

El libro que tienen en sus manos es el resultado final de la confluencia de tres factores: las algo más de cinco décadas de crítica cinematográfica atesorada en las páginas de la revista norteamericana *Film Comment*; un trabajo de investigación de medio año que tuvo como ámbito de estudio 268 números de la publicación neoyorquina; y el empeño del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata por dar a conocer en Argentina todo un legado cultural que puede ayudar a comprender no solo la historia, sino también el presente, de una crítica de cine cada día más globalizada.

Esta antología rinde tributo al carácter riguroso, vivaz y ecléctico de una revista que en su larga y fructífera trayectoria se ha erigido en una suerte de brújula dinámica gracias a la cual sus lectores han podido orientarse por el cine de diferentes periodos, corrientes y enclaves geográficos (reales e imaginarios).

Este libro compila 30 artículos a cargo de 26 de las firmas más ilustres que han pasado por las páginas de *Film Comment*: Andrew Sarris sobre John Ford, Robin Wood sobre Nicholas Ray, Jonathan Rosenbaum sobre Tex Avery, David Chute sobre John Waters, J. Hoberman sobre Jack Smith, Amy Taubin sobre David Lynch y David Cronenberg, Scout Foundas sobre Quentin Tarantino, Raymond Durgnat sobre Luis Buñuel, Manny Farber y Patricia Patterson sobre Chantal Akerman, Chuck Stephens sobre Wong Kar-wai, Adrian Martin sobre Robert Bresson, Thom Andersen sobre Pedro Costa, Olivier Assayas sobre Edward Yang, y Kent Jones sobre Ernst Lubitsch, entre muchos otros.

Un proyecto de Manu Yáñez Murillo
Edición y coordinación:
Marcelo Alderete, Cecilia Barrionuevo,
Pablo Conde, Manu Yáñez Murillo



Film Comment, una antología / Un proyecto de Manu Yáñez Murillo

Film Comment, una antología
filmcomment
FILMCOMMENT
COMMENT
FILMCOMMENT
FilmCOMMENT
filmcomment
FILMCOMMENT
COMMENT
FILMCOMMENT
FilmCOMMENT

Un proyecto de Manu Yáñez Murillo

FILM COMMENT
UNA ANTOLOGÍA

AUTORIDADES NACIONALES

PRESIDENTA

Dra. Cristina Fernández

VICEPRESIDENTE

Lic. Amado Boudou

MINISTRA DE CULTURA

Sra. Teresa Parodi

INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES

PRESIDENCIA

Sra. Lucrecia Cardoso

VICEPRESIDENCIA

Lic. Juan Esteban Buono Repetto

AUDITORÍA INTERNA

Dr. Rolando Oreiro

GERENCIA GENERAL

Sr. Rómulo Pullol

GERENCIA DE FISCALIZACIÓN

Tec. Verónica Graciela Sanchez Gelós

GERENCIA DE ADMINISTRACIÓN

Dr. Raúl A. Seguí

GERENCIA DE ASUNTOS INTERNACIONALES

Sr. Bernardo Bergeret

GERENCIA DE ASUNTOS JURÍDICOS

Dr. Orlando Pulvirenti

GERENCIA DE FOMENTO

Lic. Alberto Urthiague

GERENCIA DE FOMENTO A LA PRODUCCIÓN DE CONTENIDOS PARA TELEVISIÓN, INTERNET Y VIDEOJUEGOS

Ing. Germán Calvi

GERENCIA DE ACCIÓN FEDERAL

Sr. Félix Fiore

DIRECTOR INCAA TV

Sra. Vanessa Ragone

RECTOR ENERC

Sr. Pablo Rovito

GOBIERNO DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES

GOBERNADOR

D. Daniel Osvaldo Scioli

VICEGOBERNADOR

Lic. Juan Gabriel Mariotto

PRESIDENTE DEL INSTITUTO CULTURAL DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES

Jorge Alberto Telerman

DIRECTOR DEL CENTRO

PROVINCIAL TEATRO AUDITORIUM DE MAR DEL PLATA

Pablo Martínez del Bosque

MUNICIPALIDAD DEL PARTIDO DE GENERAL PUERTARRREDÓN

INTENDENTE MUNICIPAL

Contador Gustavo Arnaldo Pulti

SECRETARIO DE CULTURA

Dr. Leandro Laserna

ENTE MUNICIPAL DE TURISMO PRESIDENTE

Sr. Pablo Fernández

VICEPRESIDENTE

Lic. Valeria Méndez

29º FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MAR DEL PLATA 2014 PRESIDENTE

José Martínez Suárez

DIRECTOR ARTÍSTICO

Fernando Spiner

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA Y PROGRAMACIÓN

Fernando Arca

PROGRAMADORES

Marcelo Alderete

Cecilia Barrionuevo

Pastora Campos

Pablo Conde

Ernesto Flomembaum

Francisco Pérez Laguna

PRODUCCIÓN GENERAL

Laura Bruno

PRODUCCIÓN EJECUTIVA

Marcela Revuelta

COORDINACIÓN DE PRODUCCIÓN

Clarisa Oliveri

DISEÑO GRÁFICO

Tholón Kunst, Comunicación visual

FILM COMMENT UNA ANTOLOGÍA

Un proyecto de Manu Yáñez Murillo



**29 FESTIVAL INTERNACIONAL
DE CINE DE MAR DEL PLATA**
MAR DEL PLATA INTERNATIONAL FILM FESTIVAL


INCAA
INSTITUTO NACIONAL DE CINE
Y ARTES AUDIOVISUALES

FILM COMMENT: UNA ANTOLOGÍA -
1ª Ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires:
Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales- INCAA, 2014.

436 p; 13 X 20 cm

TRADUCIDO POR: Jessica Waizbrot

ISBN 978-987-22018-8-3

FECHA DE CATALOGACIÓN: 10/11/2014

1. Festival de Cine. 2. Crítica Cinematográfica.

I. Yáñez Murillo, Manu, comp. II.

Alderete, Marcelo, coord. III. Barrionuevo,

Cecilia, coord. IV. Conde, Pablo, coord. V.

Waizbrot, Jessica. VI. Título

CDD 791.430 9

FILM COMMENT, Una antología

Un proyecto de Manu Yáñez Murillo

La presente es una edición del 29º Festival Internacional
de Cine de Mar del Plata, perteneciente al Instituto
Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).

Impreso con el permiso de *Film Comment*

(Film Society of Lincoln Center)

Los derechos de los textos incluidos en el presente volumen
corresponden a la revista *Film Comment* (Film Society
of Lincoln Center y a sus respectivos autores y traductores).

Idea y compilación: Manu Yáñez Murillo

Edición y coordinación: Marcelo Alderete, Cecilia Barrionuevo,
Pablo Conde y Manu Yáñez Murillo.

Traducción: Saga Traducciones

Edición y coordinación de traducciones: Jessica Waizbrot

Equipo de traductores: Laura Wittner, Julián Urman,

Sebastián Kleiman, Laura Cecilia Nicolás

Corrector: Gastón Navarro

Diseño: Tholón Kunst, Comunicación visual

Este libro presenta los títulos originales de las películas citadas.

En aquellos casos en los que el film haya sido estrenado en Argentina,
se ha añadido el título en español correspondiente.

ISBN: 978-987-22018-8-3

HECHO EL DEPÓSITO QUE MARCA LA LEY 11.723

Imprenta: de Aloysio Artes Gráficas S.R.L

1ª Edición: noviembre 2014

Impreso en Argentina

10	Introducción
14	Prólogo. Manu Yáñez Murillo
43	Made in USA - Print the Legend
45	EL CIRCO. David Bordwell
52	MÁS CORAZÓN QUE ODIO. Andrew Sarris
59	LUBITSCH EN LOS AÑOS TREINTA. Andrew Sarris
72	DELIRIO DE LOCURA. Robin Wood
89	HOWARD HAWKS: MASCULINO FEMENINO. Molly Haskell
108	TEX AVERY. Jonathan Rosembaum
116	EL REY DE LAS CLASE B – EDGAR G. ULMER. Bill Krohn
133	ORSON WELLES, 1915-1985: EL JOVEN MARAVILLA. Dave Kehr
142	LOS INDIOS DE JOHN FORD: LOS ANGELES RETOZAN DONDE QUIEREN. Tag Gallagher
153	Made in USA - Autores como nosotros
155	TRAIGAN LA CABEZA DE ALFREDO GARCÍA. Katleen Murphy y Richard T. Jameson
172	AGUAS CALMAS – JOHN WATERS. David Chute
190	ATRIBUTOS DE LA LUZ: STAN BRAKHAGE Y LA CONSTANTE BÚSQUEDA DE LA VISIÓN. Paul Arthur
204	TESOROS DE LA TUMBA DE LA MOMIA: LAS PELÍCULAS PERDIDAS DE JACK SMITH. J. Hoberman
217	UN ARTIFICIO REAL – MOULIN ROUGE. Kent Jones

- 226 EN SUEÑOS - MULHOLLAND DRIVE. Amy Taubin
 233 CIUDADANOS MODELO
 UNA HISTORIA VIOLENTA. Amy Taubin
 243 KINO ÜBER ALLES – BASTARDOS SIN GLORIA.
 Scott Foundas
- 253 **De puertas afuera**
 255 LA VÍA LÁCTEA – LUIS BUÑUEL. Raymond Durgnat
 278 MÁS ALLÁ DE LA NOUVELLE VAGUE:
 COCINA SIN KITSCH. Patricia Patterson
 y Jonathan Rosembaum
 291 LOS ENGRANAJES DEL TIEMPO:
 WONG KAR-WAI Y LA PERSISTENCIA
 DE LA MEMORIA. Chuck Stephens
 305 EL DINERO – ROBERT BRESSON. Olaf Möller
 312 RECONSTRUCCIONES – ROMUALD KARMAKAR.
 Olaf Möller
 320 PINTURAS EN LAS SOMBRAS – PEDRO COSTA.
 Thom Andersen
 332 TIEMPO MODERNO – EDWARD YANG.
 Olivier Assayas
- 347 **Radicales libres**
 349 DIARIOS DE PARÍS. Jonathan Rosembaum
 356 TRES MITOS DEL CINE DE VANGUARDIA.
 J. Hoberman
 361 A PURO PULGAR O, ¿TIENE FUTURO
 LA CRÍTICA DE CINE?. Richard Corliss
 373 ESCORPIO DESCIEDE:
 EN BUSCA DEL CINE DE ROCK. Howard Hampton
 388 DE RUTINA. Kent Jones
 396 SEGUNDOS. Kent Jones

INTRODUCCIÓN

En uno de los textos presentados en este libro, el crítico Richard Corliss se pregunta si hay un futuro para la crítica de cine y, si bien la pregunta no tiene respuesta, llega a la siguiente conclusión (disfrazada de esperanza): *Sobre todo, espero que siga habiendo lectores con el vigor, la curiosidad y la inteligencia que [el crítico y escritor] James Agee exigía de los directores y los críticos. Estamos juntos en esta lucha. Para entender las películas, seguimos necesitando palabras.*

Creemos en las palabras de Corliss y también en la idea de que la crítica, la buena, no solo es necesaria para entender el cine, sino también para defenderlo de una realidad que parece imponer el éxito, la taquilla y los premios (a veces con los mismos críticos como cómplices), por sobre la calidad y las obras más personales. Este libro es nuestro aporte a esa lucha.

