pertenece a Charles L. Kimball, el sonido a Jesús González Ganey y la música está compartida entre Francisco Domínguez y Prudencio Esaa. Anotados estos créditos, preciso es resaltar el esfuerzo de producción para llevar buen término una obra de tantos personajes y tanto peso específico, en un momento ciertamente difícil de trabajar, cuando los recursos técnicos de fotografía no permitían mayores efectos, la película supo asumir los retos técnicos y resolverlos.

Al inicio del film, sin embargo, se incurre en el error de pre-sentar de una vez el trauma de la violación de Barbarita por parte de los marineros perversos, y el subsecuente asesinato de su primer novio Asdrúbal. De ahí, de manera automática casi, se crea el trauma de la niña que crece hasta convertirse en mujer déspota y dominadora enfermiza, la marimacha devoradora de hombres se nos presenta de un solo golpe, cuestión que para mí constituye un error del guión, pues ese momento del trauma juvenil ha debido dejarse para más adelante, y ser trabajado quizá con el recurso del flash back, lo cual de seguro hubiese tenido un mejor impacto en los espectadores. Las explicaciones psicológicas obvias en cine no son recomendables, restan fuerza a los nudos dramáticos, al suspenso y misterio de la historia. En cambio, la técnica de poner a hablar a los peones de los hatos en paralelo, y que sean éstos los portadores de las sinopsis de los distintos capítulos, constituye un acierto, tal suele hacer míster Danger cuando habla sobre Lorenzo Barquero, lleva y trae información a lo largo de toda la película: además de un personaje es un recurso narrativo bien aprovechado.

Los planos interiores donde se aprecia a doña Bárbara en su casa están asimismo logrados, los juegos de sombras en la sala y la alcoba, sobre todo la escena donde Juan Primito le quita las botas a la bella mujer y le devuelve a ésta las onzas de oro que le había devuelto Marisela, así como los trucos de superposición de imágenes logrados con la fotografía de Santos que la doña guarda en su cuarto para hacer brujerías, y a hablar con “el socio” (el diablo) mientras ella recuerda la imagen de su primer amor Asdrúbal y la sobrepone a la Santos, haciendo su propia identificación psíquica; o al final, cuando doña Bárbara apunta su revólver contra la pareja Marisela-Santos hablando, y ella ve entonces la imagen de éstos juntos y la equipara a la de ella enamorada hablando con Asdrúbal, su único amor gentil. Suelta el revólver, y al caer éste se aprecia en el suelo junto a las botas de la doña, que se da vuelta para no volver jamás. El encuadre de ese fotograma de ella empuñando el arma de frente a la cámara, es sencillamente soberbio.

Las escenas de amansamiento y domas están, en general, logradas. Los encuentros clave entre Marisela y Santos, doña Bárbara y Santos Luzardo, y de Marisela con su madre (éste último traducido en un elocuente cruce de miradas, escena de enorme tensión), las escenas en el juzgado entre el coronel Pernalete y Mujiquita, Santos y Bárbara, y como dije, las escenas de la hermosa mujer a solas vestida de negro frente al espejo y las velas, son extraordinarias: ese trabajo de brujería que hace en la habitación volteando el retrato de Santos Luzardo que ha recortado de un periódico, poniéndolo luego de espaldas a los santos y prendiéndole las tres velas. “Hombre, que yo te vea ante mí manso, como Cristo ante Pilatos”, dice.

De estas escenas de brujería o superchería las mejor logradas son las que protagoniza Agustín Isunza, en el rol de Juan Primito. Este notable actor sabe imprimirle a su personaje una verdadera carga anímica donde concentra las fuerzas naturales con las ancestrales, las religiosas con las instintivas. El rostro de Juan Primito, sus ojos desorbitados, su manera de hablar, su ingenuidad expuesta y su sabiduría innata nos transmiten la complejidad del mundo mágico-religioso americano presente en esta obra de Gallegos, cuando éste habla de los Rebullones, —pájaros fantásticos que él ve e identifica con los malos instintos— se percibe una atmósfera notable en el filme, o cuando físgonea a doña Bárbara en la habitación hablando con “el socio”, el demonio, y haciendo sus “negocios”, sus trabajos brujos, mientras Juan Primito les hace “la contra” poniendo miel y vinagre en el descampado, todo su espíritu impregnado de dramatismo mágico de Juan Primito impregna la película.

Hay variedad de escenas interesantes en este film, que sería prolijo enumerar aquí. Pero habría que referir también los desaciertos: las conversaciones entre Barquero y Luzardo carecen del peso dramático que poseen en la novela, no así las escenas de Santos y Marisela, donde se nos transmite el mundo tierno y noble de Marisela. La escena de la fiesta en Altamira, donde se celebran los logros de Santos en el ható, traen un aire de frescura al filme, pero no se corresponden con la realidad del Llano venezolano: presenciamos una fiesta y bailes típicos mexicanos, y canciones interpretadas una por Marisela y otra por María Nieves. La primera lo hace con perfecta dicción urbana, cuando en verdad es una campesina ingenua; el escenario musical de las danzas luce rebuscado,

como sacado de una escena de turismo inverosímil en ese lugar, así como los versos que le ha cantado María Nieves, acompañado de instrumentos típicos mexicanos, donde el arpa llanera aparece como el único instrumento realmente venezolano.

De ahí en adelante se van sucediendo escenas cruciales en la historia, que tratan de corresponderse con las de la novela, lográndolo en gran medida en cuanto a la acción propia-mente dicha, gracias a la calidad del guión. Pese a los numerosos tipos humanos que integran la historia, la película se dirige hacia el “desenlace” feliz de la trama, sin mayores inconvenientes: los enfrentamientos conocidos entre Santos, Bárbara y Marisela, las conversaciones entre Danger y la doña, la escena en “La Chusmita” donde Lorenzo Barquero fallece en brazos de su hija, y el complot tejido por doña Bárbara para incriminar a Melquíades en el asesinato de los peones, y a su vez a Paiba como asesino de Melquíades (donde se pone en evidencia la mente maquiavélica de la doña), y así dejar lavada la responsabilidad de Santos en ese hecho; la intromisión última de mister Danger como testigo de las palabras de Luzardo donde éste se cree autor del crimen, hasta desembocar en la escena de doña Bárbara yendo a acabar con el idilio de Santos y Marisela, pero sin el valor para hacerlo, regresando al mecedor de su casa a mirar el retrato de Santos, apagando las velas con su aliento y haciendo propósito de enmienda, “entrega las obras” y se pierde luego en el paisaje, en el río del origen donde “las cosas vuelven de donde salieron”.

El film deja el sabor de las buenas películas, estampa su significativa huella en la memoria de los espectadores. Ésta puede ser valorada no sólo desde el ángulo de su época, sino desde la perspectiva presente, a setenta años justos de su estreno. No creo exagerar si digo, como remarqué antes, que esta confluencia de Rómulo Gallegos, María Félix y Fernando de Fuentes contribuyó de modo decisivo a configurar nuestra cultura, en un diálogo franco no sólo con la cinematografía mexicana, sino con un continente deseoso de lograr la cercanía entre escritores, actores y directores de cine en el logro de obras que trasciendan los tiempos, y traduzcan los mejores anhelos sociales y artísticos de nuestros pueblos. [2013]



Fernando de Fuentes

"SI ALGUNA COSA HAY QUE HACER, ES EL CINE CON PASIÓN"

Diálogo con Constantin Costa-Gavras



Si alguna presencia resultó estimulante en Venezuela en 1986 fue la del cineasta greco-francés Costa-Gavras, invitado por el IV Festival de Cine Nacional realizado en Mérida, ciudad que ha intentado ser sede permanente de un evento donde se proyecten, se discuten y reconocen las mejores películas surgidas en el país en un período de dos años. El Departamento de Cine de la Universidad de los Andes, con el apoyo de varias instituciones, empresas y fundaciones, ha logrado llevar a cabo cuatro ediciones del Festival, en medio de una atmósfera general más bien negativa y penetrada de tiranteces de toda índole.

Cineasta dotado de una gran sencillez, alejado de todo vedetismo y de cualquiera de esas poses que ostentan tantos de los genios nacientes de nuestro cine, Gavras es por lo contrario un hombre diáfano, un auténtico artista que hizo despliegue de humanidad en conversaciones y foros informales. En una mañana que cayó resplandeciente sobre el Hotel La Pedregosa fui a encontrarlo, en medio de un laberinto de mesas repletas de tazas y viandas donde destacaban los sempiternos huevos con jamón y en donde el realizador de *La Confesión* se esmeraba, antes que en desayunar, en recibir algunos de esos preciosos rayos de sol tropical tan añorados en los inviernos europeos.

El cassette que retuvo su voz en mi grabador permaneció extraviado por varios meses en mi propia casa. Y no le encontré sino hasta ahora, por suerte. Publicar la "entrevista obligada con Gavras" en pleno auge del festival (un evento que por demás se merece nuestra mejor solidaridad) pudo haber constituido un acto de ligereza que pudiera ser reprobable por la actualidad periodística, concepto un tanto fuera de mis dominios. Escucho el cassette después de varios meses: el azar se disfraza ahora de destino y decide

buscar un lugar en el tiempo y su espacio; Grecia, Francia o Venezuela intentaban atrapar de nuevo la voz de Costa-Gavras. Comienza la entrevista.

Gabriel Jiménez Emán. -La denominación de "cine político", ¿le parece actualmente vigente o importante?

Costa-Gavras. -Sí, pero sería más justo decir que todo cine es político, como los son los libros, el arte o la cultura. No en el sentido político de "partidario", v pertenecer o votar por éste o aquel partido, no. Sino en el sentido de la vida, de la ciudad, del cómo se enfrentan los problemas, cómo se explican, cómo existen en cada obra, y cada obra tiene una filosofía -una poesía si usted quiere- de su autor o sus autores. Entonces lo que se llama hoy y desde hace algunos años "cine político" quizá obedezca a que ha habido una dirección que no había sido tomada antes, pues este cine ha hablado de problemas que no se habían abordado o no se habían profundizado, pues parecían problemas de oposición al pensamiento general. Para dar a usted un ejemplo, antes en general un policía "malo" era un caso particular; policías buenos" vinieron después para dar la impresión de que cierta parte de la sociedad era "mala", y de que hay siempre los buenos que triunfan.

Gabriel Jiménez Emán: --Una posición maniqueísta de la sociedad y de los hechos.

Costa--Gavras; --Exacto. En un sentido político se ha visto que no, que es lo contrario. Esto podría entroncar en algo con la posición de algunos escritores latinoamericanos que creen en la calidad estética de las obras, donde también va implícito el fenómeno político. Claro, el fenómeno político en estas obras existe en un segundo plano, que finalmente vendrá a ser la parte más importante de la obra. Como sucede en algunas tendencias del cine latinoamericano... El cine latinoamericano probablemente más que otros cines del mundo, está involucrado en la realidad de los países de un continente, y esto porque Latinoamérica está más cerca de la cultura europea; además, es uno de los continentes más oprimidos... Todas estas cosas hacen que el cine, finalmente reflejo de una sociedad, entre a examinar una problemática más fuerte, más cotidiana, de la realidad.

Gabriel Jiménez Emán: --El año pasado se realizó en Caracas una retrospectiva del cine francés donde tuvimos oportunidad de ver una cantidad de interesantes producciones que ni siquiera soñábamos ver en nuestra cartelera, invadida por la industria de los Estados Unidos. Hay un cerco sensible al mejor cine europeo. ¿Es posible que exista un intercambio más eficiente con las cinematecas europeas, en este caso con la francesa, que usted dirige?

Costa Gavras: --Sí, nosotros estamos muy conscientes de eso, y durante el viaje he visto cómo esto es una realidad terrible para el cine europeo. Claro, a través de las cinematecas se puede hacer, pero se limita la posibilidad de este cine para otra gente. No basta que cuatrocientas personas vean una película francesa, pues muchos más pueden verla; no sólo por razones económicas, sino también por razones de intercambio cultural. Por otra parte, yo pienso que las películas venezolanas también deben venir a París; por eso es que este año hemos realizado en la cinemateca un ciclo retrospectivo de películas venezolanas, y vamos a repetir cada dos años este tipo de manifestaciones. Es necesario que cualquier mecanismo se logre, pues las películas deben ser vistas por un público mayor.

Gabriel Jiménez Emán: --¿Logró tener una visión aproximativa del cine venezolano?

Costa Gavras: --Sí, tengo una visión de vuestro cine, como usted dice aproximativa, porque no se puede decir que con quince o veinte películas se de una visión completa. Pero si tengo una visión de las direcciones que el cine venezolano ha tomado en los últimos años, que son muy interesantes. Por otro lado, la presencia del cine francés es un problema enorme; hay que hablar con los profesionales en París, hay que encontrar soluciones, porque si no es tremendo estar sufriendo esta unilateralidad.

Gabriel Jiménez Emán: --De las películas venezolanas que usted tuvo oportunidad de ver, ¿hubo alguna que tuviera ese tinte político en el sentido que usted primeramente definió, alguna expresión lograda?

Costa Gavras: --Bueno, no me voy a volver crítico de las películas de los colegas venezolanos, pero dos películas me han dejado buena impresión, por el juego de los actores, por la manera de abordar los problemas: *Pequeña Revancha* y *De cómo Anita Camacho...* Las otras películas también me han dejado una buena impresión, me parece que el cine venezolano tiene enormes posibilidades y hay que explotarlas; hay gente muy joven que quiere hacer cosas y otros que ya lo han hecho. Por ejemplo, he visto muchos documentales que describen la vida cotidiana, la vida del país, gentes que hablan directamente de la realidad. Son cineastas del futuro, sin duda.

Gabriel Jiménez Emán: --¿Y su visión general del Festival de Mérida?

Costa-Gavras: --Mi visión general es que es un festival importante porque da posibilidad a los directores y al público universitario de ver las películas y de hacer una comparación de sus obras. Es un momento propicio para que los cineastas puedan hablar entre ellos, de la temática que utilizan, etc. También hay la oportunidad de revisar el aspecto comercial del cine, pues hay gente que viene a comprar las películas. Me parece importante que el Festival de Mérida siga. Ese trabajo que hacen los orientadores aquí es muy bueno. Ayer le decía yo a Tarik Souki que no es un festival donde uno se aburre, aparte de las películas; hay una relación cotidiana con la gente, muy amistosa, muy cercana, sin “starismo”, como digo yo.

Gabriel Jiménez Emán: --Al estilo Hollywood...

Costa Gavras: --Sí, pero hay otros festivales que yo conozco muy bien donde hay también mucho “starismo.”

.

Gabriel Jiménez Emán; --Hablemos ahora un poco de Costa Gavras. Recordamos sus películas en colaboración con Semprún, el autor de *El largo viaje*. Ustedes escribieron aquella película, *Z*, que a todos nos conmocionó. De sus trabajos en colaboración con Semprún, ¿cuál recuerda con mayor agrado?

Costa Gavras: --Bueno, Jorge y yo tuvimos varias experiencias, y cada una de esas experiencias era totalmente distinta: había *Z*, había *La Confesión*, había *Sección Especial*. Pero a mí lo que me impresiona es el profundo apartamiento de Jorge, su conocimiento de la ciudad, de la política, de la filosofía, de los temas. Porque Jorge es verdaderamente un gran escritor; quizá toma mucho tiempo para escribir sus libros, pero los libros de Jorge son profundos, son como un enorme mar de donde uno no quiere salir.

Gabriel Jiménez Emán: --¿Tiene algún nuevo proyecto con Semprún ahora?

Costa Gavras: --Sí, sí, pienso que él va a empezar a escribir algo, vamos a ver. Prefiero no anticipar nada. Sí, es muy temprano, y de los proyectos es mejor hablar cuando ya están hechos.

Gabriel Jiménez Emán: --Quizá su película *Reflejos de mujer* fue la que más impactó a los espectadores en Mérida, una película intimista si se quiere, un tema distinto, donde se ve otra faceta de su trabajo. ¿Esa idea de dónde vino?

Costa Gavras: --Sí, "Claire de lune" es en francés una expresión muy poética, cuando es de noche y casi no se ve nada. La idea vino de cierta problemática del hombre de cuarenta años -la edad que yo tenía cuando hice la película- una problemática que empieza en esta parte de la vida, la relación del hombre con las mujeres, con la muerte, una nueva dirección de la existencia que empieza. Generalmente, la gente me ha catalogado, diciendo Gavras hace este tipo de películas, etc. Pero yo nunca me he catalogado como cineasta. Sólo intento mostrar temas que me preocupan, con éxito o sin éxito, ese es otro problema.

Gabriel Jiménez Emán: --Y de su primera película ¿qué nos puede decir?

Costa Gavras: --Mi primera película fue un "thriller", *Compartiment tueurs*, que en los trenes de Francia es un compartimento para fumadores, que se llama "compartiment fumeurs", y se cambió el título para hacer el compartimento de gentes que asesinan, el compartimento de asesinos. Fue un largometraje con muchos actores: Ivés Montand, Simone Signoret, Jean Louis Trintignant, Michel Piccoli y muchos otros.

Gabriel Jiménez Emán: --¿Qué edad tenía usted entonces?

Costa Gavras: --Tenía treinta años (risas).

Gabriel Jiménez Emán: --Más o menos la edad de los actores.

Costa Gavras: --Claro.

Gabriel Jiménez Emán: --Bueno, pasando a otro tema, se podría decir que los cineastas latinoamericanos lo han sentido a usted muy cercano.

Costa Gavras: --Yo también me siento cerca. Pienso que ahí puede jugar un papel el país donde yo nací, Grecia, y los países latinoamericanos. En Francia me dicen "Tú eres tercermundista", y yo les digo: "Yo no soy tercermundista, sólo soy del tercer mundo". Y probablemente esta es la parte que está más cerca de los latinoamericanos.

Gabriel Jiménez Emán: --¿Usted nació en Atenas, no?

Costa Gavras: --Sí, en Atenas.

Gabriel Jiménez Emán: --Y ese nutriente, esa raíz griega en Costa Gavras, ¿cómo se expresará en el cine? Quizá nunca se sepa.

Costa Gavras: --Sí, no lo sé, y no quiero saberlo.

Gabriel Jiménez Emán: --Yo viajé hace poco por Grecia y vi que en el paisaje hay muchos rasgos geográficos parecidos a los de Venezuela, no tanto aquí en los Andes, sino en las partes áridas.

Costa Gavras: --Si, es cierto, como también en algunos países del Cono Sur que conozco bastante bien, son muy parecidos a la Grecia. Pero además de eso, es la manera de vivir la gente, el amor para la vida, para la comida, para la música. A mí la música latinoamericana me encanta, tengo cientos de discos de ella.

Gabriel Jiménez Emán: --Bueno, creo que ya le he hecho suficientes preguntas. Gracias por este diálogo informal entre tantas tazas de desayuno y directores y actores que van y vienen. Si hubiera alguna recomendación que usted quiera dejarle a los nuevos cineastas del país...

Costa Gavras: --No me gusta dar consejos, pero pienso que si alguna cosa hay que hacer, es el cine con pasión, hacer películas de las cuales no se pueda... cómo se dice... (En ese momento Gavras se incorpora y pregunta a su amigo el cineasta Atahualpa Lichy cómo se dice en español "avoir honte" y éste le dice desde su mesa que significa "tener pena o vergüenza")- Pues, entonces se trata de hacer películas de las cuales uno nunca tenga vergüenza un día. Esto es lo que he querido hacer siempre.

Gabriel Jiménez Emán: --¿Qué tiempo dura usted haciendo una película?

Costa Gavras; --Nunca menos de un año o año y medio entre escribirla y después la preparación, la filmación, compaginación y salida.

Gabriel Jiménez Emán: --Y en esto anda usted ahora con Semprún.