Un poco de historia.

La idea de este libro nace algunos años atrás. En el mismo momento en el que nos enteramos de la existencia de otro, llamado *La mirada americana. Cincuenta años de Film Comment*, publicado por el Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria (España), editado por Manu Yañez Murillo y que, como su título indica, compilaba algunos de las mejores firmas que pasaron por la historia de la revista. El primer y fallido intento, fue el de re-editar ese libro tal cual había sido concebido. Por diferentes motivos, la idea no prosperó, pero dio paso a otra posibilidad, en la cual, manteniendo el espíritu de la compilación pensada por Manu, su eje se corría hacia otras zonas del mundo. Nuevos motivos y otras ediciones se cruzaron e interrumpieron nuevamente la posibilidad de este otro libro. (Cuya idea queda flotando en el aire y quizás, esperemos, se concrete en futuras ediciones del Festival de Cine de Mar del Plata.)

El tiempo seguía pasando, pero nuestro ánimo no decaía. Finalmente, en una mezcla de insistencia y azar, el libro encontró

su forma final y la luz verde para poder ser editado. Los años de espera, se transformaron en meses de trabajo. A partir de este momento, todo lo ocurrido se debe, en gran parte, a una sola persona.

Manu Yáñez Murillo (Manu para los amigos, es decir, todas las personas que lo conocen), no solo es un gran crítico, sino también una persona de una generosidad y amabilidad cada vez más difícil de encontrar, y no solo en la profesión de crítico. Manu, además, es un amigo del Festival. Alguien que (al igual que Scott Foundas, de quien editamos un compilado de sus críticas el año pasado y vuelve a decir presente en este libro) funciona como un corresponsal en el extranjero, siempre dispuesto a difundir las bondades del Festival por todo el mundo y a brindarnos su colaboración.

Este libro, más allá de todos los que nos ayudaron y trabajaron en él, pertenece a Manu, que hizo todo, excepto (casi) escribirlo.

A la pregunta sobre si la crítica tiene futuro con la que empezábamos esta introducción, nos vemos en la obligación de responder que sí, que tiene futuro. Siempre y cuando esté representada por críticos como nuestro querido Manu.

Marcelo Alderete, Cecilia Barrionuevo, Pablo Conde
Octubre, 2014

UNA BRÚJULA DINÁMICA

Prólogo de Manu Yáñez Murillo

El libro que sostienen en sus manos es el resultado final de la confluencia de tres factores: las algo más de cinco décadas de crítica cinematográfica atesorada en las páginas de la revista *Film Comment*; un trabajo de investigación de medio año que tuvo como ámbito de estudio 268 números de la publicación neoyorquina; y el empeño del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata por dar a conocer en Argentina todo un legado cultural que puede ayudar a comprender no solo la historia sino también el presente de una crítica de cine cada día más globalizada.

Esta antología rinde tributo al carácter riguroso, vivaz y ecléctico de una revista, *Film Comment*, que en su larga y fructífera trayectoria se ha erigido en una suerte de brújula dinámica gracias a la cual sus lectores han podido orientarse por el cine de diferentes periodos, corrientes y enclaves geográficos (reales e imaginarios). El trabajo de investigación que llevó hasta la selección de los treinta artículos que conforman el presente libro tuvo lugar en las oficinas de la Film Society of Lincoln Center, en Nueva York, durante la segunda mitad de 2010, y más adelante fue retomado a través de numerosos intercambios de e-mail entre Barcelona, Buenos Aires y Mar del Plata. El proyecto comenzó con la lectura de todos los números de la revista *Film Comment* desde su fundación en 1962 y tuvo como primer objetivo la edición de una antología que publicó en 2012 el Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria (España). Dos años después, ve la luz esta nueva inmersión en el imponente e inabarcable archivo de una revista por la que pasaron la mayoría de nombres de referencia de la crítica de cine norteamericana de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI.

Esta nueva antología debe su existencia al Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, en particular a la determinación de Marcelo Alderete y Cecilia Barrionuevo, que con la complicidad de Pablo Conde apostaron por armar un libro que pudiera acercar

a los cinéfilos argentinos un amplio catálogo de ideas y estilos formulados por un *dream team* de la crítica estadounidense. Así, antes que nada, me gustaría extender mi agradecimiento a José Martínez Suárez, presidente del Festival, a Fernando Spinner, su director artístico, y al INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales), responsable de la producción del evento.

Listos para iniciar este viaje por el océano cinéfilo de *Film Comment*, comenzamos presentando a continuación un estudio, más o menos pormenorizado, de la historia crítica e institucional de la revista, así como un mapa de situación que permita comprender el rol que ha cumplido y sigue desempeñando *Film Comment* en el seno de la crítica estadounidense. Este estudio es una versión actualizada para la ocasión del texto introductorio de la antología publicada por el Festival de Las Palmas de Gran Canaria en 2012.

Bien entrado el siglo XXI, nadie se atreverá a poner en duda que la (buena) crítica de cine –aquella que mantiene la mirada en la pantalla, la palabra en la literatura y los pies en la realidad– se ha convertido en un fenómeno global. Como tal, la crítica es más que nunca una forma de diálogo intercultural: al despertar, el crítico se enchufa a la pequeña pantalla (de su ordenador) y lee, escribe, absorbe, interactúa y somete su mirada al escrutinio de lectores de las más diversas nacionalidades. Algunos de estos críticos todavía leen palabras impresas sobre papel, en revistas que funcionan cada día más como atalayas del pensamiento que circula por la red y en libros como el que el lector sostiene en sus manos: pliegues de papel que otean un futuro no tan lejano en el que, probablemente, blandirán con orgullo su condición de reliquias.

En este contexto, emerge un debate tan antiguo como oportuno: ¿cuál es el valor de la distancia cultural en la crítica? ¿Qué

pros y contras se ocultan tras la “crítica transfronteriza”? ¿Qué se gana cuando el crítico evalúa el cine de su país y qué se pierde cuando se entromete en una cultura ajena? (Una cuestión que nos lleva inevitablemente hasta uno de los dilemas centrales de la teoría filmica, dilema que escapa al propósito de este libro: ¿habla el cine un lenguaje universal?). Históricamente, y de forma periódica, la cuestión de la distancia cultural en relación a la crítica ha saltado a la palestra del debate teórico gracias, sobre todo, al cine venido de oriente; en particular, el cine japonés. En diferentes momentos del siglo XX, los críticos occidentales se cuestionaron la legitimidad de su apreciación del cine oriental, cuyos códigos se antojaban un auténtico misterio, un acertijo casi esotérico. Los más voluntariosos, gente como Noël Burch o Donald Richie, decidieron ahondar en la materia y sus interpretaciones y conclusiones iluminaron el enigma; sin embargo, la utopía de una historia canónica del cine japonés escrita por críticos japoneses nunca ha terminado de cuajar, o al menos no ha sido apadrinada por occidente.

Y a todo esto, ¿qué pasa con el cine y la crítica norteamericana? Empecemos reconociendo una evidencia histórica: en gran medida, la crítica hispanoamericana “descubrió” el cine norteamericano gracias a los franceses. Sí, André Bazin, *Cahiers du cinéma* y la teoría/política de los autores de los años cincuenta y sesenta. De hecho, como se verá en varios de los artículos de esta antología, amplios sectores de la crítica estadounidense optaron por afrancesarse (moderadamente) a la hora de reivindicar locuaz y rotundamente su cine. Sin embargo, para hacer justicia a ese mundo globalizado al que hacía mención al inicio, situémonos en el presente, delante de esa pantalla de ordenador donde, con un simple clic, podemos adentrarnos en los templos de la crítica mundial: *Cahiers du cinéma* en Francia, *Sight & Sound* en Inglaterra, semanarios como *The Village Voice* o diarios

como *The New York Times* en Estados Unidos... Y también, claro está, *Film Comment* en Nueva York, la revista a la que se rinde homenaje en este libro.

Pero antes de entrar en materia, detengámonos un momento en una cuestión de orden sociológico relacionada con la creciente resonancia y reputación de la crítica de cine escrita en inglés. Una realidad que responde, en gran medida, a un escenario lingüístico también globalizado: la lengua de Shakespeare ha conseguido, gracias a la ayuda de la geopolítica y socioeconomía mundial, hacer realidad el sueño del polaco Lázaro Zamenhof, creador del esperanto. Así, las nuevas hornadas de críticos se han plantado ante las pantallas de sus ordenadores con las herramientas necesarias para devorar la crítica anglófona. Muchos de nuestros referentes críticos contemporáneos piensan en inglés. Idolatramos a gente como Jonathan Rosenbaum, Kent Jones o Amy Taubin, nos regodeamos con cada nueva entrada o enlace de los *blogs* de David Bordwell o J. Hoberman, y esperamos semanalmente las nuevas críticas de Scott Foundas. Encontramos en gran parte de la crítica estadounidense unas dosis de dinamismo, agilidad y espíritu ecléctico que se ajusta a nuestra revoltosa y febril curiosidad por el cine. Y bien, ahora que nos encontramos aquí, ¿por qué no dar un paso más allá? ¿Por qué no aprovechar la oportunidad de rastrear la historia del cine estadounidense en primera persona, sin distancia cultural de por medio? ¿Por qué no indagar en los cimientos teóricos y estilísticos, así como en las herencias y genealogías, de los críticos yanquis que reverenciamos?