Costa Gavras: --Sí, un proyecto que tenemos con los norteamericanos.

Gabriel Jiménez Emán: --Bueno, esperamos que todo salga bien. Suerte para Costa Gavras.

(Entrevista realizada en el Festival de Cine de Mérida, Venezuela, en 1986.)

Tomado del libro *Espectros del Cine*, de Gabriel Jiménez Emán. Fundación Cinemateca Nacional. 1999.

FANTASÍA, IMÁGENES Y EFECTOS ESPECIALES



Casi todos los procesos mentales llevan dentro lo que pudiéramos llamar una fábrica de imágenes. Justamente el término imaginación proviene de imagen, de un conjunto de formas complejas de organización mental que tienen como objeto atrapar la realidad circundante, simultáneamente con la realidad interior. Estas imágenes se organizan en varios planos sensoriales, mentales e intelectuales, y cada uno de estos planos se interconecta con el otro en mayor o menor grado. Así no existe, por ejemplo, una imagen visual “pura”: siempre hay, junto a lo que vemos con los ojos, un olor o un sonido. Mientras oímos música podemos percibir un olor o saborear algo: las imágenes nunca están aisladas. La llamada *sinestesia* es, precisamente, la forma extrema de ese sentir donde percibimos todas las sensaciones de una sola vez, en una suerte de embriaguez.

Como sabemos, las imágenes interpretadas dan origen a algo más complejo: son imágenes culturales, imágenes que nos vienen codificadas por una tradición y forman parte de una concepción del mundo. No vamos a entrar aquí a diferenciar estas imágenes, sino a enunciar que la memoria juega un papel importante en el inventario de éstas, desde la etapa infantil del individuo hasta su vejez.

Definir una imagen

Pocas cosas tan arduas como tratar de definir imágenes. Éstas se nos presentan ya como visiones ante nuestros ojos, o proyectadas hacia adentro, a través de los sentidos. La imagen visual-sensorial antecede siempre a la imagen verbal. Existe, por tanto, una imaginación visual y una verbal; por ende hay siempre un proceso que parte de la imagen

visual-sensorial y alcanza la expresión verbal; otro proceso parte de las palabras y llega a la imagen visual. Intentaré describir ahora estos procesos.

En el segundo caso, partimos de la lectura de un texto y podemos llegar a “ver” las escenas como si se desarrollasen ante nuestros ojos. Las secuencias de imágenes se registran como lo haría una cámara, en una especie de “cine mental” que funciona continuamente en nosotros, proyectando imágenes en nuestra visión interior. Estas imágenes no dependen de nosotros solamente; escapan del ámbito de nuestras intenciones, de nuestra voluntad o de nuestro control, pues provienen de un inconsciente, ya sea éste colectivo o individual.

La idea de “cine mental”, que he tomado de Ítalo Calvino¹ implica una serie de cuestiones que tienen que ver más con la captación cinematográfica que con el relato literario. Es como si las imágenes visuales llevaran dentro un relato, y pudieran cargarse de significados, aun cuando no puedan formular esos significados en términos conceptuales. Las imágenes por sí mismas no dicen nada; hay que desarrollarlas en historias o depurarlas en poemas, y a medida que esto ocurre nacen otras, con lo cual se crean campos de analogías o campos de contraposiciones. A medida que el material se va organizando, intervienen las opiniones del autor, las cuales no se expresan de manera directa (sólo a veces bajo la forma de digresiones) sino de manera subyacente, con el objeto de otorgarles significados posteriores, siempre sugeridos. La palabra escrita busca primero un equivalente de la imagen visual, pero luego se adueña del terreno: la escritura guía el relato en la dirección en que la expresión verbal fluya mejor, o como nos dice Ítalo Calvino, “la imaginación no tiene más remedio que seguirla”.

Estas imágenes, como ya dijimos, son diversas. Calvino distingue aquí otras que llama *imágenes de la cultura*, provenientes del imaginario indirecto, las cuales están allí gracias al legado de la pintura, el cine, la literatura o la música; o las imágenes icónicas, que son las de nuestros dioses, ídolos, héroes, seres notables o arquetipos de belleza, inteligencia, etc., y las imágenes oníricas, que pertenecen al mundo de los sueños, y podemos usar en pintura o cine a través de varios procedimientos, entre ellos el de yuxtaposición y simultaneidad, técnica heredada del cubismo que nos sirve para crear un determinado efecto especial. Sin embargo, la imagen verbal surgida de un sueño no puede traducirse en palabras; el sueño tiene autonomía en este sentido. Por ejemplo, al enfocar imágenes con los ojos cerrados, con el método del automatismo psíquico propuesto por el surrealismo, hacemos que broten asociaciones insólitas entre las palabras, y así mismo debemos verterlas sobre el papel, ignorando su orden lógico: en este caso pensamos con imágenes y no con palabras.

¹ En adelante haré glosas eventuales a un ensayo de Italo Calvino titulado "Visibilidad", que forma parte de su libro *Seis propuestas para el próximo milenio* (Madrid, 1989).

Calvino habla de una “pedagogía de la imaginación”, que nos ayuda a controlar la visión interior sin sofocarla y sin dejarla caer en el fantaseo confuso: la idea es que las imágenes cristalicen, tras el esfuerzo de “domar” a la imaginación, pues la imaginación desbocada no nos sirve, se convierte en un imaginar delirante. Borges ha llegado al extremo de hablar de *imaginación razonada*: si vemos bien sus cuentos están tejidos merced a una inteligencia minuciosa, que echa mano del método analítico de la ciencia para construir sus ficciones. Por ello se ha dicho incluso que el estilo de Borges parece matemático: sus adjetivos son precisos; sus metáforas brillantes y sobrias.

La narrativa policial entraría, por propio derecho, en este terreno de la imaginación razonada, pues se vale del método deductivo para generar un suspenso o un desenlace diferido y emplear, por otra parte, un lenguaje más cercano a la crónica objetiva de los hechos.

La fantasía y los efectos especiales

Junto a la noción de imaginación tenemos la de fantasía, que es como su hermana. Producto mental de la imaginación creadora, la fantasía es la facultad que posee la mente para representar cosas inexistentes, y la literatura fantástica una construcción verbal de mundo paralelos que no existen en la realidad, pero que son posibles gracias a la capacidad de hacerlos verosímiles que tenga el escritor. Mundos paralelos mostrados a través de personas, ambientes y situaciones distintos a los de la realidad cotidiana, pero creíbles gracias a los poderes de la ficción. Louis Vax dice que "la narración fantástica se deleita en presentarnos a hombres como nosotros, pero situados súbitamente en presencia de lo inexplicable, pero dentro de nuestro mundo real (...) lo fantástico se nutre de los conflictos entre lo real y lo posible." El origen de lo fantástico es el Fantasma, es decir, la Aparición, en forma de ser real, de algo imaginado. El fantasma es lo otro, lo que estuvo o estará, e inserta los terrores imaginarios en el seno del mundo real, o de elementos sobrenaturales en un mundo sujeto a la razón.

Digamos que la fantasía es como una máquina electrónica de alta velocidad que tiene en cuenta todas las combinaciones posibles de imágenes, y las elige de acuerdo a su fin. Pero al mismo tiempo existe el peligro de que estas imágenes se conviertan en clisés, en estereotipos, que se prefabriquen en la mente debido al diluvio de imágenes audiovisuales que envía un artefacto ajeno a ella, como la televisión. Así, podríamos decir que a partir del año 2000, la literatura fantástica está corriendo el riesgo de empobrecerse. No en el sentido de agotar el potencial casi infinito de sus combinaciones, sino de que las imágenes visuales se impongan a través de iconos ideologizados que terminan por cansar al espectador por vías de la reiteración, y a veces de exasperarlo. Hablo aquí del espectador de cine, principalmente, pero pudiera estar hablando también del lector de narrativa fantástica. Y aquí llego quizá al punto central de este artículo.

Los efectos especiales en cine han existido siempre. No son, como muchos creen, una invención de las computadoras. Comenzaron a introducirse en las películas de ciencia-ficción durante la década de los años 50 por medios artesanales; luego en los años 60 y 70 comienza a percibirse su éxito rentable, hasta que ya en los 80 y 90 consolidan su lenguaje en forma definitiva. Los procedimientos se perfeccionaron y sofisticaron, y ahora dependen de empresas que se contratan para tales fines. Han llegado a constituir quizá la revolución visual del siglo XX, que ha hecho una entrada impresionante en el siglo XXI, modificándose y perfeccionándose con tal rapidez que nos hemos acostumbrado a ellos en las noticias, en la publicidad televisiva, en los comerciales y en todos los mensajes interactivos. Haciéndose cotidianos, con todo lo costoso que resulta producirlos, han construido su propia paradoja: la de fatigar el discurso fantástico del cine, imponiéndose sobre el discurso central de las obras, esto es, sobre el lenguaje artístico y sobre la estructura argumental de las películas, de modo que al final de éstas predominen los efectos aislados sobre el contenido general. Más grave aún, en la mayor parte de las producciones no existe el riesgo de asumir un lenguaje cinematográfico o una personalidad artística, sino que la motivación principal se convierte en una sucesión de escenas montadas sobre la frágil estructura de un guión adornado de efectos.

En un caso extremo esta “magia del cine” (que en principio debería ser inexplicable) nos es explicada a través de programas especiales donde se nos indica con lujo de detalles cómo se montaron o hicieron las escenas, lo cual, lejos de impresionarnos, nos causa desengaño. En cambio, hace treinta años, los efectos, aunque torpes, resultaban ingenuos y hasta más poéticos; no podían exacerbarse técnicamente, pero los guiones y los argumentos —y ni se diga la dirección de actores y la calidad de éstos— superaban con creces al cine fantástico de hoy. Me remito sólo a un ejemplo, *La mosca*, de Kurt Neuman, filme de terror de 1958 que aún no ha sido superado en su género, ni siquiera por la versión de David Cronenberg, de 1983. ¿Quién no suspira aún con *De la tierra a la luna*, de los hermanos Lumière, o con *King Kong*, de Shoedsack? Obras de arte que tampoco han sido superadas por las nuevas versiones, aunque la versión de *King Kong* de Peter Jackson a comienzos del nuevo siglo tenga momentos formidables.

Para evitar el empobrecimiento de imágenes producido por una lista limitada de trucajes, Ítalo Calvino propone dos salidas: la primera, reciclar las imágenes usadas en un nuevo contexto que les cambie el significado; la segunda, hacer un vacío para empezar desde cero. Sin embargo, creo que hacer este vacío no es posible ya, sobre todo si tenemos en cuenta la existencia de ese “golfo” nunca saturado de formas y de imágenes que la imaginación requiere para potenciar su multiplicidad, eso que Giordano Bruno ha llamado *Spiritus Phantasticus*, el cual es algo así como la memoria fantástica de la humanidad; espíritu en el que está inmerso el mismísimo Dios, según nos refiere el Dante en su *Purgatorio* (XVII, 25) cuando nos dice: “Llovió después en la alta fantasía”, lo cual es interpretado por Calvino como si las imágenes nos vinieran del cielo. “Dios nos las manda”, dice el poeta italiano.

Aquí por supuesto saldrían al paso las interpretaciones religiosas, construidas al amparo de imágenes icónicas de deidades: cada deidad debe encarnar porque sí en una imagen, y ésta, en cualquier caso, prefiere encarnar en figura humana. Es difícil hacerse una imagen abstracta de Dios, un ente superior sin ninguna corporeidad. Todas se confabulan para que sea antropomorfo. Luego podríamos subdividir estas imágenes de cada Dios en iconos menores, como los de los héroes, los ídolos del espectáculo, los cantantes o los actores. En todo caso, las imágenes icónicas reflejan bastante bien la sensibilidad de una época, desde las del ámbito religioso hasta las del entretenimiento de masas. Alguien se ha aventurado a decir que estamos asistiendo a un Credicidio, es decir, a una paulatina destrucción de las creencias y religiones a través de las imágenes producidas por la tecnología.

Algunos ejemplos de efectos especiales dentro de la tradición cinematográfica son los de *Alien*, de Ridley Scott; los de *E.T.*, de Spielberg; los de *Terminator*, de Cameron; los de *La Guerra de las Galaxias*, de Lucas, los de *The Matrix*, de los hermanos Wachowsky; los de *Dark City*, de Alex Proyas son algunos de los filmes que pueden ilustrar varios momentos brillantes de cine fantástico donde los efectos están al servicio de la historia, y no al revés.

Un efecto especial y una imagen virtual suelen confundirse. Un efecto especial, en el cine fantástico, es la presentación, ante nuestros ojos, de la metamorfosis de una imagen real en una imagen imposible, hecha posible gracias al efecto. En cambio, la imagen virtual crea el concepto de *realidad virtual*, mucho más complejo, y posibilita la "entrada" a tales espacios imposibles, donde podremos "tocar" las cosas que allí se encuentran, y hasta usar muebles y otros objetos. El concepto de "realidad virtual" fue acuñado a mediados de la década de los años 80 por el fabricante de computadoras Jaron Lamer, fundador en 1984 de VPL Research Inc, primera compañía especializada en mundos virtuales.

Si lo que nos importan son los efectos literarios, podemos escoger de un gran menú, donde se mezclan los efectos metafísicos (Borges) a los de horror (Lovecraft), de anticipación (Bradbury) a los de futurología (Lem) o de viajes espaciales (Clarke) de efectos de androides (Shelley, Meyrink) a los utópicos (Orwell). En todo caso, se fundirán ahí siempre los ingredientes románticos a los cibernéticos, los de devoción religiosa a los de creación anti natura, los de escrituras crípticas a los esencialmente imagináticos, para componer quizá el más ambicioso (y delicioso) menú que pudiera pensarse para mitigar nuestro insaciable apetito de historias y de imágenes.

EL CINE Y LOS RELATOS BREVES



Siempre me ha parecido interesante reflexionar sobre los nexos existentes entre las formas breves de la ficción literaria y los formatos de unidades cinematográficas o televisivas de 30 o 60 minutos. Se trata de lenguajes distintos pero que poseen puntos de contacto en cuanto implican aspectos como la concentración, la rapidez, la relatividad del tiempo, la economía de medios de expresión y lo que podríamos llamar la «lógica esencial» presente en ambos modos expresivos. Tales aspectos se desarrollan a la luz de focos teóricos como la velocidad mental del cuento, la fuerza de un estilo poético inmanente y otros efectos relacionados con un elemento sobresaliente: la imaginación. Al inclinarse esta velocidad mental a lo imaginario y producirse lo que Italo Calvino llama «circuitos mentales», se establecen analogías con producciones cinematográficas al estilo de series como *Dimensión desconocida*, *Más allá de la realidad*, *Alfred Hitchcock presenta*, y más adelante con *Cuentos asombrosos*, de Steven Spielberg, que exploran las dimensiones fantásticas, oníricas o inquietantes de la mente y el espíritu humanos, tratando de comprimir al máximo su lenguaje. Tomando en cuenta paradigmas como los cuentos y poemas de Edgar Allan Poe (que merecieron numerosas versiones fílmicas cortas en los años cincuenta y sesenta) se pueden descubrir interesantes analogías entre el relato literario y los formatos de las narraciones cinematográficas breves.

Una de las nociones que mejor definen el espíritu de nuestro tiempo es la de rapidez. Desde los albores del siglo XX la idea de velocidad se ha sembrado en el inconsciente colectivo, en la vida cotidiana, el arte y la literatura. Ésta tiene que ver esencialmente con los medios locomotores de comunicación. El solo ejemplo del italiano Marinetti cantando a los aviones como objetos poéticos es suficiente para dar una idea clara de cómo buena parte de las vanguardias estéticas se acercaron al asunto de la velocidad como nueva fuente de imágenes. La imagen que ha venido contribuyendo a conformar el emblema de la velocidad es la de los cohetes y los viajes espaciales. Aunque desde los años cincuenta la literatura de ciencia-ficción ya se había impuesto en el mundo desde los países tecnológicamente desarrollados, fue con la llegada del hombre a la Luna cuando se abrió un nuevo compás para extremar y presentar las imágenes aceleradas de la conquista del espacio. Si la literatura de ciencia-ficción de los años cincuenta dio origen al cine de anticipación en la década siguiente, también la literatura romántica y fantástica del siglo XIX ya se había anticipado a los procedimientos del cine fantástico del siglo XX, a través de adaptaciones cinematográficas de obras literarias del siglo precedente. El mismo nacimiento del cine estuvo vinculado estrechamente a esta voluntad fantástica, desde los hermanos Lumière y Georges Méliès.

Luego, el cine expresionista alemán transitó los caminos de la fantasía de la mano de directores como Friedrich Murnau, Robert Wiene y Ernst Lubitsch en producciones mudas y sonoras desde 1919. Estos filmes tuvieron gran resonancia en el cine corto de los Estados Unidos, por obra de un cineasta alemán del expresionismo que desde 1930 realizó su carrera en los Estados Unidos: Fritz Lang. La imaginación de Lang es decisiva para entender toda la estética fantástica subsiguiente. Pero fue la narrativa romántica y gótica la que ejerció mayor influencia en el cine moderno de imaginación, merced a los temas concretos del misterio, el suspense y el horror. El centro de este artículo sería una glosa de estos tres elementos, los cuales han constituido los mayores focos de atención por parte del público contemporáneo.

El cuento no lleva tiempo

Antes de entrar en materia quisiera comentar brevemente un capítulo del libro de Ítalo Calvino Seis propuestas para el próximo milenio, titulado 'Rapidez', que puede apoyarnos en algunos aspectos del asunto, así como algunos conceptos en torno al tema de la velocidad. El primero de los aspectos señalados por Calvino es la estructura de la narración popular (folk-tale), cuya «primera característica es la economía expresiva»; en ella se encuentra sumido todo lo accesorio y se va a lo esencial mediante una batalla contra el tiempo, pues, como dice Perrault: «las hadas hacen muy rápido las cosas». En segundo lugar está la relatividad del tiempo, en un viaje que es experimentado como si durase pocas horas, mientras que el regreso al lugar de partida es irreconocible porque han pasado años y años. Ello le recuerda a Calvino el Rip Van Winckle de Washington Irving, que bien puede funcionar como mito de fundación para la literatura norteamericana o como alegoría del tiempo narrativo. Y éste es el aspecto más importante,

pues revela la imposibilidad de medir el tiempo real (no el tiempo-hora de los relojes), lo cual, en cambio, sí puede lograrse con el efecto de dilatación del tiempo (el efecto de Scherezada en *Las mil y una noches* es uno) para crear algo discontinuo. Es «un secreto de ritmo», dice Calvino, que puede lograrse a través de lo épico, la métrica del verso o lo que podríamos llamar la poética del relato. Pasa luego el escritor italiano a explorar el caballo como emblema de la velocidad, lo cual enlazaría como antecedente claro de lo que mencioné al principio sobre los medios locomotores modernos. Se toma como modelo a un cuento de Bocaccio en el que se narra la historia de un hombre, quien a su vez narra a una mujer un cuento mientras van en una carreta; pero el relato del hombre está tan mal hecho que la mujer replica al final: — «Señor, este caballo vuestro tiene un trote demasiado duro, por lo que os ruego me dejéis seguir a pie». A través de este episodio podríamos aludir de manera oblicua a la lentitud de muchas de las novelas de hoy, que no logran captar la atención del lector por ser muy lentas o tediosas. Deseo señalar aquí que la rapidez no tiene que ver necesariamente con la brevedad o, mejor dicho, con la lentitud de un escrito. Ahí tenemos el ejemplo de la novela de Patrick Suskind, *El Perfume*, una de las más notables en cuanto a efectividad temporal. Es, pues, más un problema de tiempo que de longitud escritural.

El ritmo en el guión

En cuanto a la lentitud es interesante advertir que uno de los comentarios más usuales hechos a propósito de una película no convincente —cuando no se desea hablar de manera específica- es el de que ésta «es muy lenta». Esta observación —por más vaga que fuere— siempre alude al punto del tiempo narrativo mal utilizado, o carente de ritmo. Vale la pena detenerse un poco en estos aspectos del ritmo ya que no atañen solamente al director de la película o a la eficacia de los actores, sino esencialmente a la construcción del guión.

El guión puede acudir a situaciones que se desarrollan en un tempo rápido con el objeto de insistir en efectos dramáticos como persecuciones en autos o caballos, batallas o competencias, pero ello no necesariamente está relacionado con el ritmo o tempo de una película. El asunto reside más bien en la alternancia periódica de acentos fijos, pues el ritmo es en esencia repetición o regularidad de estos acentos, similares a los de la métrica en poesía. Las etapas de filmación y montaje no son los únicos factores determinantes en la consecución de estos intervalos y del contenido del guión, es decir, el fundamento del ritmo de la película nace con el guión. Los ritmos rápidos originan en el espectador ideas y sentimientos múltiples que se producen de modo simultáneo. Por ello, la rapidez permite presentar planos yuxtapuestos, siempre con la condición de que estos planos no se entrecrucen confusamente. En nombre de ello podría hablarse de un estilo poético muy rápido, inclinado por excelencia a la imaginación y la especulación filosófica, a la fantasía y a las situaciones inesperadas. He intentado resumir tales fenómenos en tres niveles de efecto: misterio, suspense y terror.

Misterio. Las situaciones misteriosas provienen del asombro del hombre ante el mundo, y al no poder explicarse por modos lógicos muchos de los fenómenos que le rodean.

Algunas de las disciplinas que han fatigado el tema del misterio son la metafísica y el gnosticismo, sobre todo este último. Se pueden distinguir tres tipos de gnosis: la gnosis mágico-vulgar, la gnosis mitológica y la gnosis especulativa. Aunque distintas entre sí, las tres tienden a describir el cosmos mediante imágenes entresacadas de la Biblia, la mitología, la alquimia y el ocultismo —entre otras disciplinas— y a ordenarlo a través del dualismo. En religiones como la cristiana se presenta el nacimiento del hombre a través de un mito de creación (Adán y Eva) organizado por un sistema complejo de símbolos, todos de origen misterioso. La metafísica trabaja merced a la lucubración, es decir, a través del juego de espejos del ser; no a través de leyes lógicas y razonables como las de la dialéctica histórica o cartesiana. El «método» especulativo brinda mayor posibilidad para fantasear. Los movimientos literarios de vanguardia fueron los últimos que dieron lugar relevante a la imaginación: ultraísmo, surrealismo, dadaísmo, cubismo, futurismo. Sin embargo, antes de ellos el modernismo hispanoamericano había intentado una nueva puesta en escena del clasicismo, ante los excesos del romanticismo. Pero el romanticismo los arrojó a todos con la entronización de la intuición y del sentimiento amoroso. Con ello, quiso mostrar que el misterio es hijo del sueño y de los sueños, no de las deducciones lógicas o cartesianas.

Suspense. La «ansiosa expectación» del suspense radica en una reacción in crescendo del espectador ante una situación de desenlace diferido. Su efecto es teatral, pero modernamente ha sido mejor definido en el cine y en la llamada novela negra. Al crear expectativas y dejar situaciones temporalmente sin resolver, se produce un efecto paralizante en el observador, casi hipnótico, que deja en vilo la solución de las tramas. Bien utilizado, asegura al escritor o director de cine un elemento de sorpresa. El cine policiaco y el cine de Alfred Hitchcock son los ejemplos más notorios del uso de este recurso, que termina imponiéndose hasta convertirse en un estilo. Se cree que fue Edgar A. Poe quien lo creó con su relato policial *Los asesinatos de la calle Morgue*, pieza a su vez considerada fundadora de lo policial por su uso del método lógico-deductivo.

Terror. El terror occidental moderno nació en la época medieval con la caza de brujas durante la Inquisición católica en Europa. Renació con la novela gótica en el siglo XVIII, y tomó como ambientes precisamente los castillos medievales. Horace Walpole y Ann Radcliffe son sus primeros cultores; luego Mary Shelley y los románticos ingleses y alemanes le dieron una carga simbólica que permanecería hasta nuestros días. Los vampiros, los androides, los lobos humanos y todo tipo de híbridos y humanoides han sobrevivido hasta hoy gracias a la «inquietante extrañeza» (*Umheimliche*) que Freud describió para las bestias interiores que todo ser humano teme, pero que anhela ver en los otros, a través del goce perverso. El horror es el recurso más socorrido y mal empleado por los cineastas comercial.

El cine breve desde Edgar Allan Poe

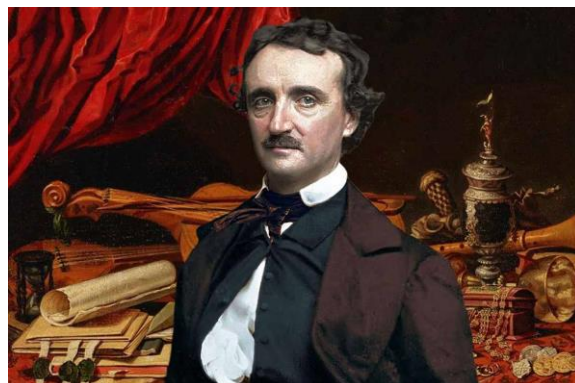
Ya comenté que el cine expresionista alemán es el mejor antecedente del cine de terror. *Nosferatu*, de Murnau, su mejor ejemplo, ha contado con algunos remakes, entre ellos el de Werner Herzog. El maestro del terror en la literatura, Edgar Allan Poe, fue el autor del siglo XIX más llevado al cine desde los años cincuenta y sesenta. Las versiones más conocidas estuvieron protagonizadas por Vincent Price, Peter Lorre, Boris Karloff y otros buenos actores. Lamentablemente, las producciones dejan mucho qué desear, pese al esfuerzo de los actores. Entre las mejores está precisamente una protagonizada por Vincent Price y Peter Lorre: *El barril del amontillado*, donde un cadáver es emparedado vivo en el muro de una bodega. Estas primeras versiones definen históricamente el género de cortometrajes de terror, que tantos émulos tuvo en el cine contemporáneo. Con duración de media a una hora, estas producciones pueden considerarse fundadoras del género, pese a su carácter típicamente comercial, y dieron lugar a trabajos para TV más sofisticados, como *Dimensión desconocida*, *Ajedrez fatal*, *Más allá de la realidad*, y *Alfred Hitchcock presenta* durante los años sesenta. Entre los anfitriones de estos programas breves estaban Anthony Quayle, el propio Alfred Hitchcock y Orson Welles, quien presentaba una serie llamada Misterios.

Las grandes empresas cinematográficas descubrieron una nueva cantera comercial para el terror en estas producciones breves, cuyo mayor mérito es, a mi entender, la factura de los guiones y la originalidad de las historias, más que los resultados finales. El cineasta que con mayor ahínco se encargó de trasladar las historias de Edgar Poe al cine fue Roger Corman, quizá el director independiente más prolijo de los Estados Unidos, realizador de, entre otras producciones, *El Cuervo*, *La caída de la Casa de Usher* y *La máscara de la muerte roja*. Luego de producir y realizar filmes para jóvenes rebeldes como *Los ángeles salvajes* y *Gas*, dirigió *Demencia 13*, y dio la primera oportunidad al naciente productor Francis Ford Coppola. Todo esto ocurrió en la década de los años sesentas. Dos décadas después, en los años ochentas se realiza el remake de *Dimensión desconocida* con enorme éxito. Entre otras de las producciones breves de estos años, vale destacar *El teatro de Ray Bradbury*, y *Monstruos*.

Ya en los años noventa, ha prevalecido el formato de las series con una duración de una hora por capítulo, donde por igual se exploran los temas del terror, la ciencia-ficción y demás temas fantásticos. Especial mención merece aquí la producción titulada *Teatro de Cortometraje*, donde se han venido trabajando los temas fantásticos al amparo de la mejor verosimilitud. Pero el maestro indiscutible de los ochenta y noventa es Steven Spielberg. Desde su primera película, *Encuentros cercanos del tercer tipo* —donde aborda el tema de los Ovnis— pasando por su obra maestra *E.T. El Extraterrestre*, hasta producciones más recientes como *Jurassic Park*, ha demostrado ser el cineasta de vanguardia en cuanto a temas de imaginación, fantasía y ciencia-ficción. Su principal atributo es que dispone de la tecnología en proporciones equilibradas, sin perder nunca el lirismo; escribe buenos guiones, es un director poco truculento y respeta la verosimilitud.

Además, Spielberg ha indagado en el cine de formatos breves en sus series tituladas *Cuentos asombrosos* y *Cuentos de la cripta*, donde, a la par de todo el despliegue de recursos tecnológicos y efectos especiales, imprime un tinte original en las presentaciones: los anfitriones son los propios monstruos o cadáveres. Es imposible referirse aquí al vastísimo repertorio fantástico del cine actual. Pero las posibilidades están lejos de ser agotadas: cine dentro de la TV y viceversa (en contra de lo que pudiera creerse, estos dos formatos mantienen más una pugna que un diálogo), computadoras, realidades virtuales, ironías tecnológicas al revés, viajes en el tiempo, erotismo cibernético, películas totalmente computarizadas. Todo esto parece desplazar al realismo chato de guiones previsibles, aunque no todo se reduzca al dominio de la literatura fantástica.

Uno de los más recientes aciertos en cuanto a adaptación cinematográfica de textos breves es de Robert Altman en sus *Short cuts* (Cortes breves), una versión personal de algunos cuentos de su compatriota Raymond Carver. Durante los años ochenta, Carver escribió varios de los cuentos cortos más notables de la literatura estadounidense en las últimas décadas. Sin renunciar al realismo, lo renovó desde una óptica inédita. Para él, vale más lo que los personajes sienten que lo que representan; sus acciones cotidianas o nimias son sólo pretextos para presentar latencias; los problemas domésticos llegan a tener rango en su narrativa, que se aleja de lo novelesco para acercarse a lo poético (de hecho Carver es autor de varios libros de poesía). Su amigo Robert Altman ha tomado anécdotas y situaciones de varios cuentos y las ha mezclado para rodar *Short cuts*, y el resultado ha sido un magnífico collage, donde se saca máximo provecho a actores y técnicas fílmicas, hasta tal punto de que el género realista sufre una transgresión: se convierte en diálogo flexible y se coteja con el carácter fragmentario de la vida cotidiana en la gran ciudad. En Carver y Altman se cumple la apoteosis de la brevedad, la plasmación de un género que en Norteamérica ya posee una tradición importante en autores como John Cheever, John Updike, Herbert Gold, John Bart, Delmore Schwartz y Vladimir Nabokov. Este último, pese a su origen ruso, podría entroncar con la tradición americana. Para Nabokov, los mejores relatos cortos no se han escrito ni en Inglaterra ni en Rusia, sino en Estados Unidos. Hay una observación interesante de Altman cuando se refiere a su trabajo de adaptación de Carver: la naturaleza arbitraria de la suerte. En ella basa su experiencia estética con la literatura de este autor, lo cual mantiene puntos de contacto con la sorpresa implícita y experimental de los textos breves.



Algunas ideas de Poe sobre la brevedad

En su ensayo *El principio poético*, Edgar Poe apunta algunas ideas acerca de la brevedad. Aunque referidas esencialmente a poesía lírica, sus nociones son aplicables a la narración, si consideramos que este escritor fue sobre todo un poeta que escribió cuentos. Comienza diciendo, refiriéndose al término «poemas menores», que alude a poemas de corta extensión y no a poemas de poco aliento. Para él «no existe poema extenso. Afirmando que la expresión no es más que una contradicción de términos». Más adelante, escribe: «la extensión de una obra poética sea, *ceteris paribus*, la medida de su mérito. Parece una afirmación harto absurda apenas la enunciamos; sin embargo, se la debemos a las revistas trimestrales. Nada puede haber en el mero tamaño, considerado abstractamente, y nada en el mero bulto, si se refiere a un volumen. He ahí lo que provoca de continuo la admiración de esas saturninas publicaciones. Una montaña nos comunica la sensación de lo sublime por el mero sentimiento de magnitud física que provoca; pero nadie reacciona en esa forma frente al tamaño natural de *La Columbiada*. (Varios poemas épicos que ostentan este nombre, entre otros el de Joel Barlow. El sentido común preferiría pronunciarse sobre una obra de arte por la impresión que causa, por el efecto que logra, y no por el tiempo que requiere para imprimir ese efecto o por el monto del 'sostenido esfuerzo' necesario para obtener esa impresión». No es ocioso aclarar aquí que estas revistas trimestrales a que alude Poe son los folletines románticos de novelas por entregas, que me imagino le deben haber causado tanto tedio a él como a nosotros hoy las telenovelas.

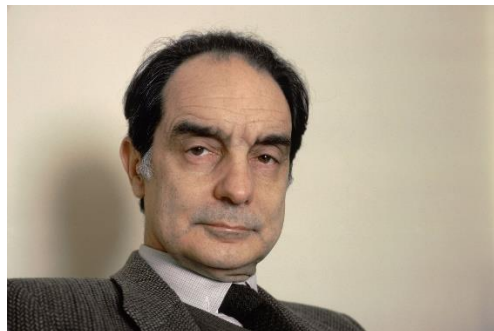
Me parece que Poe tiene claro el asunto. El tiempo y el esfuerzo para conseguir una obra voluminosa no aseguran la importancia de una obra de arte. Poe refiere largos poemas como *La Iliada* de Homero, el *Paraíso perdido* de Milton, a los que considera contruidos con series de poemas breves. Yo agregaría a esta lista la aparente voluminosidad de *La comedia humana* de Balzac, contruida por necesidad circunstancial por acumulación de trabajos breves; incluso el mismo *El Quijote* de Cervantes parece ser una colección de historias cortas bien ensambladas. El monumental *Tristram Shandy* de Sterne contiene los capítulos más breves en la historia de la novela; posteriormente el *Ulises*, de Joyce, toma la forma de un collage de ejercicios verbales fragmentados. Por citar sólo a un hispanoamericano, Domingo Faustino Sarmiento, quien construyó sus *Recuerdos de provincia* valiéndose del recurso de zurcir textos breves, que nada tienen que envidiar literariamente a su famosa novela *Facundo*. Nada es tan voluminoso como parece.

La vuelta de Calvino

Al principio de este trabajo cité a Ítalo Calvino, pero dejé algunas consideraciones suyas en vilo; entre ellas: «mientras más tiempo economizamos, más tiempo podemos perder». Brillante. Lo cierto es que la velocidad se inclina a la imaginación y que la rapidez aludida es más velocidad mental que física, una velocidad propia de los cuentos de Jorge Luis Borges o Augusto Monterroso. No faltan en el trabajo de Calvino alusiones a Galileo

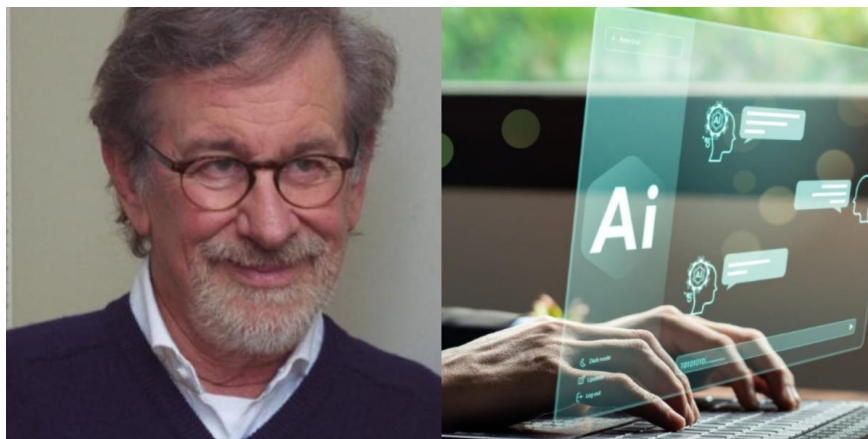
Galilei («Discurrir es como correr, y no como cargar pesos»), y ante todo las alusiones a Thomas De Quincey, quien ya en 1849 había entendido «todo lo que sabemos del mundo motorizado». O Giacomo Leopardi, quien afirmaba que «la velocidad de los caballos es gratísima por la vivacidad, la energía, la fuerza, la vida de esa sensación.

Despierta realmente una idea casi de infinito, eleva el alma, la fortalece». Otras referencias son los textos breves de Walt Whitman, William Carlos Williams, Paul Valéry, Francis Ponge, Michel Leiris, Henri Michaux. Tampoco resiste Calvino la tentación de citarse a sí mismo: sus *Cosmicómicas*, *Tiempo cero*, *Palomar* o *Las ciudades invisibles*. En fin, la velocidad mental no se puede medir; no es velocidad práctica sino placentera, no es necesariamente más eficaz que un razonamiento interesante; pero se manifiesta a través de circuitos mentales tanto en el cuento como en el cine breves, dejando en el lector o el espectador precisamente eso: un sabor poético siempre renovado, un ansia placentera de experimentación y, sobre todo, un reto a la conciencia moderna: desestabilizar las formas convencionales y canónicas, una negativa a la manipulación por medio del pensamiento autoritario, el discurso doctrinario o los mensajes pre- codificados. La poética del relato y el cine breves funciona, de algún modo, como una de las expresiones más elevadas de liberación espiritual.



Ítalo Calvino

LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL, SEGÚN SPIELBERG



La ciencia ficción es, creo, la única literatura que realmente le pertenece al siglo XX como forma nueva, y llega al siglo XXI en el apogeo de su posibilidad. Posee una doble función: analítica y de imaginación. Hace la crítica del uso desmedido de la tecnología y la ciencia y, a la vez, abre las ventanas a la imaginación futurista, atreviéndose a anticiparse a los tiempos que vendrán, explorando todo tipo de imágenes, donde lo narrativo y lo poético se confunden, casi siempre en medio de visos tristes o apocalípticos. La novela policial también tiene apogeo pleno en el siglo XX, pero no va tan lejos. Ambas tienen antecedentes en el siglo XIX, pero la ciencia ficción ha absorbido al policial, en el logro de un mayor suspenso y movilidad en la acción narrativa.

El cine ha echado mano de algunas historias literarias de ciencia ficción para hacer de ellas verdaderos espectáculos. Así, *Blade Runner*, de Ridley Scott, se inspiró en *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, de Philip Dick, y *2001 Odisea del espacio*, de Stanley Kubrick, en la novela homónima de Arthur Clarke; pero sobre todo una obra que me parece superior, tanto el libro como la película: *La naranja mecánica*, novela del inglés Anthony Burgess, que dio origen a un film de Kubrick.

Ahora nos encontramos frente a una película de Steven Spielberg *A. I.* (Artificial Intelligence), estrenada en el año 2001 (¿No es curioso que en ese año se estrene una obra cuyo título está prefigurado en una película clásica de Kubrick?) se ha inspirado en un argumento del escritor inglés Brian Aldiss, y desarrolla un proyecto que Kubrick había dejado en pañales. El texto de Aldiss es un cuento titulado *Supertoys last all summer long* (*Los megajuguetes son para todo el verano*, 1963). Kubrick había comprado los derechos de este relato para filmarlo; su realización estuvo rodeada de todo tipo de peripecias, al punto de desistir casi del proyecto. Ya enfermo, Kubrick no tuvo fuerzas para hacerlo y pasó el proyecto a Spielberg, quien lo aceptó con gusto. Lo difícil es saber cuál de los dos insistió más en el formato de ciencia ficción, o si la propia historia así lo

requería. Sin embargo, en los créditos de la película leemos que ésta se halla basada en una historia de Ian Watson, lo cual nos llama a confusión. Si Watson escribió una historia basada en el cuento de Aldiss lo más probable es que haya incurrido en plagio, o alterado en mucho la historia original. Todo ello, inferimos, se habrá producido quizá para evadir una nueva cancelación de derechos de adaptación a los herederos de Brian Aldiss. Lo cierto es que ambos directores ya tenían experiencias en este campo.