La oportunidad está aquí, tiene forma de antología, nombre de revista y una excusa perfecta: en 2012, hace solo dos años, se celebró el 50º aniversario de *Film Comment*, una de las publicaciones de cabecera de la cinefilia mundial. Cinco décadas de existencia que se cuentan como un testimonio privilegiado

de la evolución de la crítica norteamericana durante la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI. En sus páginas, *Film Comment* ha inscrito una historia particular del cine visto desde Estados Unidos, aunque para ello ha acudido en más de una ocasión a miradas foráneas. Un gesto que, a riesgo de traicionar su premisa, esta antología aprovecha en más de una ocasión: en la “mirada crítica estadounidense” a la que aquí se rinde tributo caben dos críticos ingleses, un alemán, un australiano y un (crítico/cineasta) francés.

En cuanto al rol jugado por *Film Comment* en el seno de la crítica (y la cultura) norteamericanas, cabe apuntar que, por su especialización, independencia y longevidad, estamos ante una rara avis de la crítica estadounidense, que a lo largo de su historia ha tendido a imprimir su leyenda en las páginas de publicaciones generalistas. Sirvan como ejemplo las trayectorias de cuatro de los cinco miembros más ilustres del panteón de esta crítica: en los años treinta, Otis Ferguson, considerado el patriarca fundador, estampó su firma en los folios del semanario *The New Republic*; James Agee, la consagración del crítico-literato, dejó su huella primero en *The Nation* y más tarde en *Time*; Manny Farber, el crítico como artista, prosiguió el camino de sus dos predecesores en los tres semanarios mencionados; y, finalmente, Pauline Kael, la reina madre de la crítica estadounidense moderna, formó con *The New Yorker* uno de los “matrimonios” más duraderos (1968-1991) y mutuamente beneficiosos de la historia del periodismo yanqui. El quinto protagonista de esta historia, Andrew Sarris, compaginó de forma regular su trabajo para el semanario *The Village Voice* con sus incursiones en revistas especializadas como *Film Comment*, un hecho del que da buena cuenta este libro –de hecho, también se saca provecho de las contadas incursiones de Farber en la revista–.

Dicho esto, no sería justo ignorar la sesgada y discontinua tradición de publicaciones norteamericanas centradas en el mundo del cine. Un sesgo marcado por la inclinación marcadamente industrial de las cabeceras más célebres del periodismo cinematográfico estadounidense: *The Hollywood Reporter* y *Variety* –los “diarios oficiales” de la meca del cine desde 1930 y 1933, respectivamente: cómplices, pero también azotes, de los grandes estudios–. Luego, cabría mencionar un grueso de publicaciones gremiales o ultraespecializadas que celebran los logros y tasan periódicamente la salud de las diferentes asociaciones en las que se organiza el cine americano: un grupo en el que destaca la veteranía de *American Cinematographer* –revista de la Sociedad Americana de Directores de Fotografía, fundada en 1920– y la especificidad de *MovieMaker*, que aborda, desde 1993, el arte y el negocio del “cine independiente”.

El lector más despierto se habrá percatado de que el anterior párrafo es el primero de esta introducción en el que no aparece variante alguna del término “crítica”. La pregunta surge sola: “¿qué hay de las revistas de crítica de cine?”. Pues bien, para empezar, habría que demarcar una primera distinción entre la crítica y la academia, una frontera que en el contexto norteamericano parece ser casi infranqueable: *¿Por qué cinéfilos y académicos no consiguen llevarse bien?*, titulaba el célebre académico David Bordwell su artículo para el número de Mayo-Junio de 2011 de *Film Comment*. No resulta difícil imaginar la notoria distancia entre el “fanatismo cinéfilo” de los críticos (una opinión generalizada en el mundo universitario, según Bordwell) y los “densos y poco apetitosos matojos de jerga teórica” de los académicos (según el crítico Dave Kehr). Una realidad escindida que halla su correspondencia en dos corrientes editoriales paralelas, raramente confluyentes o siquiera tangenciales.

Así, de un lado, se encuentran las publicaciones académicas, entre las que destacan *Film Quarterly* o *Cinema Journal*, sendas revistas trimestrales publicadas respectivamente por la Universidad de California, desde 1958, y por la Universidad de Texas, desde 1966. Mientras, del otro lado, las revistas de crítica de cine con un amplio recorrido histórico se pueden contar con los dedos de la mano. Está *Film Culture*, fundada en 1964 por los hermanos Adolfo y Jonas Mekas, que se convertiría en estandarte del cine independiente y de vanguardia, y que albergaría los textos e ideas de gente como P. Adams Sitney, Stan Brakhage o Andrew Sarris. Después de setenta y nueve números, esta revista neoyorquina y trimestral daría por concluida su trayectoria en 1996. Por su parte, todavía viva y coleando desde 1967, *Cineaste* sigue anunciándose como “la revista americana puntera en el estudio del arte y la política del cine”. En su momento, la *Variety International Film Guide* describió esta publicación, también neoyorquina, como una revista “de mente radical y espíritu católico”, aunque quien mejor capturó su esencia fue Amos Vogel –fundador del New York Film Festival y autor del mítico volumen *Film as a Subversive Art*–, quien, a propósito de la publicación de una antología de entrevistas publicada por *Cineaste*, apuntó: “Aquí el énfasis está puesto donde debe estar: en los buenos y malos usos sociales del cine, en la creación y control de la cultura, en las victorias y las brutales restricciones impuestas al deseo de libertad”.

Y así llegamos hasta Film Comment, el objeto de esta antología que invita al lector a navegar por cincuenta apasionantes años de crítica norteamericana. En el rotundo y desbordante volumen *American Movie Critics: An Anthology From the Silents Until Now* (publicado en 2006), el editor Phillip Lopate, también colaborador de Film Comment, iniciaba su introducción afirmando taxativamente que “durante los últimos cincuenta años, se ha invertido más energía, pasión y chicha analítica en la crítica

de cine que en la literaria, y probablemente que en cualquier otra forma de escritura sobre arte”. El lector queda invitado pues a navegar por esta tierra fértil de argumentos sugerentes y provocadores. Eso sí, ante la inmensidad laberíntica de este arcón de ideas, requerimos de un hilo de Ariadna para no perder el norte. Y como la brújula (dinámica) nos la suministra *Film Comment*, nada mejor que honrar a nuestro anfitrión revisando su historia.

“En respuesta al creciente interés por el cine como una forma artística, y al auge del New American Cinema, *Vision* se posiciona como una publicación dirigida al cineasta independiente y a aquellos que comparten un sincero interés en el alcance ilimitado del cine”. Con esta declaración de intenciones, Joseph Blanco, director financiero de la revista durante su primer año de vida, daba la bienvenida al lector de *Vision* (0,40 dólares), que en su tercer número cambiaría dicho nombre por el de *Film Comment* para evitar confusiones con un *magazine* publicado en América Latina. Según Cliff Froehlich, autor del artículo “Inside Film Comment” (aparecido en el número de Enero-Febrero de 1988 de la propia revista), el contexto era propicio para el nacimiento de una publicación excéntrica y ecléctica: “Era la primavera de 1962, todo el mundo empezaba a tomarse el cine en serio y el espíritu de las empresas artísticas a pequeña escala flotaba en el aire”. A la postre, la comunión entre la revista y la escena neoyorquina de cine experimental terminaría siendo solo parcial –la corriente vanguardista del New American Cinema encontraría fuertes opositores en las páginas de *Vision/Film Comment*–, sin embargo, no cabe duda de que ambas empresas compartían un mismo empuje independiente.

Para entender la trayectoria de *Film Comment* durante los años sesenta, resulta esencial atender a la figura de su primer editor,

Gordon Hitchens, que a lo largo de veinticuatro números sentaría las bases ideológicas de la “infancia” de la revista. Hijo de los novelistas Bert y Dolores Hitchens –ella fue la autora de *Fool’s Gold*, que Jean-Luc Godard convertiría luego en *Banda aparte* (*Bande à part*, 1964)–, Hitchens imprimiría a las páginas de su “revista para cinéfilos fanáticos” (*Variety dixit*) una curiosidad liberada de todo dogmatismo: “Lo importante es que empezamos sin demasiadas preconcepciones y apriorismos, sin una elaborada retórica filosófica o un gran plan”. Aun así, desde sus inicios, la publicación demostró poseer una personalidad propia. Primero, de la mano de su orientación cosmopolita, con Nueva York como vibrante campo de batalla. Los primeros números, marcados por un *look* notoriamente *amateur*, se encontraban plagados de guiños a la cinefilia “local”: en la edición de Verano de 1963 (0,75 dólares), destacaba el artículo “El In y el Out del Nueva York cinéfilo (o cómo lucir a la última en los vestíbulos de nuestras salas de arte y ensayo)”. Mientras, en el siguiente número, de Otoño de 1963, se relataba en vivo el nacimiento del New York Film Festival, con el que la revista terminaría emparentada.

Con todo, el principal rasgo identitario de la *Film Comment* de los sesenta surgiría del interés de Hitchens por un acercamiento sociológico cuyo arrojo y urgencia cristalizarían en artículos que aunaban análisis e información, crítica y periodismo. Lejos de la perspectiva autoral e internacional de sus épocas doradas –a las que esta antología presta casi toda su atención–, en sus primeros años, la revista centró su atención en cuestiones como la censura y el racismo en el cine americano, la tradición documental, el *cinéma vérité*, la caza de brujas de Hollywood... Y si bien Hitchens nunca perdió la oportunidad de otear en el horizonte del cine mundial (como demuestra el fascinante y controvertido semi-monográfico que dedicó a la figura de Leni Riefenstahl en 1965), sus mayores esfuerzos se

orientaron hacia el cuestionamiento de la realidad y la historia norteamericanas. De hecho, el tema que seguramente ocupó más páginas de la revista durante este periodo fueron las estrategias de manipulación del cine de propaganda, especialmente el practicado durante la “era de Vietnam” por la Agencia de Información de los Estados Unidos. Hitchens conocía la materia de primera mano, dado que trabajó en hasta seis películas de la Agencia. En el “primer comunicado político” de la revista, del número de Verano de 1965, Hitchens se mostraba contundente respecto a la misión de *Film Comment*: “Mientras un crítico A en una revista B se llena la boca con argumentos acerca de la Verdad y la Integridad Artística”, lo que podría entenderse como una referencia velada a *Film Culture*, “nosotros demostramos en detalle, de un modo fáctico, que los contribuyentes americanos están esponsorizando un filme de guerra falso que promueve el asesinato en Vietnam”, una alusión a la recreación ficcional de escenas de batalla en el documental *Night of the Dragon* (1965).