Los escritores de ciencia ficción no son tan conocidos como los cineastas; no es ocioso, por ello, insistir en que Aldiss es uno de los grandes en este género, uno de los mejores autores de la primera generación de escritores del siglo XX (n. en 1925) y de los más prolíficos, tanto en el cuento como en la novela. Su obra alcanza más de cuarenta títulos entre los que destacan los de la trilogía novelística *Heliconia primavera* (1982), *Heliconia verano* (1983) y *Heliconia invierno* (1985), donde se narra la historia de un planeta habitado por distintas inteligencias, que compiten entre ellas mientras sus luchas son observadas por los habitantes de la tierra. *La nave estelar* (1958), *El impulso primal* (1961), *El invernáculo* (1962) y *A cabeza descalza* (1969) son otras de sus obras. Una novela suya llevada al cine por Roger Corman fue *Frankenstein desencadenado* (1973), parodia contemporánea de la historia de Mary Shelley, donde los poetas P. B. Shelley, Byron y la propia poeta Mary --esposa del primero-- son proyectados en el tiempo y el espacio, víctimas de una maldición del doctor Víctor Frankenstein. Si de escritores hablamos, no debemos olvidar tampoco a Philip Dick (1928-1982), arriba mencionado, hombre de vida tormentosa, autor de las novelas *El hombre del castillo* y *La penúltima verdad* e inspirador de *Blade Runner*, un verdadero maestro de la tendencia conocida como Ciberficción, esto es, el planteamiento de un porvenir globalizado donde las drogas de diseño y la ingeniería genética agudizan la violencia y el caos, y donde la tecnología y la inteligencia artificial no se hacen responsables de sus logros, sino que son vistos sólo como un escaño en la escala evolutiva. Y en este orden de ideas, Aldiss y Dick tienen varios puntos de coincidencia. Tampoco es casual, de ningún modo, que la más reciente película de Spielberg, *Minority Report* (2002) esté inspirada en un cuento de Philip Dick; pertenezca al género de la ciencia ficción y aborde el tema de la manipulación de la conciencia humana; en este caso haciendo una suerte de parodia del Gran Hermano de 1984, la novela clásica de George Orwell, considerada por muchos la novela más perfecta de ciencia ficción que se haya escrito.

Steven Spielberg ha demostrado, entre otras cosas, su predilección por el tema de los niños perdidos (*E.T. Contactos cercanos del tercer tipo*, *Poltergeist* y *El imperio del sol* son ejemplos de ello) y esta vez quiso hacer otro tanto. La diferencia estriba en la complejidad de la historia de *Inteligencia Artificial*, la cual toma elementos paródicos del cuento tradicional (*Pinocchio*) y los refunde luego a un contexto urbano, donde el elemento apocalíptico no deja de presentarse como acicate de la narración. Es una de las cintas más serenas que he visto dentro de este género; pese al extraordinario uso de efectos especiales, la cinta mantiene su clima de sobriedad, y nos merece ahora un comentario.

Una pareja pudiente, en el futuro, cree haber perdido a su hijo único, y decide adoptar uno, comprándolo a la Compañía Cybertronics, que lo fabrica. El nuevo chico es una joya de robot --fabricado a imagen y semejanza del hijo del dueño de Cybertronics-- (int. por William Hurt), quien a su vez cree haber perdido a su hijo real y propone a su Compañía un reto: construir un androide que ame y sueñe. Pronto el chico, llamado David (int. por Haley Joel Osment) comienza a generar problemas en el seno de la familia que lo ha adoptado y, pese a la buena voluntad de esa familia para asimilarlo a su vida cotidiana, no lo logra, pues el muchacho comienza a generar problemas sin proponérselo, (si ingiere alimentos por accidente se derrite), al surgir los accidentes con el chico real, que recién ha reingresado a la familia, Martin (int. por Jake Thomas), quien es Orga (es decir, orgánico), y se ha recuperado milagrosamente de una enfermedad con el método de la criogenia (mantenido a temperaturas extremadamente bajas). Ante la embarazosa situación, la madre, Mónica (int. por Frances O'Connor) debe decidirse por su hijo de verdad: en este momento la película se divide tajantemente en dos planos diferenciados, el de una realidad gobernada por una sociedad que destierra y persigue a los robots (Mecas) y realiza con ellos espectáculos, sacrificándolos en un ruedo público llamado "La feria de la carne". Esta división tajante del film ha sido vista, por algunos críticos, como un homenaje de Spielberg a su admirado Kubrick.

Es cierto que Mónica ha hecho esto con gran sacrificio: ya le ha tomado bastante afecto al niño, quien se ha encariñado de manera vehemente con su nueva madre y con un juguete de la casa, un oso de peluche (otro superjuguete) llamado Teddy, el cual se convierte en inseparable mascota de David en adelante. David va guiado por la nostalgia de su madre, y por la posibilidad de convertirse en niño real gracias a la lectura que su madre le hace por las noches del cuento *Pinocchio*. Aquí la literatura surge como una suerte de símbolo del pasado, que puede salvar a los seres humanos gracias al poder mágico de sus historias. Una vez va a parar a esa suerte de infierno llamado "La feria de la carne", se encuentra ahí con otro Meca, conocido con el nombre de Gigolo Joe (int. por Jude Law), un Meca-Amante dotado de un fino sentido del humor y además experto explorador no sólo de esa Feria, sino del resto del mundo real (y siempre cruel) que le espera, un mundo saturado de sexo, tecnología, violencia y placeres momentáneos como los procurados por *Rouge City*, lugar donde resaltan los decorados hipercolorados, los matices chillones, el *trompe l'oeil* y las escenografías abigarradas, que recuerdan a las de películas como *Blade Runner* o *La Naranja Mecánica*. De hecho, *Rouge City* crea un ámbito de urbe asfixiante, una megalópolis que poco a poco va tomando las características de ciudad perdida, incapaz de ofrecer salidas humanas sino de mera diversión, entretenimiento y experiencias fuertes.

Aquí podría introducirse uno de los sesgos filosóficos del filme, el cual adquiere un primer planteamiento en los personajes de Kubrick y, en un segundo plano, en la forma en que Spielberg maneja a los suyos, lo cual probablemente arroje una mayor complejidad en el instante de hacer una reflexión clara acerca de los contenidos de la cinta. Veamos. Kubrick aprovecha de hacer cristalizar en un androide uno de sus temas fundamentales: el del amor desviado o incomprendido, con anterioridad volcado en personajes de tramas

realistas como las de su film *Lolita*, perteneciente a su primera etapa, el cual no abandonará hasta su obra postrera: *Eyes wide shut*. En *Inteligencia artificial* el amor está encarnado en el niño que busca insistentemente a su madre, un amor aparentemente imposible, pues él carece de una madre real, pero de cualquier modo hace cumplir la ecuación del más sublime de los sentimientos, aunque el portador de éste sea un robot. Una metáfora que prefigura el nacimiento de ese nuevo hombre se halla también en la poderosa imagen del niño estelar que Kubrick había dejado para finalizar su film *2001 Odisea del espacio*, y cumple la transformación de un astronauta en niño sideral, en ese gran embrión flotante en el espacio, que acaso simboliza también el nacimiento de un hombre nuevo.

Observamos aquí una posición antitética del amor, cuando vemos que Mónica, la madre, generadora secular del sentimiento amoroso (ella debería estar buscando al niño, pero lo ha abandonado) es en cambio el objeto buscado por un robot (el niño), quien al final reconstruye su imagen por unos instantes a través de un mechón de cabello, no sin antes haber pasado por duras pruebas de inteligencia frente a una computadora virtual, como esa del Dr. SeTodo, la cual puede decirle dónde está el Hada Azul que le dará las claves para encontrar a su madre. Extraordinarios efectos se cumplen en esta máquina, donde el comic, la caricatura y la animación de dibujos se ensamblan de modo magistral a un metalenguaje cifrado propio de la máquina, y contiene toda la información comprimida del mundo, (la figura parlante del Dr. SeTodo es una imagen paródica de Albert Einstein) es por lo demás uno de los momentos que imprimen un verdadero humor al ambiente dramático --por no decir trágico-- de la película, al lado de las salidas humorísticas de Gigolo Joe, y de la melancólica alegría del osito Teddy. Habría que reseñar aquí la admirable actuación de Haley Joel Osment, niño de apenas seis o siete años que logra mantener y transmitir una serie de sentimientos ambiguos y contradictorios, y se anuncia como uno de los talentos con más porvenir en Hollywood. La actuación de Jude Law también es notable, así como la hermosa fotografía de Janusz Kaminski y la música de quien es quizá el primer virtuoso de la guitarra en el mundo, John Williams, compositor excepcional de temas cinematográficos.

La computadora del Dr. SeTodo puede ser usada por cualquiera que tenga dinero para alimentarla con preguntas, pero consultarla es bastante caro: quien la usa debe ser rápido e inteligente en las preguntas, pues la máquina tratará de manipularlo para hacerle gastar más. El Dr. SeTodo constituye, en efecto, otro logro de la inteligencia artificial, y complementa muy bien la idea central del filme. Por otra parte, su aparición contrasta con las imágenes que nos presenta a David y Gigolo Joe viajando en helicóptero sobre Nueva York, "la ciudad perdida donde los leones lloran" para adentrarse en sus aguas e ir al encuentro del Hada Azul (imagen esencial tomada del cuento *Pinocho*, del escritor florentino Carlo Collodi, quien escribió la historia de su niño de madera en forma novelada, para publicarla de manera definitiva en 1881, bajo el título de *Las aventuras de Pinocho*), y al hallar al Hada, en lo profundo, en el abismo último, los espectadores experimentamos una emoción inenarrable. Aquí es donde una imagen justamente puede volverse símbolo: algo sublime y triste a la vez, cuando la voz de un grabador se percibe

en la hondura milenaria del agua, dos mil años después del sueño de David, donde la película adquiere de nuevo un tono ciertamente inquietante. En esa parte final, el niño y su mascota quedan sepultados bajo las aguas de esa ciudad sumergida, --como otras tantas, por los efectos de un enorme recalentamiento del planeta-- y nos recuerdan a otros colapsos o catástrofes, no debido ya a causas naturales, sino políticas, como las que apreciamos en otros filmes fundadores de la ciencia ficción, por ejemplo a *Metrópolis* (1926), de Fritz Lang, para anunciar sucesos que podrían parecer increíbles en la realidad, pero ocurren de modo insólito, tal la tragedia del 11 de noviembre de 2001 en Nueva York, donde se desploman ante los ojos del mundo las Torres Gemelas de esa ciudad, atravesadas por dos aviones guiados por un espantoso acto de terrorismo.

Pero al final surge un nuevo e inesperado suceso: la llegada de extraterrestres. Pocas veces, cuando éstos han aparecido en cine, he experimentado una sensación visual tan benigna y sutil: se trata de la representación de unos seres superiores, delgados, dulces, delicados e inteligentes, para estudiar las posibilidades de salvar lo poco que aún queda de humano en esa máquina, en el Niño Meca. Estos seres superiores, al leer la memoria de David, leen también la memoria de la humanidad entera, escuchan al niño y admiten haber hallado a un ser mecánico extraordinario, a un producto que es orgullo de la desaparecida especie o civilización humana, decidiendo a su vez hacer realidad su "imposible" deseo: volver, aunque fuese por un solo día, a ver a su madre de nuevo, reconstruida a partir de un mechón de sus cabellos. "Tú eres el recuerdo permanente de la raza humana", le dicen, "sólo queremos que seas feliz, has tenido tan poca felicidad, y eres muy importante para nosotros". Estos robots, que ahora son sólo ruinas de la civilización, conocieron a gente viva, y eso pasa a ser una información de primera importancia para los extraterrestres. Esta imagen, --verosímil en su poder ficticio, posible en su dimensión simbólica, precisa en su composición plástica-- pone el poder de salvación de la Humanidad en manos de seres de otros mundos, y otorga una esperanza de perpetuidad de lo específicamente humano a seres superiores provenientes del espacio, y no a alienígenas nefastos o destructores que quieren acabar con la Tierra, (como es usual en los filmes comerciales) cuando el verdadero depredador es el Hombre. Concita, a su vez, una importante metáfora de la narración en ciencia ficción, trazando paralelamente otra posibilidad en el terreno de las llamadas utopías negativas: no todo está perdido, parece decirnos la obra, el maquinismo no nos devorará del todo si sabemos comunicarnos con quienes nos acompañarán en el espacio en los próximos siglos.

Puede ser que en algunos momentos el film se resienta de cambios bruscos en los planos, de estilos narrativos distintos que no logran secuencias acabadas, pero en ello quizá resida parte de su originalidad: la de una película pensada por dos directores, la de una obra heteróclita que justamente se permite licencias que no podría usar el cine de autor, y opta por una versatilidad estilística, no lo sé, pero en todo caso ha surgido una película de gran belleza estética, dueña de un cuidadoso manejo de recursos fotográficos y de efectos especiales al servicio de una historia ciertamente compleja, que no puede calibrarse bajo los parámetros convencionales del cine fantástico comercial, donde los temas de sagas épicas o catastróficas ya no aportan sugerencias cabales para la reflexión

ni claves para indagar en la conciencia colectiva, sino sólo para quedarse en un nivel de entretenimiento superficial o fugaz.

No he leído el cuento original de Brian Aldiss, pero este final compartido entre Kubrick y Spielberg (quien además escribió el guión) es para mí un momento que anuncia cierto tipo de cinematografía en el siglo que comienza --aun cuando sigue siendo un perfecto producto del siglo XX-- y, pese a los estilos dispares y planos heterogéneos manejados en su realización, nos permite hacer una reflexión cabal acerca del destino humano y de los rumbos que puede tomar la sociedad en adelante, en su maridaje con la ciencia y el humanismo, la cual se percibe en esta obra como un producto brillante y contradictorio, válido en el momento de ser asumido y compartido por la tecnología, la literatura y las funciones que éstas deben o pueden desempeñar en la construcción de un hombre nuevo, que aún se afana por encontrar respuestas a las grandes crisis vislumbradas hoy, en el alba de un siglo y un milenio.



SUPERMAN, VERDUGO DE LOS REEVES



Nadie, ni siquiera los propios creadores, pueden imaginar en qué momento están dando cuerpo a un personaje o a una historia extraordinarios. Este es un proceso azaroso, que no depende del todo de la voluntad humana. Dudo mucho, por ejemplo, que Mary Shelley estuviese consciente de estar creando en su momento (1811) al monstruo más famoso, Frankenstein; o Lewis Carroll dando vida a la niña más célebre, Alicia; o Ian Fleming al espía más conocido, James Bond. Tampoco Joe Schuster ni Jerry Siegel, cuando crearon la tira cómica de Superman hace más de medio siglo no pudieron imaginar que en ese momento estaban diseñando al superhéroe con más poderes que haya existido, el cual vivió grandes momentos a lo largo de tres décadas por lo menos, hasta los años 60. Durante los años 50, Superman tuvo vida en una serie televisiva hecha de modo artesanal, con efectos muy limitados e historias elementales. El atractivo mayor del programa radicaba en el ingenuo encanto con que George Reeves interpretaba al gran héroe.

Durante los años 90 los editores de la tira cómica de Superman decidieron acabar con él, poner fin a sus días de ficción, y contrataron a varios dibujantes y narradores para lograrlo. Pero nadie sospechaba que el héroe de ficción iba a tomar venganza en la realidad.

George Reeves había nacido en Iowa en 1914. Estudió arte escénico en la Casa del Teatro en Pasadera, e interpretó varios personajes secundarios en producciones grandes: a Brend Tarleton en *Lo que el viento se llevó*, al capitán Pierre Lansen en *Jim de la selva* (una suerte de Tarzán con ropa); en *Sansón y Dalila*, de Cecil B. De Mille, hizo el papel de mensajero herido; trabajó en otras cintas de Raoul Walsh y de Fritz Lang (*Encubridora*). Pero su gran papel fue el de Superman, el cual cumplía con una simpatía tal, que nunca lo dudamos de niños: se trataba del mismísimo superhombre salido de las tiras cómicas, no podía ser otro aquel que respondía a las preguntas: “¡Allá en el cielo! ¿¡Es un pájaro? ¿¡Es un avión!?! ¡No! ¡Es Superman! Cuando volaba, casi podía sentirse a un gran ventilador moviendo su capa, parte de un traje que a menudo se arrugaba. Pero

con todo fue todo un éxito mundial. Se supo que el Emperador Hiroito de Japón envió una carta de felicitación a Reeves, contándole cuánto disfrutaba de su serie.

La fama de Reeves llegó a ser tanta, que no creyó cuando los estudios de la Metro Goldwyn Mayer consideraron que ya el personaje estaba agotado, y dejar a su protagonista cesante. Sacaron el programa y despidieron a Reeves; a causa de esto se deprimió notablemente, y no lo pudo superar. George tenía una novia en la alta sociedad neoyorkina, Leonore Lemmon. Se hallaba en la casa de éste una noche, cuando llegaron unos invitados de Leonore a la 1 de la mañana. Reeves, molesto, amenazó con echarlos, y subió a su habitación, sacó una pistola Lugar 9 mm de la gaveta y se pegó un tiro en la cabeza. Era un 16 de junio de 1959, es decir, hace más de cuarenta años. Su cuerpo fornido de 1,85 m de altura yacía desnudo en la cama. Su novia Leonore siempre achacó a Superman la muerte de su amado George.

Pero el personaje Superman cobró una nueva víctima con otro Reeves: Christopher, (curiosamente el vocablo inglés “*Reeve*” significa magistrado jefe de una ciudad o distrito, o presidente de un consejo, siempre alguien con poder) quien estuvo interpretando al personaje desde los años 80, en las famosas películas producidas por Alexander Salkind. En las cuatro o cinco películas que protagonizó, no pudo ser mayor su identificación con este personaje. De hecho, las cintas dieron una excelente fisonomía al superhéroe, y seguramente ya han pasado a ser clásicos del género. Sin embargo, Reeves no se quiso encasillar en este personaje y trabajó en otras películas haciendo roles variopintos: pescador, asesino, cardenal de la iglesia, y cuando ya estaba alcanzando trabajos interesantes, ocurre la tragedia: va al galope en su caballo y éste tropieza con algo; Reeves cae del animal y sufre un serio golpe en la columna vertebral que le deja parálítico y aún más, deja inmovilizada la mayor parte de su cuerpo, condenándole a la silla de ruedas.



Pero el actor no descansa, y lejos de sentirse inactivo o deprimido, se sobrepone, para encarnar a un personaje parálítico en la película *Ventana trasera*, donde espía por la ventana de su edificio la relación extraña de una pareja en un departamento situado frente al suyo, rindiendo así un homenaje al clásico de Alfred Hitchcock *La ventana indiscreta*.

Allí encuentra que un hombre maltrata a una mujer, y él se dispone a descubrirlo, como el personaje de Hitchcock, aunque ya sabemos que este asesino también descubre a su observador furtivo y amenaza con matarlo, lo cual crea unas soberbias situaciones de suspenso y acaso constituye el mejor papel suyo. Es decir, Reeves es un parálítico que interpreta a otro parálítico, y con ello conjura su propia condición física, buscando elevarla a un plano de creación. Lo celebramos por él, por la capacidad que ha mostrado para resistir, asistiendo a actos públicos y defendiendo con nobleza el derecho a vivir.

Mientras tanto, ahí está quien interpretara al más fuerte de los hombres, hasta cierto punto tocado por el destino de un papel trágico, como otra de las víctimas de haber tenido la osadía de meterse en la dura, pero igualmente frágil piel del hombre de acero.

CIUDAD SOMBRÍA, UNA ODISEA VISIONARIA



Podría decirse que hoy por hoy existen dos tendencias dominantes dentro del cine de ciencia-ficción: una apunta hacia la visión apocalíptica con ribetes mesiánicos; la otra hacia un concepto más sobrio de nuestro planeta, desde el cual se confía en los sentimientos o la conciencia del ser humano. La primera se basa en una espectacularidad de imágenes donde seres monstruosos de otros planetas o de pasadas edades terrestres, nos invaden; la segunda es una visión afinada de la inteligencia humana en diálogo con el sentir interior. De ésta última han surgido, desde luego, las obras mejores.

A esta tendencia metafórica o filosófica pertenece también creo, la asombrosa *Dark city*, (1998) de Alex Proyas, un film, por varios motivos admirable. Primero, por su tratamiento de los personajes y el debido uso de elementos fantásticos en medio de una atmósfera sombría. De hecho, los personajes se mueven en una ciudad donde nunca aparece el sol. ¿Dónde está situada esa ciudad?, nos preguntamos desde el principio, y no lo sabemos sino al final. Uno de los aspectos más notables es su carácter enigmático. El personaje central, John Murdoch (int. por Rufus Sewell), es perseguido desde el principio sin saber por qué le acusan de ser un asesino, pero en verdad le han extraído la memoria. A medida que escapa desea recuperarla a través de pequeñas pistas: empieza por no reconocer a su mujer, pero acepta su ayuda cuando ella le dice que le cree. Detrás de su drama se esconde una secta que controla la ciudad y la hace crecer a su antojo, a medida que se apodera de las memorias de sus ciudadanos; sólo que Murdoch es la excepción, y descubre que también posee esta cualidad de proyectar en la realidad las imágenes que produce su cabeza, con lo cual se salva. Y aquí veo yo un alegato admirable a favor de la imaginación. Poco a poco va armando el rompecabezas, con la imagen de un afiche por delante, que termina siendo la del pueblo de su infancia. Se enfrenta a sus adversarios, luego recupera a su chica y rescata a la ciudad de las tinieblas físicas y morales, devolviéndole así un lugar en el cosmos: vemos, en efecto, cuando lo recupera a través de unas poderosas imágenes de ficción que hacen palidecer a las de *2001, odisea del espacio*. Me atrevo a decir que Proyas ha logrado captar el sentido de una nueva odisea humana por el espacio, en una dimensión metafísica y visionaria.

En *Ciudad sombría*, asistimos a una historia con logros inéditos de efectos, merced a un original barroquismo, todo ello organizado por medio de una estética, y no gracias a la gratuidad de la mayoría de las películas actuales de este género. Muchos no han gustado del final feliz de esta película, pero debo decir que esos finales me gustan, sobre todo en los filmes de ciencia-ficción. De no ser así, se convertirían en piezas de horror cósmico, sin ningún contenido humano.



Alex Proyas

JUANA DE ARCO, DE LUC BESSON



En arte o en cualquier tipo de expresión los maniqueísmos suelen ser perjudiciales. Ello resalta mucho más en las películas, sobre todo en las de aventuras, donde la lucha entre el bien y el mal se conduce a través de ciertos esquematismos para lograr efectos precisos. Pero cuando estos simplismos se llevan a personajes históricos el asunto puede resultar peligroso, pues aparecen los efectos y truculencias de esos a que estamos acostumbrados en Hollywood, como recientemente ocurre en la cinta de John Mc Tiernan *El 13avo Guerrero*, una lamentable pseudoépica donde guerreros malolientes se dedican a matar a hordas salvajes de hombres disfrazados de lobos; allí la reciente adquisición “latina” de Hollywood, Antonio Banderas, hace un papel de héroe árabe. De hecho, Banderas puede ser ahora colombiano, mexicano, chicano o venezolano, qué más da,

La película de Luc Besson *Juana de Arco* (1999) escapa a estos efectismos. Narra admirablemente la historia de este personaje fascinante, manipulado por el poder político y eclesiástico de su tiempo (1422) que, gracias a una suerte de revelación mística –y luego de presenciar la violación y asesinato de una amiga suya en una aldea- pudo afirmarse en la fe cristiana, educarse en un espíritu recio y en unas condiciones envidiables para la lucha durante las batallas en la llamada Guerra de 100 años. Fue injustamente enjuiciada y quemada en la hoguera a los 19 años por la inquisición francesa y luego canonizada por la Iglesia siglos después, tal como le ocurrió a Sir Thomas Moro, decapitado por la inquisición inglesa y luego canonizado en el siglo veinte. Así expía la Iglesia sus culpas.

Como toda historia extraordinaria, la de Juana de Lorraine tiende a la leyenda, pero el director Luc Besson ha sabido cotejar las posibilidades de su personaje en cuanto guerrera y religiosa, mostrando sus dilemas y exponiéndolos con un cuidadoso tratamiento. Las batallas entre franceses e ingleses resultan realmente emocionantes, llevadas a un clima humano y épico donde participa cada personaje con un peso específico, tal y como se produce, por ejemplo, en la historia de Robin Hood, donde cada perfil se delinea con maestría. La película cuenta con una impresionante producción, donde destacan los trabajos de Faye Dunaway, Dustin Hoffman y John Malkovich (éste

último es el actor de mi generación que más admiro), pero decididamente el papel principal de Mila Jovovich, la bella actriz que ya había dirigido Besson en *El quinto elemento*, es lo mejor. Su actuación es verdaderamente soberbia, valdría ver la película sólo para admirar su trabajo, su capacidad para captar los dilemas del personaje.

Juana de Arco contaba ya en Hollywood con dos versiones famosas, una de Carl Dreyer en 1928 donde destacó la actuación de René María Falconelli; luego Víctor Fleming, el aclamado director de *Lo que el viento se llevó* realizó otra en 1948, protagonizada nada menos que por Ingrid Bergman, otro icono del cine de siglo XX. Dada la truculencia de las producciones épicas actuales, no se esperaba mucho de una nueva versión de este controversial personaje que es en sí mismo un emblema de la historia de Francia, más hay que reconocer que Luc Besson ha logrado, en mi criterio, con la ayuda de Thierry Argebot en la dirección de fotografía, la música de Eric Serra, el montaje de Sylvie Landra y la estupenda dirección de personajes secundarios (donde descuellan los roles de Vincent Cassel y Pascal Gregory), hacer de este film un producto por varios motivos fuera de serie. Le tocó esta vez a un francés dirigir y revivir un relato también francés, y creo que lo ha logrado en buena medida, sorteando los esquematismos y maniqueísmos del caso.



Luc Besson

ALMODÓVAR Y EL MUNDO DE LAS MUJERES



Impresionante resulta la capacidad de Pedro Almodóvar para adentrarse en el mundo femenino. Desde sus primeras películas ha prevalecido esa voluntad suya de penetrar el ánimo de las mujeres, sin valerse de discursos intelectualizados ni de argumentos psicologizantes. Más bien ha sido el humor el arma a través de la cual ha sabido dar forma a un universo propio y adquirir un lenguaje, lo cual no es poco. Otra de las herramientas de Almodóvar es su fino sentido plástico, para el cual utiliza unas escenografías abigarradas, tejidas al tenor de una suerte de *kistch* ibérico de colores muy vivos, para el cual usa casi siempre un ingrediente teatral. Éste viene a estar presente en su más reciente película, *Todo sobre mi madre*, donde la pieza de Tennessee Williams *Un tranvía llamado deseo* sirve de telón de fondo a una historia de mujeres. Aquí es asombroso comprobar cómo logra prescindir casi por completo de hombres; más cuando los usa en sus filmes los trata con una especial sutileza. Me gusta, por ejemplo, el personaje central masculino de *Carne Trémula*, y el editor atribulado y enamorado de *La flor de mi secreto*. En *Todo sobre mi madre* el director va dibujando con sutileza cada uno de los caracteres, desde la enfermera espectadora de teatro interpretada por Cecilia Roth, hasta la actriz encarnada por Marisa Paredes (a mi juicio la primera de las actrices españolas actuales) y las otras, una travestí divertidísima interpretada por Penélope Ruiz y la linda muchacha enferma de Sida que hace Candela Peña, terminan conformando un entresijo de situaciones de mucha garra, dirigidas con admirable madurez. Las necesidades, capacidad de lucha y creatividad de éstas se desenvuelven en medio de una sinceridad inusual, de unos diálogos brillantes.

Almodóvar sabe mezclar la tragedia y la comedia en una justa proporción; las situaciones más cruciales están llenas de una risa implícita, trabajadas desde una suerte de carcajada interna, desde la cual se apela a la inteligencia del espectador: nada de diálogos explicativos ni frases hechas: todo surge desde un sexo pulverizado, desmañado o ilimitado: travestidos, masoquistas, lesbianas, prostitutas u homosexuales se tratan con implacable ternura, se sinceran en un lenguaje desnudo, punzante, donde se advierte gran parte del rico mundo anímico de los españoles que habitan ciudades grandes como Madrid o Barcelona. Almodóvar humaniza a sus mujeres, presentándolas en todas sus rotundas flaquezas, porque quizá es ese uno de los fuertes del cineasta manchego: hacernos ver la flaqueza del ser humano cuando se enfrenta a las pasiones, y entonces reflexiona desde una cotidianidad apabullante, para revelar desde ella algo nuevo; por momentos parece que nos habla desde un ámbito fantasioso, dentro de la perspectiva estética peninsular de un barroco que, a la par de usar atrevidos elementos visuales, posee un alto contenido literario y se nutre de una sensualidad urbana, desde donde manda muy lejos a la pacatería y a las buenas costumbres.

En *Todo sobre mi madre* (1999), Almodóvar ha llevado a un límite notable su pasión por la vida de las mujeres, exacerbando y mostrando el amor de éstas por sus hijos, sea cual fuere la condición en que éstos viven o mueren, muy lejos de la hipocresía, viendo desde un ángulo profundamente humano las existencias de los familiares o amigos, o de desconocidos que entran de improviso en nuestras vidas para cambiarla, e invitarnos a seguir en el ruedo a pesar de todos los reveses, tribulaciones o desgracias.

KUBRICK, *OJOS BIEN ABIERTOS*, ANTES DEL FIN



Resulta irónico que la muerte haya impedido a un director perfeccionista como Stanley Kubrick (Nueva Cork, 1928-1999) asistir al estreno de su película *Ojos bien cerrados* (1999) La personalidad de este cineasta, autor de filmes muy distintos entre sí, llegó a buenos niveles de expresión en *La naranja mecánica*, más no en otras realizaciones como *2001 Odisea del espacio* –la película futurista más aclamada y menos analizada en profundidad, que a mí me resulta fatua y de una lentitud crispante- y otros trabajos inspirados en novelas, como *Barry Lyndon* y *Lolita* que de hecho contienen logros y un lenguaje personal, nunca comparables a esos bodrios llamados *Chaqueta metálica* y *El resplandor*, superadas con creces en otra obra póstuma basada en la mediocre *Novela de ensueño*, de Arthur Schitzler, y protagonista por Tom Cruise y Nicole Kidman, esposos en la vida real, autores, taquilleros, medianos y ultra publicitados, quienes sin embargo dan sus papeles con nivel aceptable. De hecho, la película termina imponiendo sobre los actores su argumento, un guión bien estructurado y una fotografía impecable a través de los cuales se logran escenas antológicas, construidas gracias a una minuciosa estética.

Lo primero a destacar en el film es que, siendo una obra de indagación erótica, no se resuelve en ese solo plano ni sobre la base de un suspenso de venganzas, crímenes o argumentos retorcidos, sino sobre una sólida investigación de la psique de una pareja: él, un exitoso médico neoyorkino, Hill Harford; ella, Alice, una mujer dedicada a su casa, esposo e hija. Ambos llevan una intensa vida social en Nueva Cork y una noche, luego re regresar de una elegante fiesta, se sumergen en un diálogo del cual surge una confesión de ella acerca de una aventura que vivió o estuvo a punto de vivir con un marinero, lo cual desencadena en Hill la necesidad de buscar aventuras con otras mujeres. De hecho, en una sola noche, varias mujeres se ofrecen a Hill Harford: dos jovencitas en la fiesta donde ha ido con su esposa (donde ésta flirtea ebria con un galán otoñal), una prostituta y la esposa de un amigo. Por azar, se encuentra en la calle con un amigo pianista –Nick Nighthingale- que toca en orgías sofisticadas y elegantes con los “ojos vendados” (justo

para que no pueda ver lo que allí ocurre: de ahí el nombre de la película) lo cual excita la imaginación sexual de Bill y le incita a ir allí, sin saber que acudiendo a esa fiesta estará arriesgando su vida. Todo ello lo hace acicateado por las imágenes –reales o imaginarias– de su mujer haciendo el amor con otro.

Las imágenes orgiásticas que desfilan en la segunda fiesta (organizada por el mismo anfitrión de la primera fiesta, un amigo suyo encarnado por el director Sydney Pollack) se hallan de seguro entre las más refinadas y atrevidas del cine, (una extraña mezcla de Fellini-Passolini), sólo que ésta vez la fiesta ha sido organizada por una especie de secta satánica. Por ello, las fantasías sexuales de Bill no llegan a realizarse. Pero me temo que he incurrido en el peor de los síntomas de un comentarista de cine: en el de narrar la historia al futuro espectador. Sin embargo, no hallé mejor modo de indicar la forma notable en que Kubrick va manejando su historia y conduciendo los personajes a una especie de hermenéutica del amor, a ese auto-análisis a que se va sometiendo Bill y discutiéndolo con su esposa. En efecto, cuando Alice le narra una pesadilla a su esposo en la cama está llevando a cabo una terapia psicoanalítica, a través de un sueño que prefigura y visiona todo el conflicto por el que atraviesan, y que es quizá el momento dramático más notable del filme.

Sin duda, una tentativa admirable de observar no sólo una relación de pareja, sino de abrir un compás para la discusión provechosa de un conocimiento del erotismo que, en éste, su canto de cisne al final del siglo, Stanley Kubrick que nos quema y dulcifica, y por la cual valdría la pena llegar hasta el fin, eso sí, cuando el amor la justifique.



Stanley Kubrick

AUTOPISTA PERDIDA, DE DAVID LYNCH



Creo que David Lynch ha ideado una manera diferente de narrar en el cine. Me refiero a que utiliza una técnica de interpolaciones muy similar a método narrativo de James Joyce, para poner sólo un ejemplo paradigmático de narración literaria, donde la simultaneidad juega papel importante en un lenguaje que, como el cine, ya ha adquirido una plena independencia de sus materiales y puede ofrecer obras acabadas en su armazón lingüística, abiertas en cuanto a significación.

La reciente película de Lynch estrenada en Caracas, *Lost Highway*, (1997) cumple cabalmente con este corolario: se trata de una obra donde se desarrollan al máximo los elementos propios de su universo (deformaciones de la mente o el cuerpo, aberraciones sexuales, estados límite y ambigüedades de comportamiento, con los debidos aditamentos de sordidez o escatología), pero en este caso elementos han sido llevados a un grado máximo de minimalismo, si se me permite esta paradoja. Si en otras obras de Lynch tales ingredientes están presentes, (especialmente en *Fire Walks with me* (1992), la historia de Twin Peaks (Picos Gemelos), donde el simple tema del asesino de una colegiala llamada Laura Palmer dio lugar a una serie de versiones anímico-mentales en toda una población; allí el responsable del desequilibrio mental de la muchacha terminó siendo su propio padre, y las drogas la empujaron a la ninfomanía y la promiscuidad), en *Autopista perdida* tenemos a una historia narrada desde la misma obsesión sexual, tramada a través de la venganza de un par de hermanas mellizas, prostitutas, que utilizan a dos hombres inocentes para llegar a su fin.

Los amantes de ambas mellizas encarnan el uno en el otro, mientras uno de ellos espera ser ajusticiado en una celda, pero tal argumento parece insuficiente para exponer las modificaciones profundas de la historia, que el propio Lynch ha presentado a través

de contraposiciones caleidoscópicas del sueño. Por eso he llamado alguna vez a Lynch un maestro del horror órfico, como antaño lo fueran en literatura Poe o Lovecraft.

No sería de mucha ayuda para el lector que yo intentara aquí mi propia versión del argumento de *Autopista perdida*, puesto que este argumento está asumido a través de lo fragmentario, de los relampagazos oníricos de la mente del saxofonista Fred Madinson (int, por Bill Pullman), quien “reencarna” en el mecánico de autos Pete Dayton (int, por Baltasar Getty), un buen muchacho y víctima perfecta de la impresionante sensualidad de Patricia Arquette, quien hace los roles de la amante de un poderoso gánster (int. por Robert Logia), Alice Wakefield y del buen Pete, y a su vez de la esposa del saxofonista (quien supuestamente se acuesta con otro mafioso amigo del gánster), conduciendo a todos a la destrucción, con la ayuda de uno de esos personajes tan caros a Lynch, con todas las características del mismo demonio.

Pero ya dije que sería inútil tratar de analizar aquí la trama; lo importante del film es que luego de salir de la sala seguimos armándolo en nuestra conciencia, y nuestra lógica siempre se va por un camino incompleto. *Autopista perdida* es una película de una ambigüedad sombría, donde se destaca el admirable montaje del film, la fotografía, la música de Badalamenti, así como el trabajo actoral. Pero el fino humor del director norteamericano brilla por su ausencia, elemento que en otras cintas suyas nos alivia un poco en medio de atmósferas tan saturadas.



David Lynch

ANTES QUE ANOCHEZCA, DE JULIAN SCHNABEL



La película *Antes que anochezca*, de Julian Schnabel, pone de nuevo en jaque la vida en la Cuba castrista. Y esta vez lo hace a través de la existencia de un escritor, Reinaldo Arenas, que padeció directamente, como escritor y como hombre, los duros golpes de esa dictadura. El caso de Arenas es inquietante por varios motivos: por el empecinamiento contra la libertad de expresión y la persecución contra la homosexualidad, como si éstos fuesen delitos, algo que desdice inmensamente del gobierno de Castro y coloca a ese país como algo anacrónico en el concierto de naciones americanas, en busca de nuevas vías de gobernar, más depuradas y modernas.

En una escena de *Antes que anochezca* vemos como en un concurso literario auspiciado por la oficialidad cubana se otorga una mención de honor a la primera novela de Arenas, *Celestino antes del alba* (1967), y el primer premio a un escritor del régimen. El mismo jurado, donde creo haber reconocido en la cinta a las figuras de José Lezama Lima y Calvert Casey, le confiesan a Arenas que el mejor libro es el suyo, pero no pueden otorgarle el primer galardón. Y ahí empieza su angustiada experiencia de escribir en la isla.

Sin embargo, los reconocimientos a la obra de Arenas se producen fuera de allí, principalmente en Francia, España, Argentina y Venezuela. Comienzan con la edición de la novela *El mundo alucinante* en 1969. Yo vivía entonces en España cuando la leí (Montesinos, 1981) y su editor Miguel Riera me encargó un trabajo sobre ella para la revista *Quimera* de Barcelona ("La transgresión imaginaria", *Quimera*, 1981, N° 9). La novela es la historia literalmente alucinante (y real, por demás) del monje y escritor mexicano Fray Servando Teresa de Mier, y tan impactante que fue considerada una de las grandes novelas americanas. También, Seix Barral editó en España *Termina el desfile* (1981); en Caracas Monte Ávila *El palacio de las blanquísimas mofetas* (1980),

Celestino antes del alba; la Librería Suma *La vieja Rosa*, obras que terminan por confirmar su valía como novelista de primer nivel. No pude ver a Arenas a su paso por Barcelona, pero dos años después le conocí en Nueva York, donde fui invitado por H. Alvarado a leer mis cuentos en una Universidad de Manhattan. Mi amiga Matilde Daviú me invitó, en esos días, a una sesión en el taller literario que Reinaldo Arenas tenía en el Center for Interamerican Relations; luego, en la noche, asistimos a la presentación de un libro de Cabrera Infante, donde lo más interesante fue una breve conversación que tuve con Reinaldo y con un grupo de poetas españoles (recuerdo con cariño a Claudio Rodríguez) y colombianos (destaco a Gabriel Jaime Caro), mientras los cubanos Heberto Padilla y Cabrera Infante se encargaban de pasear sus egos por toda la librería.