En julio de 1970, después de una larga cadena de fricciones entre Gordon Hitchens y diferentes directores financieros de la revista, el editor que había llevado la revista hasta su adolescencia fue sustituido por quien arbitraría su entrada en la madurez: Richard Corliss. A sus 26 años, Corliss era un novato en las tareas de edición, pero un experimentado *freelancer*: su trabajo había aparecido en *The New York Times*, *Film Quarterly* y *Variety*, y en aquel momento trabajaba como becario en el departamento de cine del MoMA. Su entrada imprimió un nuevo rumbo a la revista, marcado por la tempestuosa y crucial eclosión en Norteamérica de la teoría del *auteur*. “Cuando tomé las riendas de *Film Comment*”, revelaba Corliss en el ya citado artículo “Inside *Film Comment*”, “me di cuenta de que a pesar de todo el alboroto, y aunque la teoría del *auteur* se hallaba en la cresta

de la ola, no había ninguna revista centrada en la historia del cine americano”. Y así, procedente de las aulas de la Universidad de Nueva York, donde Corliss había sido alumno de Andrew Sarris –principal importador de las tesis del teórico y crítico francés André Bazin, así como de la política autoral de *Cahiers du cinéma*–, una nueva mirada al cine clásico estadounidense se impuso en las páginas de *Film Comment*. Los nombres de Charles Chaplin, John Ford, Ernst Lubitsch, Nicholas Ray, Howard Hawks, Max Ophüls y Billy Wilder, entre otros, se convirtieron en habituales de la revista. Sin embargo, hay varios factores que impiden categorizar de forma simplista la relación entre *Film Comment* y el autorismo.

El primero de esos factores responde a una amplia y desorganizada tradición crítica estadounidense de la que *Film Comment* nunca renegó. Una senda crítica que podría definirse como el cruce entre un cierto “impresionismo social” (capitaneado por Otis Ferguson y James Agee en los años treinta y cuarenta) y un sexto sentido para acompañar con palabras los movimientos y vibraciones de la imagen (el arte de Manny Farber). Como sus predecesores, a Corliss le obsesionaba ante todo “capturar sobre el papel el estilo y el contenido de las películas”, lo que terminaría dando lugar a una revista que, desmarcándose de los grandes referentes de la academia o la crítica francesa, nunca pretendió construir un sistema general para el estudio del cine. En este sentido, el mejor ejemplo de la flexibilidad, voracidad y también oportunismo de *Film Comment* reside en su ambivalente postura ante la más rimbombante de las batallas de la crítica americana: aquella que lidiaron Andrew Sarris, el gran defensor de la teoría del autor (cerebro... y pasión), y Pauline Kael, la abogada de la crítica impresionista (pasión... y cerebro). Y es que si bien la revista tuvo en Sarris a uno de sus colaboradores más ilustres y fieles, muchos de los protegidos y alumnos aventajados de Kael

tuvieron un papel importante en la revista, de Paul Schrader a Armond White, pasando por David Denby.

El segundo factor tiene que ver con que Corliss era un crítico afín al autorismo, pero en ningún caso un practicante ortodoxo. Dos artículos aparecidos en los dos primeros números de su periodo como editor lo corroboran. En el número de Otoño de 1970 (1,75 dólares), encontramos un artículo que no puede ocultar su partidismo; su título y autor lo dicen todo: “Notas sobre la Teoría del Autor en 1970”, de Andrew Sarris. Y sin embargo, una estación después, en Invierno de 1970-71, el propio Corliss se desmarcaba de los postulados del autorismo más recalcitrante celebrando, en la portada y en un artículo nacido para la polémica, la relevancia de “El guionista de Hollywood”. En realidad, más que una réplica o refutación, Corliss instaba a replantear y ampliar la teoría del autor, integrando en su imaginario la condición del cine como una práctica colectiva, no por ello menos “artística”. Esta tarea que tuvo continuidad durante toda la década en monográficos o *dossiers* dedicados a los directores de fotografía (Verano de 1972), montajistas (Marzo-Abril de 1977) y directores artísticos (Mayo-Junio de 1978), entre otras disciplinas.

El tercer factor que ayuda a comprender la *Film Comment* de los setenta hace referencia a la marcada influencia que ejercería sobre ella la escritura prosística de la revista *Time* de los años cincuenta y sesenta. Según Corliss, el estilo impuesto por *Time* era “extremadamente punzante, epigramático, y utilizaba las palabras como juegos y como armas. La idea era que el lector no se durmiera”. La palabra como arma arrojadiza y la escritura como ejercicio lúdico: dos lemas que definen a las claras un buen número de los artículos de esta antología. De hecho, me atrevo a apuntar que esta conjunción estilística, este tratamiento exuberante y pirotécnico del lenguaje, es una de las particularidades

que más pueden sorprender e interesar al lector. Nos hallamos en las antípodas de la medida expresiva y del temple analítico; impera la idea de un permanente (en ocasiones, casi impertinente) juego dialéctico con el lector; cuestiones de forma que, inevitablemente, terminan contaminando e iluminando el fondo: cuando el juego vertebra la escritura, ¿cómo no dejar que termine fagocitando la mirada? Si algo demuestra esta antología es que la crítica estadounidense no sabe escribir sin pensar en su lector, al tiempo que se niega a disociar las nociones de pensamiento y entretenimiento. El lector encontrará en este volumen un sinfín de provocaciones, desafíos, acertijos crípticos, apelaciones irónicas (cuando no sarcásticas) e impensables quiebres de cintura. “*Food for thought*” –“alimento para el pensamiento”–, como dicen los yanquis. Con la mesa repleta de estas propuestas, que no mandatos, es posible entender a Corliss cuando afirmaba que, probablemente, *Film Comment* no tenía una línea, una política, pero sí “una sensibilidad unificadora”.

Antes de dejar atrás los setenta, resulta obligado realizar tres apuntes más, dos de orden crítico y uno referente al “estatuto jurídico” de la revista. En primer lugar, distinguir a dos críticos británicos que, un tanto al margen de los rasgos estilísticos apuntados anteriormente, ayudaron a fortificar la reputación y vivacidad de la época dorada de *Film Comment*: Robin Wood y Raymond Durnat. El paso de Wood por la revista es el testimonio de un auténtico *work in progress*; su estela es la de un crítico en evolución que transitó del más puro autorismo hasta la defensa de los deberes del crítico homosexual, pasando por el diálogo con el estructuralismo. Por su parte, Durnat, el iconoclasta de la crítica sociológica, puso al servicio de la revista su amplísimo abanico de intereses: de Buñuel al realismo social, pasando por King Vidor, al que dedicó un extensísimo doble estudio (publicado en los números de Julio-Agosto y

Septiembre-Octubre de 1973) que algunos consideran la monografía definitiva sobre el director de *Our Daily Bread* (1934). En la glosa que Jonathan Rosenbaum dedicó a Durnat en el número de Mayo-Junio de 1973, el crítico norteamericano elaboraba una interesante analogía entre la dupla británica y dos leyendas del psicoanálisis: “La explícita relación de Wood con Freud es equilibrada por el nexo más implícito (aunque igual de crucial) entre Durnat y Jung. En cierto sentido, Freud/Wood persiguen civilizar el inconsciente mediante la exposición de sus misterios y terrores a la luz del día, mientras que Jung/Durnat están más empeñados en plantear una tregua o alianza entre el día y la noche, el misterio y la lógica”.

Aunque si hay un crítico cuyo espectro planea de forma insistente a lo largo de toda la historia de Film Comment, ese es Manny Farber –para Susan Sontag, “el crítico de cine más despierto, inteligente y original que ha producido este país”–. Su talento para la descripción microscópica y su provocadora astucia analítica le han convertido en un referente totémico para varias generaciones de críticos. El rasgo a identificar en los textos de sus seguidores (gente como J. Hoberman, Chuck Stephens, Howard Hampton o Kent Jones) nos lo vuelve a revelar Jonathan Rosenbaum, su discípulo convertido en maestro: “El método más característico de Farber consiste en apilar sus observaciones unas encima de otras, o yuxtaponerlas en un montón desordenado sobre la superficie plana de la página, sin enhebrarlas en argumentos o narrativas lineales. Decir que esas observaciones no van a ningún sitio sería no entender el meollo de la cuestión; el meollo es que van hacia todas partes, creando una incontrollable onda expansiva que trasciende los márgenes de la discusión”. Para comprobar las peculiares relaciones que entabla la escritura de Farber con la de sus herederos, se sugiere al lector empezar leyendo su incisiva mirada al cine europeo de los años setenta

–concentrada en un análisis de *Jeanne Dielman, 23 Quai de Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), de Chantal Akerman–, alojada en el capítulo *De puertas afuera* y escrita a cuatro manos junto a su esposa Patricia Patterson. A continuación, se recomienda navegar por el fulgurante artículo de Chuck Stephens sobre Wong Kar-wai (también en *De puertas afuera*), o sumergirse en el chispeante texto de Rosenbaum sobre los *cartoons* de Tex Avery (incluido en el capítulo *Made in USA – Print the Legend*), que contiene una referencia directa a Farber.

Y para terminar este apartado, una batallita de oficinas. Un año después de que *Film Comment* cambiara su periodicidad de trimestral a bimensual, con el número de Septiembre-Octubre de 1972, la propiedad de la revista fue transferida de las manos de Austin Lamont (que había sucedido a Clara Hoover en la gestión financiera) a la Film Society of Lincoln Center, una organización consagrada a la difusión del cine y encargada de la organización del New York Film Festival. Esta transacción liberó a la revista de las asfixiantes y crónicas pérdidas financieras que la azotaban desde su fundación. Además, un cambio en la infraestructura –las oficinas se trasladaron de Boston a Nueva York– permitió reducir ostensiblemente el lapso de tiempo entre la preparación y publicación de cada número (de tres meses a uno), lo que abrió la posibilidad de plantear un mayor seguimiento de la actualidad cinematográfica. Así, *Film Comment* se convirtió en un escaparate –regular, aunque no reverente– del Nuevo Hollywood (Martin Scorsese, Robert Altman y compañía) y de los nuevos cines europeos (Wim Wenders, Werner Herzog, Bernardo Bertolucci y los cineastas de la *nouvelle vague*, entre otros).