El prestigio de Arenas en España y Francia había comenzado a crecer, pero él estaba abatido, dolido, realmente afectado. A los pocos años comenzó a enfermar hasta que contrajo el Sida. La interpretación que hace Javier Bardem en la reciente cinta de Schnabel es soberbia, pese a que deja algunos cabos sueltos. Las fugaces apariciones de Sean Penn y Johnny Depp son allí ligeros toques comerciales. Ver a Bardem es casi como estar viendo a Reinaldo, cuya obra seguirá creciendo y leyéndose, mientras la de Castro ya es historia casi enterrada.



Julian Schnabel

FILMES VENEZOLANOS



Creo advertir cierto síndrome deformante en el momento de hablar sobre cine venezolano. La primera deformación se produce si se habla positivamente, la segunda si se hacen críticas adversas. Entre la apología y la descalificación se mueve la mayoría de los comentarios sobre nuestro cine: o se debe hablar bien porque se trata de “lo nuestro”, o se debe ser duro porque “ya basta de tanta mediocridad”. Extrañas tendencias para valorar el propio legado, no sé si extensible a otras áreas creativas. Tampoco escapé a este prejuicio momentos antes de ver *Amaneció de golpe*. Por un lado, estaba toda esa cosa circunstancial de lo político, tan obvia, del golpe y las otras menudencias de la policía, la corrupción o la violencia, temas de cara al seguro éxito comercial. Por suerte, otros trabajos como *Mecánicas celestes* (Fina Torres, 1995), *Desnudo con naranjas* (Luis Alberto Lamata, 1995) o *Los platos del diablo* (T. Urgelles, 1992) dijeron lo contrario, nos hablaron de otros mundos y cualidades: lo artístico y lo actoral por encima de las intenciones previas; un lenguaje fílmico por encima de la taquilla fácil, independientemente del resultado final.

Amaneció de golpe (1998) filme de Carlos Azpúrua, cuenta con un guión estructuralmente sólido de José Ignacio Cabrunas, pero desperdiciado en cuanto a diálogos, donde casi todos los personajes hablan igual, tienen un mismo idiolecto poblado de palabras soeces y *gags* donde predomina el chiste directo o la frase hecha. Sin embargo, el trabajo de los actores es encomiable, de modo que las actuaciones se imponen sobre los personajes, en uno de los mejores repartos de nuestro cine, con algunas actuaciones dignas de resaltar: así tenemos un trabajo notable de Héctor Myerston, en uno

de sus mejores roles; y a Daniel Lugo, Dalila Colombo y Elba Escobar con caracterizaciones seguras. Pero caracterizaciones “fuertes” como las de Myerston o de Rudy Rodríguez no tienen contrafiguras de nivel dentro de la trama: todo se diluye en gritos, insultos, situaciones banales, salidas histéricas y demás rebrotes paranoides que ni siquiera son comprensibles en una supuesta situación de violencia, donde los personajes resultan “víctimas” indirectas de la acción militar de un montón de soldados medios locos hacia la residencia presidencial La Casona.

El movimiento de los actores se agota en simplismos y esquematismos; inclusive un personaje interesante, el demente interpretado por el cineasta mexicano Gabriel Retes, parece más un payaso gritando consignas que un loco genial, pues no hay indagación real en su psique. La producción luce cuidada: sonido, fotografía, música. Montar las cinco tramas (dramas) acaecidas en una sola noche, con el telón de fondo del conato de golpe de estado era tarea ardua, y lograr que tuviesen peso específico, más allá de una historia aparentemente “política”, -donde no se incurrió en los esencialismos sociológicos del cine documental- fue algo acertado. Sin embargo, Azpúrua salió airoso a medias del reto, demostrando su profesionalismo y el de todo el equipo técnico. Pese al lanzamiento circunstancial del filme, el trabajo muestra que nuestro cine ya está llegando a cierto grado de profesionalismo; los directores comienzan a afinar su lenguaje y a cuidar detalles técnicos y de producción, confirmando a la vez cuán importante es tener un buen guión y asesorarse adecuadamente con escritores de oficio, en un país donde el diálogo cine-literatura (o escritor-cineasta) parece brillar por su ausencia. Espero que estas opiniones no vayan a sumarse al caudal de los supuestos “negadores” profesionales de nuestro cine; al contrario, espero sean tomadas por alguien que ejerce con sinceridad el comentario cinematográfico, contra cualquier prejuicio chauvinista.

El cine venezolano suele ser desigual, con graves problemas técnicos y presupuestarios, que en los últimos años ha venido superando escollos conceptuales y de producción. De los últimos films realizados no he podido ver los deseables; ni el de Mauricio Wallerstein sobre *Juegos bajo la luna*, la novela de mi amigo el gran novelista Carlos Noguera; tampoco *El beso de Judas* (1999) de Sebastián Gutiérrez, el destacado venezolano que en Hollywood dirigió nada menos que a Emma Thompson, y no puedo por ahora decir nada de ellos.

Logré, en mi momento, imponerme a mis tabúes de venezolano del subdesarrollo para acercarme a *Mecánicas Celestes* (1995), de Fina Torres, un alarde de imaginación al servicio del tópico sexual: de un feminismo o lesbianismo presuntamente de avanzada (según lo dicta la tendencia lo europea o norteamericana) frente al atrasado machismo latino, en un cúmulo de personajes rebuscados, supuestamente postmodernos, congregados en torno a una suerte de estética colorida, barroca y vertiginosa pero que se queda en el juego de formas del que no sacamos nada en claro, ni siquiera un manejo del lenguaje cinematográfico..

En *Las mujeres arriba* (2000) de la misma cineasta Torres, la confusión étnico-lingüística (o deberíamos decir semántica) del discurso no podría ser mayor: el personaje central, una brasilera, es interpretado por una española que habla inglés, y está estúpidamente enamorada de su novio; pronto se libra de éste y se marcha a Estados Unidos, donde triunfa gracias a su talento, dando una lección a su amante. Ambos alcanzan a darnos el final feliz, en medio de una pirotecnia pseudo almodovariana bastante superficial; cuando apenas los efectos especiales comienzan a agradarnos (habrá que reconocer la magnífica fotografía), nos hallamos de nuevo en un mundo reiterativo, sin nada de fondo, completamente *light*, excepto en algún *trompe l'oeil* tan poco picante, y donde los ajíes no llegan a adquirir la categoría de símbolos eróticos que desea su directora.

El caso de Diego Rísquez en *Manuela Sáez* (1999) es otro. El cineasta se impuso aquí una narración sucesiva (un *flash back* puede funcionar en ese logro) y no fragmentaria o visual como en anteriores filmes suyos, compactada merced a un buen guión de Leonardo Padrón; ella intenta llevar adelante la historia, logrando escenas memorables, y lo que es más, transmitirnos de modo veraz la vida de Manuela y su relación con Bolívar. El Libertador Simón Bolívar siempre está ahí como personaje de fondo: me gustan esos balanceos amorosos o de solaz en la hamaca, las refrescantes escenas eróticas en las actuaciones de Beatriz Valdés y de Mariano Álvarez (cuya desaparición física lamentamos), las cuales permanecerán como logros de nuestra tradición actuarial. El filme de Rísquez, si se suprimen esas largas tomas ruidosas frente al mar, puede significar un paso decisivo para encaminarnos hacia una mejor narración cinematográfica. En cambio, años después, Leonardo Padrón y Diego Rísquez fracasan tanto en guión como en realización con la película *Francisco de Miranda*: un filme estático y confuso, donde se entra y sale de un país como si se saliera de una habitación a otra de una casa, donde el recargamiento en el vestuario de los personajes es sencillamente ridículo y los planos están cortados sin ton ni son; mientras que otro filme sobre la vida de nuestro precursor independentista, *Miranda regresa*, dirigida por Luis Alberto Lamata y con excelente guión de Henry Herrera, logra con creces darnos una idea clara de tan importante personaje, con soberbias actuaciones de un reparto venezolano de primera línea, encabezado por las actuaciones de Luis Abreu, Mimi Lazo, Luis Alberto Alifa, Carlos Mata, César Román, Héctor Mata y Fabiola Colmenares. La música de Francisco Cabrunas y la fotografía de Vitelbo Vásquez terminan de redondear esta admirable producción.

Comprensible también fue el revuelo causado por la película de Jonathan Jakubowicz *Secuestro Express*, estrenada el año 2006 con enorme éxito de taquilla, pues se trata de una película compleja en varios sentidos. En ninguna película, entendida ésta como ficción, se puede ser moralista o tildársele de perjudicial para la sociedad, para la juventud o para lo que sea. Una película es una obra artística y como tal debe vérsela, aun cuando no nos convenza del todo. Aún en el llamado género documental, terreno donde se mueve también parte de este film “basado en hechos reales”; los numerosos secuestros perpetrados en Venezuela, Colombia, EE.UU., o cualquier otro país. Pero en Venezuela no se había tocado el tema en el cine aún, y esta vez habría que decir que *Secuestro*

Express ha logrado expresarlo bien, sin afeites, ni eufemismos y con un lenguaje fuerte, duro, realista (en la película no recuerdo ninguna escena conmovedora), que va al centro mismo de la jerga coloquial de los “malandros” (léase ladrón, asesino o drogadicto, o las tres cosas a la vez), y en este sentido habría que decir que su técnica narrativa toma del collage y del estilo periodístico, con una cámara nerviosa que le imprime mucho verismo al relato, y me me recuerda al de otros clásicos del cine de violencia como Oliver Stone, Quentin Tarantino o Robert Rodríguez.

La trama del filme nos dice que unos drogadictos secuestran a una pareja de la clase acomodada, a unos “niños bien” que de paso también se drogan en su lujosa camioneta por la noche. Los secuestradores cobran a los padres de la muchacha (llamada Carla, interpretada por la argentina Mia Maestro), la suma de 58 millones. Los raptos amordazan, aterrorizan, el novio de Carla (interpretado por el venezolano Jean Paul Leroux) para salvar su pellejo deja sola a la muchacha (lo que revela su escasa moral), luego ella es llevada a un sótano, no sin antes pasar por una alcabala donde un policía corrupto los deja seguir a cambio de un paquete de cocaína. En el sótano permanece hasta que su padre (interpretado por Rubén Blades) lleva el dinero y ella es trasladada a un cerro para que unos policías –en previo acuerdo con los secuestradores—la dejen libre, haciendo un trato con los policías.

Esta es sólo la anécdota, pero la película implica mucho más. Lo primero que ocurre con una película como ésta, es que termina siendo parte de aquello que pretende criticar, en caso de que se haya propuesto tal cosa. No es que haga apología de la violencia, sino que buena parte del público –sobre todo los adolescentes, muchos de ellos estudiantes de todas las clases sociales lo hacen para ponerse a la moda, en la onda de una rebeldía que no es propiamente suya- y termina imitando las actitudes de los blandos y calcando la jerga o la actitud de aquellos, con ese esnobismo tan propio de los habitantes de las grandes ciudades. En este caso los actores (que no son profesionales sino músicos pertenecientes al grupo de rock *Vagos y maleantes* -han tenido que estudiar para su música la jerga de los malandros. En este sentido hay que reconocer el buen trabajo de éstos, que parecen actores maduros y diestros. Jakubowicz ha tenido el acierto de incluir además figuras archiconocidas como Rubén Blades (que no cobró un céntimo por el trabajo), y a Elba Escobar o Miguel Ángel Landa, como ganchos comerciales, para lograr la impresionante taquilla, aun cuando sus apariciones son fugaces.

Una vez más, el público venezolano se anota otro tanto en su tema favorito: el de la violencia. Ya no le basta vivirla, leerla en los diarios o verla en TV, o comentarla con amigos o vecinos. También quiere ir a verla al cine y comentarla como hecho cotidiano o intelectual. Pero *Secuestro Express* no tiene nada de intelectual: es pura anécdota, acción en crudo, verismo crispante. Cero poesías, cero reminiscencias, cero tomas bonitas. Consigue en verdad dejarnos con las cotufas en la mano, logrando su cometido de narración ágil y clara, con una mezcla de video, documental y ficción, con un guión logrado del mismo Jakubowicz y unas actuaciones loables, que no aceptan como moralismos ni censuras pacatas, y sin duda se emplean como anzuelos de taquilla. Y la

película lo ha logrado con creces, colocándose en el puesto número uno de nuestra taquilla en cualquier tiempo, con posibilidades de recorrer el mercado cinematográfico mundial, a través de un contrato con la distribuidora Miramax. Además, nos enteramos de que su directora ejecutiva, Elizabeth Avellán, es la esposa del director Robert Rodríguez, autor de la excepcional película *Sin City*, una obra que mezcla formas fotográficas, el cine y el comic con eficacia asombrosa, con buenos diálogos y actuaciones.

Sobre este tema de la violencia en América Latina es bueno recordar la película *La virgen de los sicarios* de Barbet Schroeder, filmada en Medellín con actores colombianos (prot. por Germán Jaramillo y Anderson Ballesteros), basada en la novela homónima del colombiano Fernando Vallejo y con guión suyo, poblada de extraordinarios diálogos y actuaciones de jóvenes no profesionales; no olvidemos tampoco a *Amores perros*, (2000), del mexicano González Iñárritu, con guión de Guillermo Arriaga, sobre tema de la violencia en ciudad de México.



Fotograma de *Secuestro Express*

LA PELUCA DE VIOLA DE LESSEPS, O SHAKESPEARE ENAMORADO



Un homenaje al teatro: así veo yo a la aclamada película de John Madden *Shakespeare in love* (1998) sobre un momento de la vida de Shakespeare. No voy a entrar aquí en consideraciones filmicas y mucho menos críticas acerca del film, ya lo suficientemente comentado en la prensa mundial y difundido gracias a la nominación u obtención de Oscars de la Academia de Hollywood a actores de reparto.

La recreación de la época e isabelina inglesa es sencillamente extraordinaria en *Shakespeare enamorado*, y de las actuaciones son notables la de Joseph Fiennes como Bill Shakespeare; la de Gwyneth Paltrow como Viola De Lesseps y la de Judy Dench como la reina Elizabeth. La película posee una dinámica muy interesante, un movimiento que no decae, pues está basado en la puesta en escena de *Romeo y Julieta*, y en todas las dificultades técnicas, sociales y sentimentales que tal obra debe haber acarreado al joven dramaturgo Hill, como le decían sus amigos. Esta vez Madden y los escritores Tom Stoppard y Marc Norman han decidido versionar un supuesto de Shakespeare, Viola De Lesseps, a la sazón princesa en la corte de Isabel de Inglaterra. (Cada vez que esta Reina aparece en pantalla su presencia nos paraliza).

Todo el derecho tienen los guionistas y el director a tomarse la libertad de especular sobre este apasionado amor, cuya devoción hacia el teatro le hizo disfrazarse para llegar a la compañía y conseguir así una audición para hacer de Romeo en la accidentada puesta en escena de la famosa obra, (que tuvo antes dos o tres nombres y sufrió varias metamorfosis antes de llegar a su forma definitiva) la cual fue escribiéndose al pulso mismo de las tribulaciones económicas, sociales y sentimentales del propio Bill Shakespeare. La película, ambiciosa, trata de dar cabida –sin lograrlo– a la compleja personalidad del propio Christopher Marlowe, a las tabernas londinenses, a la vida dura de la gente y a su pasión desenfadada por el teatro. No tengo objeciones qué hacerle, aun

cuando todo no se ciña a la verdad a la llamada realidad histórica pues esencialmente es obra de ficción.

La única falla (más bien una ingenuidad técnica) quizá sea la peluca que la princesa Viola De Lesseps utiliza para esconder su hermosa y larga cabellera rubia, cuando se disfraza de muchacho para hacer de Romeo en la pieza de su admirado Hill. Los bigotitos y el atuendo están impresionante de cabellos. Ni siquiera en una escena, cuando Viola debe quitársela, los trucos cinematográficos logran convencer sobre éste inverosímil hecho. Estoy casi seguro de que el director dividió las escenas de Gwyneth entre aquellas que la actriz debía hacer con el pelo corto pelirrojo, y con el largo cabello rubio.

Pero tan bella es la actriz y tan apasionado el William Shakespeare que encarna Joseph Fiennes, junto a su elenco de primera línea donde destacan Ben Affleck, Colin Firth, Simon Callow y Geoffrey Rush- que ningún comentario técnico superficial podría rebajar a este hermoso homenaje a Shakespeare y al azaroso espíritu de la dramaturgia.



John Madden

UNDERGROUND, DE KUSTURIKA



La desinformación que tenemos del cine europeo a veces se compensa con la presencia de algunos festivales organizados por las diferentes Embajadas o instituciones culturales de Francia, España, Inglaterra, Alemania y otros países menos conocidos como Hungría, Polonia o Checoslovaquia, en salas como Cinemateca Nacional, la Margot Benacerraf, la Previsora, el Celarg o el Centro Plaza, en las cuales tenemos ocasión de disfrutar de cineastas interesantes, alejados de la retórica comercial hollywoodense.

La producción independiente tuvo especial relieve en este año, con la proyección de películas como *Full Monthly* (exhibida en castellano bajo el título de *Todo o nada*) y hace poco con *Underground*, del realizador bosnio Emir Kusturica. El mejor adjetivo para calificar este filme sería el de alucinante. La metáfora del terror político en la Guerra Bosnia-Yugoslavia, aplicable a la Segunda Guerra Mundial y a todas las guerras fratricidas del mundo, tiene expresión en este filme. Dos amigos, Marko (int. por Miki Manojlovic) y Blaky (int. Lazar Ristovski), tienen aventuras bohemias y eróticas en su natal Sarajevo; sus ideales sociales se expresan a través del comunismo, mas poco a poco se encuentran vulnerados por la presencia del nazismo en plena guerra mundial, hasta verse obligados a compartir un subterráneo con obreros y trabajadores, y sobre todo con la actriz Melanie (int. por Mirjana Jokovic), novia e amor ideal del poeta Blaky, héroe y mártir, y amante interesada del manipulador Marko, quien traiciona a su amigo y a su ideal comunista, hasta el extremo de convertir a los trabajadores en fabricantes de armas (en aquel gran sótano que ha adquirido los rasgos de una sociedad autosuficiente, donde la vida se desarrolla de modo completamente al margen de todo lo que ocurre “arriba”) para luego él venderlas y enriquecerse haciéndoles creer que la guerra aún persiste, y seguir incrementando sus ganancias mientras vive su turbio amor con Melanie y manipula la amistad con Blaky pues sabe que éste tiene influencia decisiva en aquella sociedad subterránea.. Se suceden cuarenta años, hasta el triunfo del comunismo en que Tito triunfa, pero Marko aún los mantiene engañados allá abajo. Cuando todo se descubre y

salen a la vida, hay una nueva guerra, cuyas imágenes apocalípticas se convierten en símbolo del absurdo frenesí del hombre por el poder, en cualquier época o país.

Es imposible dar a través de palabras una idea de la complejidad y plasticidad barroca de esta obra, donde a las orgías se suman los devastadores paisajes de la destrucción y la fragilidad del ser humano. Cuando el espectador ya cree haber asistido a todos los delirios de los personajes, a sus enfermedades y a sus frustraciones, podemos ver inclusive cómo pueden surgir la muerte y cantar, beber, celebrar y dar sentido a un país, a una lucha y a un deseo de vivir que hacen de este film uno de los más memorables que hayan podido realizarse en esta década. Estamos frente a una noción inédita del trabajo cinematográfico, donde la fuerza y la poesía, la guerra y la libertad se amalgaman en una mezcla de talento y técnica, de destreza e inteligencia poética, y hacen de Emir Kusturica, un cineasta único de la cinematografía mundial. Cualquier intento por simplificar la trama y los alcances de este film resultaría inútil y hasta idiota, algo así como resumir en una cuartilla lo ocurrido en *Cien años de soledad*, *Terra Nostra* o *Ulises*. El único modo de obtener alguna idea sobre esta película es verla, disfrutarla en todo su poderoso humor trágico; verla dos o hasta tres veces para comprenderla y sentirla cabalmente.



Fotograma de *Underground*

EL FINAL DE LA VIOLENCIA, DE WIN WENDERS



El cine de Win Wenders es uno de los más complejos y completos de la actualidad. Sus películas han recorrido caminos diversos: parodias experimentales, cine pobre, homenajes, búsquedas orientalistas, realismo crudo, fantasía, humor. Su diálogo con el cine norteamericano ha sido frecuente (recuérdese *París, Texas* o *La vida de Nicholas Ray*), aunque no constante, continúa el cineasta manteniendo su óptica europea, como buen germano que es (recuérdese también *El cielo de Berlín*) pero sus películas promueven diálogos más vastos.

El reciente filme de Wenders, *El final de la violencia*, es un trabajo realizado con actores norteamericanos y en una ambientación de Hollywood, pero su crítica acerba contra la violencia en las películas estadounidenses y el matrimonio de la cibernética que pretende imponerse sobre toda la sociedad, son motivo de una mirada implacable que disecciona la canalización de la vida a través del uso de la tecnología y de la manipulación cinematográfica, que Mike Max (int. por Bill Pullman), director de cine, lleva a cabo para sacar jugosas ganancias a la violencia, con la consecuencia de una vida esquemática y cruel, donde el amor, la amistad y otros calores esenciales no existen. Mientras su mujer, Paige (int. por Andie Mac Dowell) le abandona y una actriz de su compañía se recupera de una herida en la cara durante la filmación de uno de los bodrios violentos que produce. Max es secuestrado por dos asesinos inseguros, que quieren robar su auto. Con su inteligencia, Max logra deshacerse de ellos (no se sabe cómo), luego es encontrado por una familia mexicana que cambia totalmente su vida, humanizándola, y se queda con ésta un tiempo a fin de no ser encontrado, pues la policía lo busca a causa de la muerte de los dos secuestrados.

Mike comparte argumento con el científico Ray Bering (int. por Gabriel Byrne), quien descubre casualmente en su imponente observatorio en el instante en que el cineasta es amenazado de muerte. Este científico retirado de la Nasa es contratado de nuevo por el gobierno de los EEUU para llevar a cabo un proyecto de algo así como eliminar la violencia con violencia, sin saber que el proyecto también terminará acabándolo. Pese a todo, su mujer de servicio, otra mexicana que también ha sido violada y es víctima de chantaje, le brinda afecto por momentos, junto a su pequeña hija.

La presencia de un detective inteligente que investiga la muerte de los dos secuestrados y se enamora de la actriz herida, a través de la cual logra conseguir el dato que le hace falta para llegar hasta Max, da origen a una trama donde el suspenso y la intriga empapan la historia de cierto arte policial, pero ninguno de los personajes de Wenders resulta estereotipado.



OSCAR WILDE, NARRADO POR BRIAN GILBERT



Oscar Wilde es, acaso, el primer escritor realmente moderno. Muere cronológicamente con el inicio de este siglo, pero nace anímicamente con él y lo sobrevive, sin que su influencia haya dejado de sentirse en ningún momento. Su fino ingenio y su talento para la *boutade* inteligente lo convirtieron en el dandy más célebre de Inglaterra. Mantuvo el atractivo de su esteticismo y su fino humor hasta el final, en las situaciones más adversas o terribles. Puso, como el mismo dijo, todo su ingenio en su propia vida y su talento en su obra. Ejerció sus cualidades para la publicidad a tal punto de que, al llegar a Nueva York por primera vez, responde a los periodistas que le preguntan que qué tiene que declarar: “No tengo nada que declarar excepto mi genio”. Genio que demostró en sus impares comedias teatrales, entre las cuales resalta *La importancia de ser formal (o de llamarse Ernesto)*, *El abanico de Lady Windermere* y *Salomé*, así como su novela *El retrato de Dorian Gray*, en cuentos infantiles como *El príncipe feliz* (escrito para sus hijos Cyril y Vivian), la admirable pieza *De profundis*, o el conjunto de pensamientos breves titulados *Mínimas* que, al decir de Borges, son “sencillamente verdades”.

La vida de Wilde, signada por una incesante búsqueda de sensaciones que le llevaron a una homosexualidad autodestructiva –cuya pasión llevó hasta el final como repuesta a la hipocresía victoriana- ha sido llevada al cine por Brian Gilbert de un modo magistral, basándose en la mayor biografía del escritor escrita por Richard Ellmann. Tratándose de una figura tan controversial y de un difícil tratamiento, hemos de admitir que Gilbert ha dirigido a un Wilde admirable, encarnado por Stephen Fry, cuyo parecido con el escritor es sencillamente sorprendente. Si a esto agregamos una reconstrucción de época de primera línea, una música hermosísima y otras actuaciones soberbias de Vanesa Redgrave (en el papel de la madre de Oscar) y de Tom Wilkinson como Bosie, el resultado es implacable.

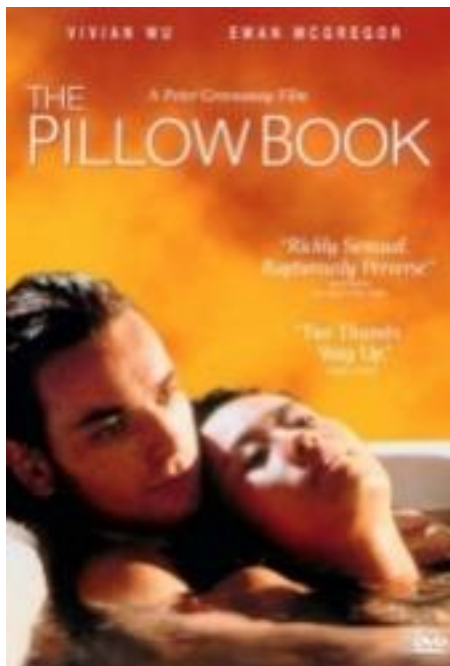
Es espinoso asunto de la homosexualidad del escritor, la relación con sus hijos y su mujer, el famoso juicio por inmoralidad y su reclusión en la cárcel de Reading, fueron contrapunteados con fragmentos de su obra de modo convincente. No se ahondan aquí los últimos dos años de su vida y su muerte en la completa ruina, ello hubiese dado como resultado un final muy cerrado; se optó entonces por dejarlo más abierto y un tanto más creativo.

Una película que nos reconcilia con la literatura y con una figura clave del nuevo espíritu de los tiempos, de este arte que hereda de Dante Gabriel Rossetti la gran elegancia melancólica y de John Keats la perfección. Un homenaje merecido a un escritor imprescindible.



Brian Gilbert

EL LIBRO DE CABECERA, DE PETER GREENAWAY



Recientemente he visto dos películas que me reconcilian con la literatura en el cine, es decir, del cine como vehículo de apreciar autores o motivos eminentemente literarios. Una es *Wilde*, de Stephen Fry, la otra, *The pillow book*, de Peter Greenaway. Hoy me referiré a ésta última.

En verdad pocas veces he visto el motivo de la escritura y su relación con el amor y la muerte llevados a puntos tan extremos. Y es que a veces la única forma de llegar al fondo de un tema es asirlo fuerte e ir penetrando en él, aunque descubramos que su belleza puede herirnos. Y es lo que hace Peter Greenaway en esta película. Una mujer japonesa, Nagiko (int. por Vivian Wu) desea iniciarse en el camino de la literatura –ya había heredado de su padre la pasión de escribir en los cuerpos-, al tiempo que ilustra esos cuerpos con ideogramas que van dando una idea profunda de ser íntimo que los habita. Aparece entonces la figura del editor (int. por Yoghi Oida), un hombre poderoso que, no conforme con explotar comercialmente a los escritores, los presiona y chantajea (eso había hecho con el padre de Nagiko) para tener relaciones sexuales con ellos, preferentemente con muchachos.

Aparece entonces un joven traductor inglés (interpretado por el escocés Ewan McGregor, actor favorito de Danny Boyle) que se enamora de Nagiko. Ella le rechaza al principio, luego, al enterarse de que es amante del editor, lo seduce para tramar un plan y vengarse del editor, con la fatal consecuencia de que el muchacho se enamora obsesivamente de ella, aunque acepta acostarse con el editor y en un momento, al sentirse rechazado por Nagiko debido a un inesperado ataque de celos de ésta, se suicida. Luego, el cuerpo del amante es profanado por el perverso editor.

Lo que ocurre a partir de este momento es el nervio central de la película, el modo en que Nagiko trama su venganza enviando sucesivos cuerpos caligrafiados de muchachos que contrata, los cuales corresponden a los trece libros fundamentales de la existencia humana, a cambio de que le sea devuelta la piel de su amante para conservarla como fetiche, a la vez que va sometiendo al editor a una serie de tortura psicológica y logre al fin que decida quitarse la vida. Poco a poco se convierte en escritora: tiene su familia, enseña a sus hijos su arte mientras les relata sus aventuras amorosas con un tinte de bondad, sin los matices escatológicos que ha protagonizado.

El montaje de la historia es novedoso, con eventuales yuxtaposiciones de ventanas o encuadres, imágenes dobles que van muy bien con el espíritu japonés, fotografiadas con destreza por Sacha Vierny: *El libro de cabecera*, (traducida aquí como *Escrito en la piel*) es una obra de gran riqueza que se presta a innumerables interpretaciones filosóficas, en cuyo trasfondo siempre está la densidad del alma japonesa. Presenta con eficacia la difícil iniciación en el arte de la escritura y de la vida, a través de una poesía que juega equilibradamente entre el esteticismo visual y sensorial, y el don de lo terrible.



Peter Greenaway

***LAS ALAS DE LA PALOMA,* WILLIAM JAMES EN EL CINE**

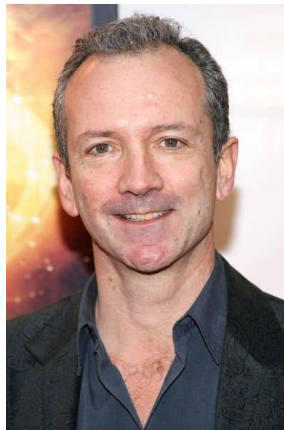


Las historias épicas y los dramas de amor son quizá los géneros novelescos sobre los cuales se han realizado mayor número de versiones fílmicas. Habrá que admitir que los primeros han corrido con más fortuna; sobre los segundos se requiere de una densidad psicológica mayor y de un dibujo de caracteres apropiado; por ello quizá han sido tan ardua su adaptación al cine. Sin embargo, contamos con joyas como *La muerte en Venecia* de Thomas Mann, llevada al cine por Luchino Visconti, o *Zorba el griego* de Nikos Kazantzakis, en versión de Michael Cacoyanis, para nombrar sólo dos magníficas producciones que han resistido la prueba del tiempo.

La novela realista decimonónica y de principios de este siglo —tanto europea como norteamericana— cuenta con innumerables versiones cinematográficas, y los resultados han sido irregulares; quizá por la excesiva atención en la escenografía, vestuarios y detalles externos. La llamada novela de amor (o erótica o pasional, o lo que sea), aquella que intenta analizar una época, sus temperamentos o los tabúes sociales o sexuales de una sociedad, ha sido voluntad constante en escritores como Proust, Balzac, Clarín, Thackeray, Hawthorne, Edith Warthon o William James.

Sobre James he visto recientemente la versión de su novela *Las alas de la paloma*, realizada por Iain Softley, con las actuaciones de Helena Bonham Carter, Linus Roach y Allison Eliot, entre los cuales destaca la de la primera; y destaca demasiado, quizá, pues las de los otros dos son sencillamente desabridas o simplonas. Incluso la de la veterana y bella Charlotte Rampling ha sido desaprovechada en extremo. Ello no puede decirse de la escenografía, vestuarios y reconstrucciones de época, a todas luces brillante, así como la fotografía y algunas escenas que parecen obras del arte pictórico —especialmente las de Venecia— o los frugales y delicados desnudos de la Carter, quien literalmente, es dueña de unos ojos que hablan.

Pero más allá no hay nada, creo. Si usted quiere asistir a una lentitud insoportable, con baches y diálogos deficientes, actuaciones fofas y reiteraciones, vaya a ver *Las alas de la paloma*. Si es hedonista visual y quiere deleitarse con bellas tomas de la Venecia o el Londres de principios de siglo, de interiores soberbios Art Nouveau, ropajes y otras minucias plásticas, se la recomiendo. No he leído la novela de James (una trepadora social pone a su amante en bandeja de plata a una millonaria desahuciada, para obtener su fortuna, ¿los ama a ambos o no?), pero dudo que sea tan floja, lenta e insustancial en su desarrollo. A ratos, la película parece incluso carecer de guión.



Ian Softley

LA PASIÓN DE CRISTO, SEGÚN MEL GIBSON



En tiempos de Sema Santa, los habitantes del país (y de casi todos los países, creo) se preparan a tomar las mejores precauciones para defenderse de sí mismos, esto es, para evitar accidentes y malos ratos, cosa que a la postre resultará inútil, pues las personas, una vez fuera de sus respectivos ámbitos de trabajo por unos breves días, en vez de recogerse en sus hogares a descansar, visitar a sus amigos o leer, cocinar, dirigirse a los templos a orar, o en todo caso ir a jardines y parques a esparcirse o respirar hondo sobre la hierba o a entretenerse yendo a conciertos, teatros o cines, o sencillamente a no hacer nada, tienen la santa costumbre de encaminarse hacia playas o montañas donde los están esperando para cobrarles el doble o triple por habitación, comida o estacionamiento, uso de bar, fonda o albergue, si es que logran reservar con tiempo dichos lugares y no son objeto de desdenes, maltratos o humillaciones. Es un hecho que, en un ejercicio masoquista, disfrutamos a veces de un extraño placer cuando nos dirigimos al mar en medio de un gran calorón, tratando de buscar un pequeño espacio en la arena de un club y librarnos de los mosquitos, de la escasez de agua dulce para bañarse o quitar la sed, o de agua salada no contaminada para darse un buen chapuzón.

A la par, se representa se representa el sufrimiento de Nuestro Señor en su recorrido hacia la cruz donde lo iban a clavar, luego de cargarla al hombro y de haberle propinado un horrible castigo consistente en innumerables golpes y latigazos. Desde niño he venido presenciando este ritual, como hijo que soy de buenos cristianos. Recuerdo sobre todo a Maiquetía, allá en la Plaza el Cristo, donde se hallaban unas capillas que representaban los pasajes donde él había padecido antes del llegar al Calvario (también recuerdo este nombre, pues así se llamaba --y se llama-- un parque situado en los Bloques de El Silencio en Caracas), la colina del Gólgota donde fue crucificado justamente para lavar a la humanidad de pecados, un sacrificio verdaderamente hermoso, un símbolo perfecto que nos permite mirar nuestras imperfecciones y arrepentirnos de ellas, y de los pecados y errores que vamos cometiendo en la vida de manera consciente o inconsciente. Igual, se nos da así la oportunidad de elevarnos un poco más por encima de nuestras miserias humanas y reflexionar, rectificar en nombre del bien. Pero todas estas son elecciones privadas, pertenecen al dominio personal de cada uno de nosotros.

Cada año podemos apreciar en nuestros cines o televisores las películas alusivas a los temas bíblicos como *Los diez mandamientos*, *Ben Hur*, *El Rey David*, *La Biblia*, *La más grande historia jamás contada* y otros clásicos inolvidables, que de algún modo nos reconcilian con Cristo. Y en estos días justamente está exhibiéndose en cines o viéndose en VHS o DVD la cinta de Mel Gibson *La pasión de Cristo*, que ha causado un revuelo mundial, lo cual es comprensible tratándose de un actor tan conocido como Gibson, quien además se lució hace pocos años como Director en *Corazón Valiente*, llevándose varios *Oscar* de la Academia en Hollywood. Es igualmente natural que la cinta haya causado revuelo, pues aborda la principal figura de la cultura occidental, encarnada esta vez por el actor Jim Caviezel, acompañado por las actrices Maia Morgenstern como María, y Mónica Belucci como María Magdalena, y el actor Hristo Shopov como Poncio Pilato. Se trata de una buena película, con una excelente fotografía, extraordinarios actores y una música excepcional, una realización soberbia y de una intensidad que pudiéramos calificar de electrizante.

Precisamente, a película aborda sólo el episodio de la pasión, mientras Jesús se dirige al Gólgota, con breves *flash backs* a momentos claves de su hermosa y ejemplar vida. Le advierto a los lectores que soy bastante "profesional" en el momento de mirar cine; no me impresiono fácilmente con escenas escabrosas o de horror ni me conmuevo así nada más, pero esta vez Mel Gibson ha logrado hacerme experimentar una suerte de asco, repulsión, lástima, impotencia y hasta una gran arrechera venezolana ante tal cantidad de azotes, latigazos, golpes, empujones, patadas, escupitajos, vejaciones, burlas y otras especies volcadas sobre Nuestro Señor hasta dejarlo totalmente exangüe, masacrado y tasajeado. No pude explicarme cómo pudo llegar vivo a la cruz, y encima de ello ser clavado allí y penetrado por una lanza. En este sentido los protagonistas del filme son la sangre y las heridas, las hemorragias, los tajos y las incisiones. Experimenté, además, una rabia y una tristeza que casi me hicieron llorar. Las principales enseñanzas que pude extraer de la película fueron un gran desprecio por las masas enardecidas e ignorantes, y por la violencia de unos soldados manipulados por clérigos y gobernantes perversos y cobardes.

Definitivamente, en cuanto a filmes sobre Cristo, me quedo con el *Jesús de Nazareth* de Franco Zeffirelli, una película donde pueden apreciarse las enseñanzas de Jesús y obtener una visión completa de un personaje. Es un Jesús elevado, interpretado por el actor inglés Robert Powell. Hay por supuesto otras cintas sobre Jesús que valen la pena, como *La última tentación de Cristo*, una polémica obra de Martin Scorsese protagonizada por Willem Dafoe como Cristo y Barbara Hershey como María Magdalena, basada en una novela de Nikos Kasantsakis titulada *Cristo de nuevo crucificado*, con una bella música de Peter Gabriel. Es también una película muy osada, pues presenta a Cristo con hijos y mujer, conociendo el amor filial y el amor carnal, que tampoco es precisamente un aspecto para ser presentado ante un grupo de altos clérigos de la Iglesia católica, pero sí ofrece una visión muy humana y válida de Cristo

SEAN PENN EN DOS PELÍCULAS: *21 GRAMOS Y RÍO MÍSTICO*



Vuelvo a mis andanzas de comentar películas en periódicos. Esta vez le toca a dos filmes que han sido galardonados y estado en carteleras comerciales recientemente. Se trata de *Río místico* de Clint Eastwood, y de *21 gramos* de Alejandro González Iñárritu. Ambas tienen como actor principal a Sean Penn, el "niño malo" de Hollywood, una especie de James Dean contemporáneo que desde muy joven estuvo actuando en películas "fuertes" o en roles ultra conflictivos de adicto, ladrón, aventurero, condenado a muerte, reo, muchacho que se porta mal y sin embargo despierta las mejores simpatías del público debido a su vulnerabilidad, a un deseo no confeso de los espectadores de protegerle, o de caer atrapados por los personajes que encarna, pues acaso se identifiquen en el fondo con sus dilemas, incertidumbres o fracasos.