Los años ochenta constituyen un periodo extraño para *Film Comment*, una etapa en que la revista debe negociar con

corrientes internas que parecen difíciles de conciliar. En cierto sentido, el eclecticismo y apertura de miras que habían ayudado a fraguar la personalidad de la publicación desembocan en un rompecabezas imposible. Dos números consecutivos de inicios de la década sirven como ejemplo inmejorable del choque de intereses cruzados. El número de Mayo-Junio de 1981 (2 dólares), presentaba en portada *Polyester* (1981), de John Waters, se abría con un extenso artículo que glosaba la figura de cincuenta míticos actores secundarios de Hollywood, contenía un *dossier* central dedicado al cine de vanguardia americano (con artículos de Rosenbaum y Hoberman) y se remataba con una entrevista a Manoel de Oliveira. Por su parte, *En busca del arca perdida* (*Raiders of the Lost Ark*, Steven Spielberg, 1981) ocupaba la portada del número de Julio-Agosto, que incluía una entrevista a George Lucas y un *dossier* sobre los “Judíos en el cine”. Vanguardia, contracultura, clasicismo, cine de autor europeo... y un emergente interés por el negocio del cine.

Dos figuras clave en el *staff* editorial de la revista marcarán su desviación hacia un cierto *mainstream*. Primero, Anne Thompson, que se sumó como asistente del editor en 1981 y que terminaría convertida en una *insider* de la industria en las páginas de *Variety* y *The Hollywood Reporter*. Y luego Harlan Jacobson, que se incorporaría a la revista como editor jefe (en la práctica, segundo de a bordo de Corliss) en 1982, se convertiría luego en co-editor en 1985 y se forjaría un aura de entrevistador de autores y estrellas. Entre otras cuestiones, esta es la década en que *Film Comment* apuesta periódicamente por el cine oscarizable, como demuestran las portadas dedicadas a *Gandhi* (Richard Attenborough, 1981), *Memorias de África* (*Out of Africa*, Sydney Pollack, 1985) o *La fuerza del cariño* (*Terms of Endearment*, James L. Brooks, 1983). El cine popular también acapara la atención de la revista y aunque la expresión más

vistosa de este interés son las portadas dedicadas a *Los cazafantasmas* (*Ghostbusters*, Ivan Reitman, 1984) o *¿Quién engañó a Roger Rabbit?* (*Who Framed Roger Rabbit*, Robert Zemeckis, 1988), el verdadero aliciente reside en una serie de artículos, la mayoría escritos por David Chute, que atentar contra la “seriedad” de la revista con sus diabluras de espíritu fanzinero. Cabe destacar el *dossier* especial dedicado al cine de Hong Kong de Mayo-Junio de 1988 (2,50 dólares), una suerte de reedición gamberra, editada por Chute, del célebre número que Olivier Assayas y Charles Tesson editaron para *Cahiers du cinéma* en 1984. El lector puede encontrar una muestra de la desenvoltura *pop* de Chute en un *Studio* del cine de John Waters incluido en el capítulo *Made in USA – Autores como nosotros*.

Aunque entre los nombres propios del *Film Comment* de los ochenta, el que más sobresale es seguramente el de David Thomson. La primera mitad de la década constituyó su reinado, certificado a golpe de extensísimos reportajes sobre estrellas de Hollywood (Cary Grant, Marilyn Monroe, Robert Redford) y sobre curiosidades reconvertidas en floridos ejercicios de estilo: “Enamorarse de nuevo”, sobre los rematrimonios en el cine de Hollywood (Marzo-Abril de 1982), o “El bigote: ese oscuro objeto de deseo”, que no requiere de mayor explicación (Mayo-Junio de 1983). Con su ingenio, rotundidad y erudición, este opinador nato se ganó el favor popular, rematado en las numerosas ediciones revisadas de su *A Biographical Dictionary of Film*, una biblia de sobremesa para el cinéfilo. En un sangrante artículo titulado *David Thomson y la cinefilia*, publicado en el *Film Comment* de Enero-Febrero de 2003, Kent Jones proponía la siguiente analogía: “La escritura de Thomson es para la cultura oficial del cine lo que Belleza americana (*American Beauty*, 1999) para la vida americana: una astuta celebración disfrazada de incisiva crítica”.

Para terminar el repaso a esta década sombría, en la que la revista dedicó varios artículos al fenómeno del reaganismo, vale la pena detenerse en el interés que despertó en *Film Comment* el cambio de paradigma tecnológico que definiría una nueva forma de hacer y sobre todo de ver cine: el video. En el número de Mayo-Junio de 1982, el dossier central de la revista analizó *La revolución del video* y los ecos de dicha eclosión se diseminan por un buen número de textos. Ya en *La guía fílmica del experto en clichés*, el hilarante diccionario *flaubertiano* de Gilbert Adair (Noviembre-Diciembre de 1979), la entrada dedicada al “video” tiene forma de profecía: “Revolucionará el cine. Pronto no habrá nadie que vaya a ver una película. Tendremos cintas en casa”. Un vaticinio que se confirma parcialmente en el diálogo que mantuvieron J. Hoberman y Jonathan Rosenbaum a propósito del fenómeno de las *midnight movies* (las “películas de medianoche” o cine de culto) en el número de Enero-Febrero 1991. Como admitía Rosenbaum, “ahora, el número de videoclubes es mucho mayor al de los cines que proyectaban *midnight movies* –y todos tienen tantas películas como las proyectadas durante las más gloriosas medianoches–”.

Y así llegamos a la década de los noventa, en cuyo arranque *Film Comment* se sitúa bajo el influjo de un cierto pesimismo respecto a la buena salud, rigor y reconocimiento social de la labor y profesión crítica. En el número de Marzo-Abril de 1990 (3 dólares), el primero editado por Richard T. Jameson, Richard Corliss se pregunta en el titular de su balance de situación del estado de la crítica: *A puro pulgar o, ¿tiene futuro la crítica de cine?*; siendo los “pulgares” una referencia directa al método de calificación de películas utilizado por Roger Ebert, el crítico mediático por excelencia (dos pulgares arriba: excelente; dos pulgares abajo: bodrio... o una propuesta para el fin de la crítica de cine).

En realidad, el *Film Comment* de los noventa no es demasiado diferente del de los ochenta, aunque se empieza a vislumbrar el horizonte de un cambio. La pompa y el *glamour* van remitiendo y quedan encapsulados en los artículos anuales dedicados al personaje merecedor de la Gala de Tributo, luego reconvertida en el Premio Chaplin, organizada por la Film Society of Lincoln Center, una de las pocas deudas pagadas por la revista a su “casa madre”. En términos cinematográficos, la década dibuja un escenario de convivencia entre diversas generaciones de directores americanos. Así, los “viejos amigos” de la revista –Martin Scorsese, Robert Altman, David Lynch, Clint Eastwood– dan la bienvenida a las nuevas consagraciones –los hermanos Coen, Michael Mann, David Cronenberg– y a los nuevos valores –Quentin Tarantino o Wes Anderson–.

Aunque los verdaderos aires de renovación empiezan a soplar durante la segunda mitad de la década, cuando emergen con fuerza dos nuevos focos de interés que ganan espacio en la revista al tiempo que dan cabida a nuevos críticos y sensibilidades. En primer lugar, emerge un renovado interés por el cine venido de oriente. Las cinematografías asiáticas dejan de ser un espacio para la investigación retrospectiva y la taxidermia analítica y pasan a ser reivindicadas en presente continuo. Chuck Stephens se encarga de elogiar las virtudes de Takeshi Kitano, Tsai Ming-liang o Wong Kar-wai, Godfrey Cheshire retrata a Abbas Kiarostami y Hou Hsiao-hsien, y David Chute vuelve por sus fueros cantando a la gloria de Mamoru Oshii y Hayao Miyazaki.

En otro orden territorial, *Film Comment* se vuelca en el seguimiento de los nuevos valores del cine europeo (gente como Lars von Trier o Michael Haneke) y en este contexto emerge la figura de Kent Jones, el crítico norteamericano más brillante y emblemático del cambio de siglo. Su primer texto para la revista aparece en el número de Enero-Febrero de 1996 (4 dólares) y

versa sobre la figura del director francés Olivier Assayas. Imposible pedir una carta de presentación más representativa del talento de Jones: su interés por contextualizar, valorizar y diseccionar el fenómeno de la fisicidad cinematográfica. Allí donde hay narrativas descentradas y cuerpos a la deriva –en las imágenes de Philippe Garrel, Claire Denis, Hou Hsiao-hsien, Baz Luhrmann, Lucrecia Martel o Terrence Malick–, aparece Jones para abrazar el misterio con su elegante prosa y su perspicacia asociativa. Y es que, a pesar de su condición de gran crítico todoterreno (el sino del crítico moderno), su sensibilidad y visión sobresalen en el juego elástico que va de la descripción del gesto de un actor (lo micro) a la teoría más amplia sobre la esencia o la praxis del cine (lo macro); una forma de crítica creativa y vertiginosa que erupciona en un artículo titulado “Seconds”, publicado en Enero-Febrero de 2012 e incluido en el capítulo de *Radicales libres* de esta antología.

Y así llegamos al nuevo siglo. Suele decirse que el tiempo más difícil de evaluar es el presente. Sin perspectiva histórica, resulta fácil magnificar o rebajar injustamente el valor del objeto de estudio. Sin embargo, me atrevo a sostener que el cambio de milenio marcó el inicio de una nueva era dorada para la revista. Sin perder su arraigo neoyorquino, la *Film Comment* del siglo XXI ha apostado por su versión más internacional, atendiendo con entusiasmo y criterio a los movimientos del cine y la cinefilia global; un posicionamiento diametralmente opuesto al abatimiento que prevalecía en la cultura cinéfila de finales del siglo XX. Como afirmaba Gavin Smith en su primer editorial, en Julio-Agosto del 2000, “En contra de aquellos que afirman que todo ha terminado, que la Era Dorada del cine y la crítica fueron los sesenta y setenta, o incluso los cuarenta, nosotros pensamos que el aquí y ahora del cine es más excitante y desafiante que nunca. No hay espectáculo más lastimoso que el de la clínica

nostalgia y las provocaciones malintencionadas de los críticos que deciden proyectar su malestar y su pérdida de pasión sobre el cine contemporáneo. Esta es una era con demasiadas películas estúpidas, distribuidores cobardes y críticos mediocres”. Una postura que se completa con una vocación claramente independiente, celebrada en el editorial de Enero-Febrero de 2003 (4,95 dólares): “(En Film Comment) representamos una alternativa a la opinión crítica del *mainstream* y abogamos en nombre de una cultura filmica no-*mainstream*; aunque no nos vemos como perennes opositores a Hollywood y al cine de la cultura *pop*, nos oponemos a su *dominación*”.