Penn viene de recorrer no sólo papeles, sino de protagonizar unos cuantos episodios escandalosos en su vida personal junto a actrices como Madonna y otras beldades de Hollywood. Penn es un tipo serio, un "duro" que apenas sonríe hace aflorar todo un sentimiento especial: él lo sabe muy bien y lo administra en su arte actoral de manera loable. Y ahora le tenemos este año nada menos que recibiendo un Oscar de la Academia y consagrándose como actor, con dos trabajos soberbios.

El primero de ellos es *Río místico*, una película de Eastwood que ha merecido los juicios más elogiosos de la crítica especializada. Eastwood no es precisamente un gran actor, pero sí un director interesante autor de varios dramas intensos (*Byrd*, *Los puentes de Madison*) y éste quizá sea uno de los más terribles. No voy a narrar aquí la trama ni a hacer una síntesis; básteme con decir que es la historia de tres niños que un día juegan béisbol en la calle y hacen la pequeña travesura de grabar sus nombres en el cemento fresco de una acera. Son vistos por dos sádicos pasados por policías, que secuestran a uno de ellos para violarlo. El film avanza en un solo instante treinta o más años, y nos sitúa de repente en el tiempo en que los niños ya son adultos: un policía (int. por Kevin Bacon) y los otros dos encarnados por Tim Robbins y Sean Penn; estos dos últimos con familia, esposa e hijos, y el primero a punto de tener un hijo y de solucionar conflictos con su

mujer. Un día la hija del que protagoniza Penn aparece asesinada, una adolescente de 19 años. Ello desencadena la "acción" propiamente dicha de la película; a medida que se produce la pesquisa del asesino, se van dibujando también los perfiles de los personajes, principalmente sus traumas, sus perversiones y equivocaciones.

Pese a las extraordinarias actuaciones de todos, de mujeres, niños y roles secundarios y de la estupenda dirección de Eastwood, la cinta no convence, a mi criterio. Ahí están otra vez los clisés: el móvil policial, las pesquisas, los niños asesinos sacados de la manga a última hora, la truculencia del final sorprendente, y de lo peor: el niño violado al principio es luego el adulto ejecutado por equivocación de manos de su propio amigo, lo cual nos deja un sabor amargo dentro. El "río místico" no lo veo por ninguna parte, ni como alegoría ni como metáfora. Ya nos cansamos de esos trucos de *thriller* trasnochado, que no causan efectos contundentes en la obra como totalidad.

En cambio *21 gramos*, la película de González Iñárritu con guión de Guillermo Arriaga (a quien conocí en Caracas en 1998 y me obsequió su novela *Un largo olor a muerto*) es de otro tenor. Se trata de la historia de tres familias, en una de las cuales hay un enfermo cardíaco que requiere de un trasplante de corazón (int. por Sean Penn); corazón que le es efectivamente trasplantado de un hombre que acaba de morir en el hospital, atropellado él y sus dos hijas por un auto conducido por un hombre ex adicto y alcohólico, recién convertido al cristianismo (int. por Benicio del Toro) el cual expía sus pecados y huye, por miedo, de la escena del accidente, pero luego no puede con la carga de culpas que tal suceso comporta. Así se va tejiendo una trama nerviosa, compleja, dispersa a conciencia, donde los temas del afecto, el miedo o el amor son trabajados desde una óptica original, donde los personajes no se manejan a través de maniqueísmos ni trucos, sino desde un abordaje que muestra sus conflictos como verídicos o conmovedores. Nada de esteticismos, tomas perfectas o encuadres exquisitos. Las historias de estas tres familias se encadenan a través de un trágico accidente y se van armando fragmentariamente en un guión excelente (no es ocioso decir que Arriaga, autor del guión del film *Amores perros* del mismo González Iñárritu, consiguió una postulación al Oscar hace un par de años) y actuaciones soberbias (destaco la de Benicio del Toro, pero Naomi Watts no se queda atrás; Naomi Watts, es la actriz que más admiro en Hollywood, pues su rostro encarna todo el dolor, el drama y la tragedia de la mujer de hoy), donde Sean Penn llega a su esencia en el manejo de personajes *outsiders*, derrotados por la vida. Primero porque sabe, con mucha sutileza, dar el salto del personaje vicioso o abandonado al personaje ansioso de afecto, sensible o esperanzado que de pronto, buscando la esposa de quien le ha donado el corazón para agradecerse, cae bajo el embrujo de ésta. Y allí se inicia una historia de amor por muchos motivos diferente de cuantas hayamos podido ver en la pantalla; lejos de los efectos del mal cine fantástico ni de ese realismo policiaco gastado del que nos tiene acostumbrados Hollywood.

Estoy diciendo, por supuesto, que me gusta más la película de González Iñárritu que la de Eastwood, y no precisamente para arrimarme a los terrenos de un ridículo latinoamericanismo o algo por el estilo, sino para señalar cómo un mismo actor puede dar lo mejor de sí en dos películas distintas, aunque unidas secretamente por los temas de la violencia, el desamparo religioso o la soledad cuyos personajes desean, no obstante, conservar todas sus familias, y protegerlas. También, por qué no, de poner en evidencia cómo desde América Latina se pueden conseguir guiones más eficientes o historias más originales; cómo un director o un guionista prácticamente desconocidos por el gran público pueden lograr, con un enfoque y actores apropiados, una realización de mayor alcance artístico y hasta de mayor vuelo poético (tenemos que Arriaga pone en labios de Sean Penn unos versos de nuestro poeta y amigo Eugenio Montejó) en una historia con un final, sino feliz, al menos de mayor densidad y posibilidades humanas.



Clint Eastwood



Alejandro González Iñárritu

ALFRED HITCHCOCK, FILÓSOFO DEL AZAR



Un gran artista siempre expone una idea en su obra, aunque no la exprese del modo categórico de un filósofo. Para mí Alfred Hitchcock combina las dotes de un soberbio narrador con la de un filósofo del azar, que se vale de soportes técnicos muy firmes para contar sus historias, utilizándolos como herramientas para innovar viejos temas; por ejemplo, se vale del motivo en el que es maestro, el de la persecución, para mostrarnos su obsesión por el amor perdido, el amor filial, el amor carnal o el amor idealizado. No sabemos, viendo una película suya, si el asunto es éste o si lo está ironizando.

Para dar forma a su lenguaje cinematográfico usó el conocido formato policiaco, y con ello imprimía mayor verosimilitud a sus películas, pero añadiendo a ello un componente psíquico que le convierte en un analista de la mente humana, con ese distintivo llamado "suspense", que no es otra cosa que el desenlace diferido hasta un punto álgido de tensión; aquí la muerte o el asesinato están ligados casi siempre a una obsesión patológica; también producen horror, un horror cotidiano escondido tras la apariencia de normalidad.

Hitchcock dirigió más de cincuenta filmes, tanto en EEUU como en Inglaterra, donde nació hace cien años. Su obra maestra está quizá constituida por la trilogía de *Vértigo*, *Psycho* y *Rebeca*. En la última, respiramos en una casa recuerdos del amor ido; en *Vértigo* -film pasión, locura de amor- es la pérdida del ser, la persona desdoblada en máscaras para salvarse (la imagen de la exquisita Kim Novak es imborrable); en *Psycho* no podemos olvidar a la madre momificada de Norman Bates (int. por Anthony Perkins, acaso el mayor actor moderno de horror que haya existido), a quien él cuida mientras elimina a las bellas mujeres que tratan de alejarlo de ella. Un clásico del horror, donde se explora la relación filial hasta el límite.

Para crear su interesante visión del azar, tuvo que convertirse en un artesano del montaje y de los diálogos (no conozco en el cine moderno diálogos más agudos e inteligentes) cosa que queda plasmada en *Intriga internacional* o en *Sabotaje*, dos obras maestras movidas por la persecución. En ambas, las "casualidades" producen el lenguaje y las situaciones elaboran un esquema similar: una pareja se conoce casualmente y son perseguidos. En los dos filmes se les acusa de algo injustamente, y en su huida terminan yendo hasta un monumento emblemático: la Estatua de la Libertad o el Monte Rushmore.

La ventana indiscreta, *La soga*, *Los 37 escalones*, *Los pájaros*, *La dama se desvanece*, son filmes celebrados en todo el mundo. Tuvo además Hitchcock el mérito de hacer el primer film sonoro inglés, *Blackmail*, en 1939, y de usar aquí, por primera vez, en cine, a la música para enfatizar creativamente las situaciones visuales. Me uno a la gran celebración de los cien años de este regordete brillante, misógino y bromista ácido, que sometió a sus actores a grandes presiones para lograr sus efectos, como otro genio inglés, Chaplin. Hitchcock es, sin duda capital en la cultura del siglo veinte.



Fotograma de *Intriga internacional*

EL OCASO DE UN AMOR:
NEIL JORDAN VERSIONA A GRAHAM GREENE



He disfrutado de una película de Neil Jordan con guión también suyo basada en una novela de Graham Greene: *The end of the affair: El ocaso de un amor*, la cual resulta por varios motivos una cinta memorable: lo que parece una historia de amor es en verdad una historia de odio, celos y pasión y búsqueda de dios, sentimientos que se van armando en las mentes de varios personajes: en Bendrix, escritor que se enamora de la esposa de Henry, gris y convencional funcionario ministerial. Todo ello ocurre en plena II Guerra Mundial, mientras Londres es azotada por los bombardeos alemanes. Bendrix (int. por Ralph Fiennes) odia a Henry (int. por Stephen Rea) por haberse casado con Sara (int. por Marianne Moore); de ese odio saca fuerzas para entablar falsa amistad con él a fin de acercarse de nuevo a Sara.

Por si fuera poco, Henry es presa de los celos no precisamente a causa de Bendrix, sino debido a los paseos solitarios que Sara suele dar por las noches de Londres, sin decir a dónde va, situación que comienza a perturbarlo. Lo que no sabe ninguno de los dos es que Sara no sale precisamente a beber, pasear o flirtear con alguien más, como cree su esposo, sino a encontrarse con un sacerdote, pues ha hecho una profunda promesa a Dios, una vez que, en uno de los bombardeos, su amado Bendrix sale por los aires y casi pierde la vida. Por cierto, las escenas de amor del film se producen casi todas durante estos bombardeos, lo cual les imprime ese estilo tan nervioso e inquietante. Henry ha contratado a un detective para seguir a Sara; Bendrix llega al extremo de ofrecerse él mismo como detective a fin de estar más tiempo con Sara, pero ella lo rechaza constantemente por una sola razón, la cual él nunca conocerá: aquella bomba que cayó sobre ellos lo había matado a él y ella, con la fuerza de su amor, le hizo volver de la muerte, prometiéndole a Dios que si lo salva, ella puede hasta renunciar a él. Y el milagro se produce.

Llega el momento fatal de la enfermedad de Sara, la cual sirve de lazo de amistad para los dos hombres; en la medida en que ésta agoniza se va sincerando la relación entre ambos. Mientras tanto, él va escribiendo la médula de estos sucesos, sus implicaciones morales y religiosas. Aquí se pone a prueba el catolicismo del propio Greene, su conversión final volcada en esta obra que se diferencia en mucho de otras novelas de Greene, (*Nuestro hombre en La Habana, Un caso acabado*) para él meros entretenimientos frente a ésta. Neil Jordan tuvo la habilidad de hacer un montaje delicado, que interpreta muy bien las honduras anímicas de los personajes. Es excelente el trabajo de los actores, así como la fotografía y la música. Con la muerte del Sara, desaparece el odio de Bendrix pero crece su escepticismo hacia Dios; a la vez, la muerte parece castigar el adulterio de Sara; mientras la turbulencia interior de Bendrix implica el castigo de las pasiones ciegas o intelectualizadas.

Hay una escena memorable, cuando Sara va a encontrarse con el sacerdote; existe allí una ambigüedad en quien los espía: la primera versión (celosa) queda suplantada por la función mística, y así la obra toma un realce trascendente. Hace poco había caído en mis manos la novela de Greene, con el título de *El fin de la aventura* (Sur, Argentina, 1979. Traducción de R. Baeza) y debo decir que se ha cumplido aquí una adaptación difícil, como pocas veces ocurre en este arte de trasladar a otro lenguaje el espíritu de una obra compleja como ésta, donde, al decir de sus editores, se han empleado todas las técnicas novelísticas de los últimos 25 años.



Neil Jordan

CINE RETRO



Fotograma de *El bosque petrificado*, de Archie L Mayo

No sé cuántos de quienes me leen ahora tienen menos de cuarenta años. A quienes tengan más, sufran de accesos de nostalgia y les guste el cine, les digo que ahora, a través de los canales por cable llamados Retro y TCM (Television Classic Movie, supongo) tendrán ocasión de cultivar más esa nostalgia, pues están dando las películas que causaron furor en los años cincuenta y sesenta, las películas de Hollywood que han atravesado la prueba de fuego del tiempo y se mantienen ante nuestra sensibilidad como unas verdaderas joyas. Dan películas sin tregua unas tras otras y a uno no le da ni tiempo a veces ni de ver los créditos. En TCM he disfrutado recientemente de películas protagonizadas por algunas de mis diosas personales del cine como Ava Gardner y Lana Turner. De la Gardner, *La Condesa descalza*, donde comparte con Humphrey Bogart uno de los filmes clásicos de Joseph L. Mankiewicz, el famoso director de *Cleopatra*. También he visto *La maja desnuda*, donde la Gardner hace de musa del gran pintor Goya. Otra diva es Greta Garbo en *La dama de las camelias*, donde con Robert Taylor comparte el papel protagónico de este gran filme de George Cukor. Por cierto, es increíble la cantidad de filmes que protagoniza Robert Taylor en el Hollywood de los años cincuenta, y que he visto por este canal haciendo de pirata, mafioso, policía, hombre de negocios, político o lo que sea. Voy a investigar más sobre este polifacético actor hoy bastante olvidado.

Lana Turner, Audrey Hepburn, Marlene Dietrich, Marilyn Monroe, Rita Hayworth son algunas de las divas que desfilan por este canal de manera cotidiana. Incluso a Bette Davis, que después fue icono de mujer fea, mala o perversa, la he visto brillar con su belleza en una película viejísima, *El bosque petrificado*, donde Humphrey Bogart todavía no es el famosísimo actor de *Casablanca* o *El Halcón maltés*, pero que se roba la película apenas aparece. Su director es el también olvidado Archie L. Mayo.

Pero no todas son divas de los años cuarenta, también está Julie Christie en *Lejos del mundanal ruido*, junto a Alan Bates, Peter Finch y Terence Stamp. Y pare usted de contar. Ahora mismo, mientras escribo estas líneas, está cantando en la TV y bailando Fred Astaire. Después veré una de Billy Wilder, *Pacto de sangre*, con guión de Raymond Chandler y protagonizada por Fred Murray, Edgard G. Robinson y Barbara Stanwick.

A manera de descanso, tanto en Retro como en TCM, ponen series como *El show de Lucy*, *El superagente 86*, *Dallas*, *Dimensión desconocida*, *Superman*, *Kung Fu* y tantas otras que no sólo nos traen recuerdos de nuestra primera juventud o infancia, sino que terminan hablándonos de cuánta calidad había en estos filmes de décadas atrás. Por ejemplo, la serie *Kung Fu* se destaca por la calidad de sus actores y por sus guiones impecables, a la par de los de *La pequeña casa de la pradera* (o *La Familia Ingall*), cuyos actores se han identificado tanto entre sí que parecen una familia verdadera.

En fin, uno de los recientes placeres cotidianos ha sido encontrarme con estas películas, de notoria sinceridad y autenticidad, mostradas en sus directores, técnicos, guionistas, fotógrafos, coreógrafos. No quiero que me malinterpreten y crean que estoy diciendo que el cine actual es malo. No. No es eso. El cine de los años 60, 70 y 80 tiene en Hollywood sus dignos representantes y buenas películas y ya todos sabemos quiénes son: Allen, Scorsese, Coppola, Lynch, Scott, Stone, Cronenberg, De Palma... Pero ver las películas de Fritz Lang, Howard Hawks, Vidor, Wilder, Minelli, Mankiewicz, Welles, Huston, es otra cosa. El cine actual –valdría mejor decir: la industria de películas— suele ser artificioso, impostado, sin naturalidad, sin diálogos de calidad y guiones mediocres. Crece la capacidad tecnológica: cámaras, efectos especiales, pero disminuye el talento actoral, la calidad de las historias. Si usted percibe esa decepción por el cine actual, ese que pulula alrededor de nosotros en películas de discos compactos en las calles, y desea un poco de placer cinematográfico real, vaya y vea entonces una película retro.





Gabriel Jiménez Emán es narrador, ensayista y poeta. En el campo del microrrelato ha publicado obras consideradas referentes del género en Hispanoamérica, como *Los dientes de Raquel* (1973), *Salto sobre la soga* (1975), *Los 1001 cuentos de 1 línea* (1982), *La gran jaqueca y otros cuentos crueles* (2002) y *Consuelo para moribundos* (2012) e *Historias imposibles* (2021) y entre sus libros de cuentos más conocidos están *Relatos de otro mundo* (1988), *Tramas imaginarias* (1990) y *La taberna de Vermeer y otras ficciones* (2005), entre otros. En el campo de la ciencia ficción son conocidas sus novelas *Averno* (2006) y *Limbo* (2016) y dentro de la novela histórica *Sueños y guerras del mariscal* (1995) y *Ezequiel y sus batallas* (2017), y varias novelas cortas como *Una fiesta memorable* (1991), *Paisaje con ángel caído* (2002), *El último solo de Buddy Bolden* (2016) y *Wald* (2021). Ha publicado numerosos ensayos, algunos de los cuales se hallan en sus libros *Provincias de la palabra* (1995), *El espejo de tinta* (2007), *Mundo tórrido y caribe. Cultura y literatura en Venezuela* (2017), y sendos estudios sobre César Vallejo, Elías David Curiel, Franz Kafka, Armando Reverón, Rómulo Gallegos, y un ensayo sobre filosofía moderna, *La utopía del logos* (2021). Su obra poética se encuentra reunida en los volúmenes *Balada del bohemio místico* (2010), *Solárium y otros poemas* (2015), *Los versos de la silla rota* (2018) y *Hominem 2100* (2021). Ha realizado antologías del ensayo, el cuento y el microrrelato venezolanos, y representado a Venezuela en varios eventos literarios internacionales con lecturas, talleres y conferencias en numerosos países de América y Europa. Muchos de sus cuentos y poemas han sido traducidos al inglés, francés, alemán, italiano, árabe y ruso. Por años, Jiménez Emán ha trabajado por años en la parte editorial y gerencial del Ministerio de la Cultura de Venezuela. Entre algunos de sus reconocimientos se cuentan el Premio Municipal de Literatura del Distrito Federal, el Premio “Romero García” del Consejo Nacional de la Cultura, el Premio Nacional de Narrativa “Orlando Araujo”, el Premio de Poesía “Francisco Lazo Martí” y el Premio Solar de Ensayo en Mérida. En 2019 recibió el Premio Nacional de Literatura de Venezuela, por el conjunto de su obra. La Cinemateca Nacional de Venezuela publicó en 1998 su libro *Espectros del cine*; en esta ocasión el autor ha seleccionado varios trabajos suyos sobre el séptimo arte aparecidos en diversos diarios y revistas de Venezuela y el extranjero.