Gavin Smith inició su senda como editor con el número de Mayo-Junio del 2000, con *Beau Travail* (1999), de la directora francesa Claire Denis, ocupando la portada y siendo objeto de dos artículos escritos por Kent Jones y Amy Taubin, la otra firma emblemática (y muy guerrera) de la revista en el nuevo siglo. Siguiendo este mismo interés por el cine foráneo, Smith ha promovido la publicación esporádica de *Journals* (Diarios) que sondean el estado de cinematografías extranjeras, y el crítico alemán Olaf Möller ha desempeñado la labor de editor europeo de la revista –su columna *Olaf's World* es el ejemplo más extremo y apasionante del impulso aventurero y arqueológico de la revista–. Además, el espacio dedicado a la cobertura de festivales internacionales no ha dejado de crecer, más aún desde que, en 2013, la revista decidió ampliar su presencia *online* –de la mano de los editores Nicolas Rapold y Violet Lucca– con la publicación semanal de artículos específicamente escritos para la web (<http://filmcomment.com>): crónicas de festival *in situ*, críticas de estrenos y columnas de opinión.

En su navegación por el globalizado siglo XXI, la revista se ha mantenido fiel a sus autores de cabecera; lista a la que se han incorporado los americanos David Fincher, Richard Linklater,

Alexander Payne y Todd Haynes, el francés Arnaud Desplechin y cineastas asiáticos como Kiyoshi Kurosawa, Jia Zhangke o Apichatpong Weerasethakul. Además, *Film Comment* no ha pasado por alto uno de los debates críticos centrales del cambio de siglo: la evolución del cine documental y la disolución de sus fronteras. Una materia para la que fue clave la labor del fallecido Paul Arthur, quien dejó su huella en una colección de artículos vertebrados en torno a su heterodoxa visión del *Arte de lo real*, título de su columna centrada en el cine de no ficción –el lector puede disfrutar de su acercamiento al cine de Stan Brakhage en el capítulo *Made in USA – Autores como nosotros–*.

Por último, apuntar que, pese al énfasis puesto en la revalorización del cine contemporáneo, *Film Comment* no ha olvidado su deber con el cine pretérito: en los primeros lustros del nuevo siglo, han ido apareciendo en la revista numerosas columnas que abordaban el pasado del cine americano desde perspectivas particulares. El cineasta canadiense Guy Maddin ilustró en *My Jolly Corner* (Mi esquina alegre) sus más excéntricos caprichos procedentes de los enclaves más recónditos del periodo clásico, mientras que el crítico Dave Kehr inició en el número de Julio-Agosto de 2011 (5,95 dólares) su columna *Further Research* (Investigaciones futuras), dedicada a la vindicación de directores olvidados de la era dorada del cine de estudio. Nada mejor que estas muestras de relectura anticanónica del cine americano para cerrar este somero recorrido por la historia de *Film Comment*.

Como ocurre con toda antología que se precie, la selección de artículos del presente volumen no consigue (aunque sí fantasea con) abarcar toda la inteligencia, el ingenio y el amor por el cine que han discurrido por las páginas de *Film Comment* durante su medio siglo de existencia. Numerosas voces autorizadas, incluidos algunos colaboradores habituales, se han quedado

fuera del corte final: gente como David Thomson, David Denby, Joseph McBride, Roger Greenspun, Richard Schickel, Leonard Maltin, Kathleen Murphy, Marcia Pally, Armond White, Godfrey Cheshire, Geoffrey O'Brien, Richard Combs, Graham Fuller, Tony Rayns, Mark Olsen, Chris Fujiwara o Nathan Lee merecen un reconocimiento especial por su aportación a la revista. La pregunta vuelve a surgir sola: ¿a quién se le ocurriría descartar los artículos de estas luminarias de la crítica? Pues, por ejemplo, a alguien que dispone únicamente de un limitado número de páginas para celebrar las bodas de oro de una publicación rebusante de talento. Un editor que, por otra parte, no puede renegar de su criterio personal: en esta antología están presentes un buen número de mis artículos favoritos de *Film Comment*. Aunque, al mismo tiempo, esta compilación de textos persigue ofrecer al lector una panorámica lo más amplia y representativa posible de los últimos cincuenta años de crítica de cine norteamericana. Con dicha finalidad, se ha intentado mantener un cierto equilibrio entre textos de diferentes épocas, aunque como se ha podido advertir en el repaso histórico, hay periodos más afortunados y jugosos que otros y eso se percibe inevitablemente en la selección.

La búsqueda de una amplia representatividad, el intento de hacer justicia a la diversidad de "la mirada estadounidense", ha sido uno de los principales motores de este proyecto. En las últimas décadas, el cinéfilo de habla hispana ha podido gozar con las traducciones de libros de David Bordwell, Manny Farber (traducido por José Luis Guarner), Robin Wood o David Thomson, así como de artículos de Richard Corliss, Jonathan Rosenbaum, Kent Jones, J. Hoberman o Dave Kehr traducidos en revistas, libros colectivos o antologías. Este libro aspira a ahondar en el conocimiento de la crítica estadounidense desplegando una polifonía de voces

que permita identificar disonancias y, sobre todo, alianzas y genealogías, usos y costumbres comunes. Persiguiendo este objetivo, el editor se ha marcado algunas reglas de oro. Por ejemplo, tres es el número máximo de artículos seleccionados de un mismo crítico –honor que solo regenta Kent Jones, mientras que Andrew Sarris, Jonathan Rosenbaum, J. Hoberman y Amy Taubin aparecen por partida doble–. Y, aunque pueda parecer una frivolidad, debo admitir que en el intento por ampliar al máximo el coro de voces, los textos breves han tenido una cierta ventaja respecto a los mamotretos. Veintiséis son finalmente las firmas representadas, protagonistas de los treinta artículos del libro.

Este comentario sobre la selección de artículos no puede dejar pasar otro hecho fundamental, la existencia previa de la antología que edité en 2012 para el Festival de Las Palmas de Gran Canaria titulada *La mirada americana: 50 años de Film Comment*, ya mencionada en el inicio de esta introducción. Con la intención de ampliar el marco de textos publicados, se ha decidido no incluir ningún artículo de aquella antología en el presente volumen.

Sigamos con los detalles no menores. Por ejemplo, se ha intentado respetar el carácter inédito de los artículos. De esta manera, se quedaron fuera textos importantes como las “Notas sobre el film noir”, de Paul Schrader (Primavera de 1972), incluido en el libro *Gun Crazy: Serie Negra se escribe con B*, editado por Jesús Palacios y Antonio Weinrichter y publicado por T&B Editores en España, o también *The Dancers and the Dance*, la aproximación de Tag Gallagher al cine de Jean Renoir (Enero-Febrero de 1996) aparecida en el libreto del DVD de *French Cancan* (1954), editado por Versus Entertainment, también en España. También se ha descartado incluir entrevistas: los críticos debían ser los protagonistas de la función.

Es también obligado un apunte editorial referente al ámbito de la traducción. El esfuerzo conjunto del equipo de traductores ha sido el de capturar, de la forma lo más fiel posible, las particularidades estilísticas de los textos originales. En este sentido, el lector sabrá disculpar algunos contados atentados contra los edictos de la Real Academia Española; pequeñas libertades que, esperamos, no malmetan nuestro empeño por dotar de un trasfondo normativo a estas traducciones.

En cuanto a la estructura del libro, cabe decir que responde a un deseo personal: que esta antología no quede únicamente como un libro para críticos; si bien es cierto que resulta tentador aproximarse a él como a una peculiar “escuela de crítica”, llena de profesores rebeldes, iconoclastas e incluso tan *rockeros* como el inolvidable Jack Black de *Escuela de rock* (*School of Rock*, 2003), de Richard Linklater. *Film Comment: Una antología* aspira a saciar la curiosidad de todo aquel cinéfilo dispuesto a preguntarse qué se cuentan los estadounidenses acerca de su arte favorito. Por todo ello, en lugar de una estructura puramente cronológica u organizada por escuelas críticas, el libro se organiza temáticamente –eso sí, cada uno de los cuatro bloques presenta sendos viajes cronológicos a lo largo de varias décadas–. Así, el primer capítulo, *Made in USA – Print the legend*, se centra en el conocido como cine clásico norteamericano; una demostración de cómo la crítica estadounidense imprimió, sobre todo en los años setenta, la leyenda de la era dorada de su cinematografía. Luego, el segundo bloque, *Made in USA – Autores como nosotros*, se detiene en textos escritos en presente continuo, evaluaciones en directo, sobre la marcha: diálogos de tú a tú entre el crítico y la película o director estudiado, habitantes comunes de un mismo espacio contemporáneo. El tercer bloque, *De puertas afuera*, observa de qué manera la mirada de los críticos de *Film Comment* se ha proyectado hacia otros continentes. Y, por último, el cuarto

capítulo, titulado *Radicales libres*, ofrece la posibilidad de saltar sin red por diferentes disciplinas del estudio cinematográficos: el análisis de un género, el diario cinéfilo, el abordaje temático, el texto con ambiciones teóricas o la reflexión sobre el propio ejercicio de la crítica de cine.

A finales de enero de 2005, recibí en mi casa el primer ejemplar correspondiente a mi primera suscripción a Film Comment. No era el primer número de la revista que leía, pero sí el primero que atesoré como un preciado fetiche. Comenzaba así un ritual que, a partir de entonces, se repetiría sin falta bimensualmente: revisión diaria y obsesiva del buzón, descubrimiento extático del esperado sobre anaranjado, solemne apertura del tarro de esencias cinéfilas y, para terminar, el goce fragmentario y parsimonioso de la lectura, progresivamente más ágil a medida que mejoraba mi inglés. Por aquel entonces, no podía imaginar que terminaría dedicando algo más de cuatro meses de mi vida (entre agosto y diciembre de 2010) a la revisión de todos los números de la revista, en las oficinas de la Film Society of Lincoln Center, en la cuarta planta del número 165 Oeste de la Calle 65, en el Upper West Side de Nueva York. Y encima, que toda esa experiencia vital e intelectual terminaría desembocando en la edición de no una sino dos antologías sobre Film Comment.

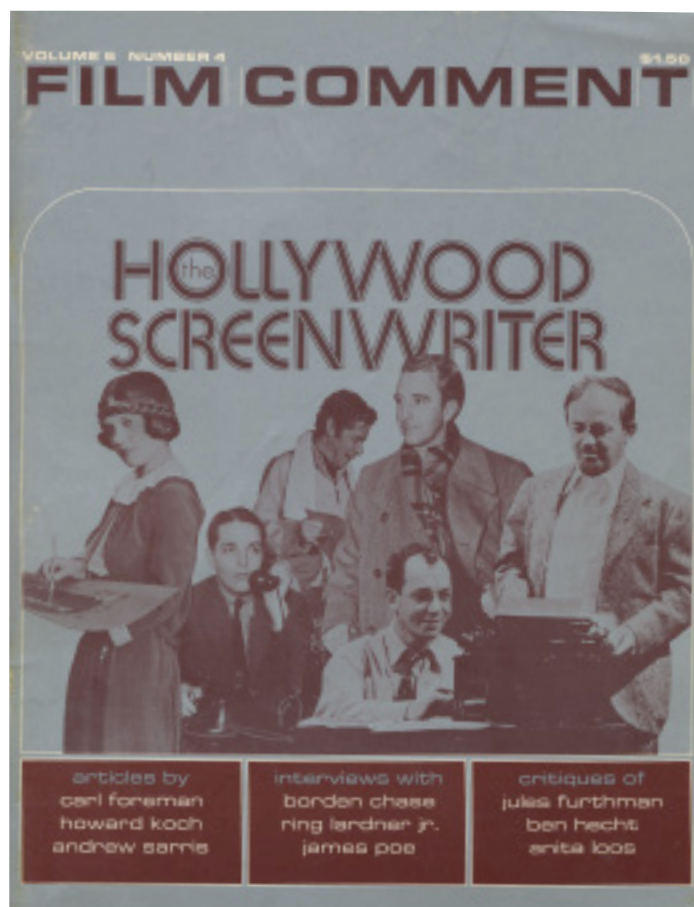
Por todo ello, tengo un buen puñado de agradecimientos que repartir. El primero debe ser para Gavin Smith: su generosidad y confianza, junto a mi mitomanía, están en el origen de este libro. Laura Kern, Chris Chang, Nicolas Rapold y Scott Foundas, junto a todo el *staff* de la Film Society, me hicieron sentir como en casa en el centro de operaciones de Film Comment. La ayuda editorial ofrecida por Vicki Robinson, “production manager” de la revista, durante la confección de este libro ha sido de gran valía; y Violet Lucca ha sido una eficiente canalizadora del material gráfico que

decora el libro. Por su enorme generosidad al autorizar la publicación de sus textos, debo dar las gracias a los autores de los artículos y a los herederos de los ya fallecidos.

Por su labor de traducción, quisiera dar las gracias al equipo de Saga Traducciones, formado por Laura Wittner, Julián Urman, Sebastián Kleiman, Laura Cecilia Nicolás y Jessica Waizbrot, que además coordinó y editó el trabajo del grupo.

Y por último, mi agradecimiento más personal queda reservado para Laura y Gala, las mejores compañeras de aventuras trasatlánticas y cotidianas.

MADE IN USA
PRINT THE LEGEND



EL CIRCO

The Circus

Por David Bordwell

(Otoño, 1970)

*Esas poderosas imágenes por ser completas
crecieron en la mente pura, pero ¿dónde comenzaron?
Un montón de basura o desperdicios de una calle,
viejas teteras, viejas botellas y una lata rota,
hierro viejo, huesos viejos, trapos viejos y esa bruja loca
que maneja la caja. Ahora que mi escalera ha desaparecido,
debo acostarme debajo del primer escalón,
en la sucia compraventa de trapos y huesos del corazón.*¹

W. B. Yeats, La deserción de los animales del circo

Siempre es bienvenida la reposición de una obra maestra de Chaplin, pero más satisfactorio aún que la oportunidad de rever un clásico reconocido es el placer de descubrir que una película subestimada es, en realidad, un triunfo. La reciente reaparición de *El circo* (*The Circus*, 1928), de Chaplin, ofrece el ejemplo de una película sofisticada, opacada por su predecesora *La quimera del oro* (*The Gold Rush*, 1925) y por su sucesora *Luces de la ciudad* (*City Lights*, 1931). Es verdad: *El circo* no tiene la soberbia economía de *La quimera del oro*, y no sondea las profundidades del *pathos* de *Luces de la ciudad*. Pero sus virtudes son bastante especiales, y creo que son del tipo que nosotros, cuarenta años después, estamos en perfectas

¹ Those masterful images because complete / Grew in pure mind, but out of what began? / A mound of refuse or the sweepings of a street, / Old kettles, old bottles, and a broken can, / Old iron, old bones, old rags, that raving slut / Who keeps the till. Now that my ladder's slut / Who must lie down where all the ladders start / In the foul rag and bone shop of the heart.

condiciones de apreciar. Porque *El circo* es una de las pocas películas en las que la sensibilidad decimonónica de Chaplin aborda simbólicamente el arte y la desesperanza de una forma que es bien propia del siglo XX.

Es un lugar común afirmar que el cine contemporáneo abre el debate acerca del arte tanto como de la vida; en *Lola Montes* (1955), *Fellini 8½* (8½, 1963), *Persona* (1966) y *Blow-Up* (1966) vemos directores en plena exploración de la naturaleza del propio cine. A la luz de esta tendencia, *El circo* parece extremadamente moderna.

Tal vez *El circo* sea el análisis más objetivo que hace Chaplin de su propio personaje cinematográfico; usa el circo como metáfora tanto del Cine como de la Existencia. Igual que Bergman en *Noche de circo* (*Sunset of a Clown*, 1953), Chaplin llena su circo con símbolos que evocan tanto las profundidades del arte como el vacío de la vida.

Desde la estrella del aro acrobático que llena el iris en el mismísimo plano inicial hasta la estrella desvencijada que Charlie patea en el plano final, la película traza patrones de circularidad. En el plano de la trama, este patrón se materializa en el ritmo de los cambios de suerte: la esencia de la comedia. Charlie es un vagabundo sin un centavo que entra en una barraca de feria. De manera inesperada, en sus manos caen un reloj y una billetera. Luego lo persigue un policía que da por sentado que él las robó. Charlie se escapa del policía, corre hasta la carpa de circo y de manera inesperada se convierte en la sensación del espectáculo. Lo contratan y conoce a Merna, la hija del pendenciero director del circo. Y así sucesivamente. Mala suerte –un giro– buena suerte –un giro– mala suerte –ad infinitum–: pero siempre, como en la comedia, supervivencia. Las escenas recurrentes –los espectáculos nocturnos, los enojos del director del circo– encuentran su lugar en el ritmo que, nosotros lo sabemos, debe

completarse antes de que, eventualmente, el circo parta hacia otro pueblo.

En el plano del simbolismo, la circularidad impregna la película de manera visual. El aro de Merna, el anillo de bodas que compra Charlie y la mayoría de los símbolos de la propia pista circular: somos testigos de un ciclo incesante de amor inútil. Al final, la imagen es casi excesivamente potente: Charlie aprisionado por el círculo en el barro, atrapado en el ciclo de la vida. Así como entró en la película se va, paseándose de espaldas a nosotros, alejándose hasta perderse en la distancia, como si toda la película no fuera más que una breve pausa en su camino. El recorrido nunca va a terminar.

La idea de la vida en curso que proyecta típicamente la comedia, es regulada por la idea de la actuación: una imagen del mundo del arte; en el caso de Chaplin, el cine. *El circo* analiza la naturaleza de las actitudes del público con respecto a la comedia y contrasta el arte de Chaplin con otra variedad de comedia visual.

La estrella encerrada en el círculo nos recuerda que Charlie es tanto la estrella del circo como de *El circo*. Dos públicos vinieron a disfrutar de sus payasadas. Pero el público del circo solo ve a un mosquito gracioso perseguido por un policía fornido, un vagabundo que corre frenéticamente para escapar de un caballo enfurecido, un torpe inocentón que expone sin querer todos los trucos de la utilería del mago. Y eso es todo lo que, por lo general, *nosotros* vemos de un payaso tradicional. Pero Chaplin siempre nos da más. El público de *El circo* ve también el *pathos* del amor desesperanzado del payaso por la chica, su efusivo cortejo, los miedos que le inspiran los misterios de la vida circense. En la pantalla, vemos un público ávido de diversión (como nosotros mismos) que disfruta la actuación de Charlie, pero nosotros a su vez estamos al tanto, mientras que ellos no,

de los pesares privados del payaso. En el momento en que ambos aspectos se cristalizan –el público grita “¿Dónde está el hombre gracioso?” y el título *El hombre gracioso* (*The Funny Man*) nos lleva a un vagabundo que duerme enroscado en un carro– nos vemos forzados a analizar nuestra propia respuesta al aspecto público del arte de Chaplin. ¿No nos estará recordando –en tiempos de su publicitado divorcio de Lita Grey– la soledad absoluta de la vida privada del artista?

De igual manera, Chaplin introduce otro estilo de comedia para resaltar la singularidad del suyo. La persecución de los torpes policías de Keystone que da comienzo a la película pronto se disipa dando paso a una comedia más íntima, al estilo Chaplin, de miradas, gestos y sentimientos. Los números de los payasos del circo reproducen las viejas comedias de Sennet: su escena de Guillermo Tell es grotesca y grosera, y la parte del baño de espuma evoca los espectáculos táctiles de Sennet en los que barro, yeso, masa, aceite, crema batida y todo lo que fuera debidamente pegajoso se convertía en sustancia bufonesca. (¿Es un sarcasmo de Chaplin que estos payasos no resulten nada graciosos para el público en la pantalla ni tampoco para nosotros?) Pero la única torta de crema que revolea Charlie es una que intenta arrojarle a Merna y que por accidente estalla contra el utilero. En Sennet, la comedia circense es una catarsis del fastidio reprimido; en *El circo*, es amabilidad yéndose de las manos.

El contraste entre los dos estilos se pone de manifiesto en la escena en la que los payasos tratan de enseñarle a Charlie su número de Guillermo Tell. El payaso del arco se da vuelta, el otro disimuladamente da un mordisco a la manzana y la vuelve a colocar sobre su cabeza. Gracioso, quizás, pero sin la lógica delirante y la tranquila cordialidad del arte de Chaplin. Cuando intenta ejecutar el número, Charlie critica y corrige sutilmente la versión anterior. El hombre del arco se da vuelta, Charlie

muerde la manzana y su rostro pierde la expresión. El otro payaso, desconcertado, le pregunta qué pasa. Charlie hace una pantomima con su dedo índice: un gusano en la manzana. De repente, un mero objeto de utilería se convierte en un objeto separado del resto por mérito propio, una parte del mundo físico con personalidad propia. El giro cómico se acerca todavía más a la vida cuando el dolor se percibe como real; tal vez esa sea la esencia del arte del Chaplin. Así, resulta de una gracia y una destreza especiales que, cuando el payaso vuelve a darse vuelta, Charlie haya reemplazado la manzana por una banana. Recibe nuestra aprobación: la sustitución socavó la estupidez de todo el *gag* y encarnó el absurdo ingenio de Charlie. A Charlie no se le puede *enseñar* a ser gracioso. La dicotomía entre arte y vida se desdibuja en estas escenas con los payasos, porque la vida de Charlie es en su totalidad un número de comedia. Para él, como para nosotros, la comedia adquiere el significado más amplio de un ciclo infinito de arrebatos y melancolía, energía y lasitud, esperanza y desesperanza.

El circo también da una opinión sobre el amor en la vida y el arte. Charlie es una criatura de tierra, pero Merna es de aire. Hay caballos que persiguen a Charlie, pero permiten que Merna haga piruetas sobre sus lomos. La vemos en el trapecio mientras Charlie le arroja comida. Su amor, por lo tanto, está condenado desde un principio: ningún mortal puede amar a una diosa. La Chica es absolutamente inalcanzable para el Vagabundo; solo la puede ganar otro habitante del aire: el apuesto Rex que, tal como lo sugiere su nombre, es el rey de los acróbatas de la cuerda floja. Sin embargo, el amor de Charlie parece casi heroico cuando se lo compara con las convencionales sonrisas afectadas de Rex y Merna. La pasión byroniana de Charlie eclipsa el romance trillado de ellos mientras sus gestos magnifican solemnemente los movimientos del cuerpo del hombre. Así y todo, Charlie no

se da por vencido. Cuando se libera de la jaula del león, trepa un mástil a toda velocidad para sentirse a salvo, y entonces sabemos que el miedo puede llevarlo bien alto; y es el miedo a perder a Merna lo que lo impulsa a reemplazar a Rex en la cuerda floja y crea el clímax de la película.

El acto de Charlie en la cuerda floja compara las dos variedades de amor, el romance frívolo y la pasión genuina, del mismo modo en que su acto de Guillermo Tell contrastaba la frívola comedia circense con la comedia de *pathos*. Rex no necesita arriesgar nada para ganar el amor de Merna, pero, para Charlie, la cuerda floja pasa a ser el campo de pruebas de su sueño. Todo va bien hasta que se rompe el cinturón de seguridad y Charlie da pasos vacilantes y está a punto de caer. Las estrellas estampadas en la carpa se burlan de él; es una estrella, pero, aun en peligro, sigue siendo el Hombre Gracioso, no un rey. Charlie acaba de recuperar el punto de apoyo cuando una manada de monos malignos se lanza contra él. Son emblemas de malicia pura, representan los terrores con los que se topó Charlie durante su carrera en el circo. Así, la escena acrobática de la cuerda floja se convierte en un ritual que desafía a la muerte, el testimonio del amor total por Merna que lo retuvo en el peligroso mundo del circo.

Por supuesto que él sobrevive; pero ahora sabe que nunca podrá ser una criatura de aire. Debe abandonar el circo, porque su carrera no es la de payaso sino la de amante. Cuando finalmente le da a Rex el anillo que había comprado para Merna, simbólicamente se rinde ante este peligroso mundo de amor y muerte, futilidad e ilusión.

En una de las primeras escenas de la película, Charlie se escapa del policía y entra en una casa de espejos. Su desconcierto visual pronto pasa a ser también nuestro: ¿Cuál era la superficie falsa? ¿Cuál era la realidad? El circo es igual de engañoso. Al final,

Merna se casa con Rex, y el padre de ella, después de matar a un animal, los perdona a ambos e instantáneamente se convierte en un hombre bondadoso y amable. El mismo carácter abrupto de la transformación resalta la superficialidad del mundo del circo. La felicidad de los amantes, comprada al precio más bajo, los coloca en su lugar de pertenencia: en el ámbito del sentimiento convencional, sea este el Circo, el Cine, o la Vida. Pero Rex y Merna siempre fueron artistas de circo, profesionales; el “show” debe continuar. El “acto” de Charlie era inseparable de su personalidad; cuando era infeliz, no podía fingir que era gracioso. Para él, el arte era una parte integral de la vida.

Dado que el personaje de Charlie es de una profundidad mayor, no lamentamos que abandone ese mundo de superficies tan planas y engañosas. Sabemos que va a sobrevivir. Cuando, en los planos finales, Charlie levanta el aro desvencijado en forma de estrella, lo lanza por encima de su hombro y le da su desenfadada patadita hacia atrás, al mismo tiempo le está diciendo adiós a Merna, a su carrera en el circo y a ese mundo de ilusión. El brillo del circo, nos lo recuerdan tanto Chaplin como Yeats, oculta dolor y tristeza; el arte es una chispa robada al sufrimiento. Es esta idea típicamente moderna, tal vez más pura estéticamente que cualquier otra de las que hay en la película de Chaplin, la que, tras la deserción de los animales del circo, nos deja con –citando de nuevo a Yeats– un poema “tan frío y apasionado como el alba”.

MÁS CORAZÓN QUE ODIO

The Searchers

Por Andrew Sarris

(Primavera, 1971)

Más corazón que odio (*The Searchers*) fue generalmente malinterpretada por los críticos estadounidenses en 1956. Adaptada a partir de la novela de Alan por el guionista de cabecera de Ford, Frank S. Nugent, *Más corazón que odio* representa el distanciamiento definitivo de Ford respecto de las ironías dramáticas de Dudley Nichols y su alineamiento con la franqueza épica de Nugent. La década de 1950 señaló la ruptura de las formas dramáticas tradicionales como consecuencia de una nueva explosión de ambición estilística. 1956 fue también el año del estreno de “grandes películas oficiales” como *Gigante* (*Giant*) de George Stevens, *Moby Dick* de John Huston, *La gran tentación* (*Friendly Persuasion*) de William Wyler y *Ricardo III* (*Richard III*) de Laurence Olivier. Pero, incluso para los críticos convencionales de la época, había algo fallido, burdo y pesado en estos clásicos preconcebidos. Y así, el consenso crítico se estableció en torno a *La vuelta al mundo en 80 días* (*Around the Globe in 80 Days*), una película de productor compuesta por cameos de vodevil muy publicitados encubiertos con la altanería de un guión supuestamente escrito por S. J. Perelman, un guión que más tarde se convirtió en fuente de litigio entre él y otros dos guionistas. Entre los clásicos oficiales y el clásico *camp* de Michael Todd, había un grupo de películas genuinamente picarescas que solo los franceses supieron apreciar por completo. Entre ellas estaba *Más corazón que odio*, *El hombre que sabía demasiado* (*The Man Who Knew too Much*) de Alfred Hitchcock, *Destinos cruzados* (*Bhowani*

Junction) de George Cukor, *Hombres sin destinos* (*Seven Men From Now*) de Budd Boetticher, *La guerra y la paz* (*War and Peace*) de King Vidor y *Los diez mandamientos* (*The Ten Commandments*) de Cecil B. DeMille. Y la mejor de ellas es *Más corazón que odio*, que logra resumir estilísticamente lo mejor de lo que había sido Ford y lo mejor de lo que habría de ser.

El pictorialismo innato del estilo de Ford, que ya era evidente en 1917 en *Straight Shooting*, encuentra en *Más corazón que odio* un contexto majestuosamente familiar en el mismísimo plano inicial de una puerta abriéndose hacia la pantalla, el mundo y el pasado, desplegándose hacia el exterior, a la búsqueda de una figura solitaria que se abre paso lentamente en dirección al cercado, al santuario, al hogar perdido hace mucho tiempo, la medida cabal de sus aspiraciones dolorosas. Sin embargo, el pictorialismo de Ford es lo suficientemente angulado y azotado por el viento como para evitar el tipo de composición forzada y concéntrica de *Shane el desconocido* (*Shane*, 1953) de Stevens, en la que un antílope gira la cabeza en el preciso instante en que sus cuernos van a enmarcar al misterioso jinete (Alan Ladd) en la distancia. *Shane* es como un libro de cuentos (*storybook*) con *storyboard*, mitológico *par excellence*, mientras que *Más corazón que odio* es una epopeya habitable en la que el pasado se encarna en un paisaje donde los personajes secan su ropa al sol, además de sus trabas psicológicas¹.

Más corazón que odio centra su discurso en una idea peculiar de la locura y el espíritu viajero, ambos americanos. Algunos de los personajes están locos de entrada, algunos alcanzan la locura, y otros son atravesados por ella. El mundo de Ford le

¹ N. de la T.: El autor utiliza un juego de palabras. (...) *whereas* *The Searchers* is a lived-epic with the kind of landscaped pastness across which the characters hang up their laundry and other hang-ups.

confiere a la locura el mismo lugar que le da a todo lo demás, y junto con la locura hay sabiduría y humor fornido como en el caso de Mose Harper (Hank Worden), un lunático certificado que solo pide pasar sus últimos días en una silla mecedora junto a la chimenea, y que obtiene su silla a cambio de los servicios prestados (tanto a Ford como al Ethan Edwards de John Wayne).

Hay una secuencia fantástica en *Más corazón que odio* (escribí sobre esto hace unos años) en la que participa un intrépido personaje de frontera interpretado por Ward Bond. Bond está tomando café parado antes de salir a cazar unos comanches. Echa un vistazo a uno de los dormitorios y descubre a la mujer de la casa acariciando con ternura el uniforme militar del hermano de su marido. Ford corta y vuelve a un primer plano de Bond tomando el café; sus ojos evitan con mucho tacto la escena íntima de la que fue testigo. Nada en la Tierra podrá forzar a este hombre a revelar lo que vio. Encontramos aquí una caballerosidad profunda y sutil en acción, como en la mayoría de las películas de Ford, pero nunca es lo suficientemente notoria como para interferir en el curso del relato. La delicadeza de esa emoción expresada en tres planos rápidos, perfectamente montados, encuadrados y realizados, escaparía por completo a la embotada percepción de nuestros críticos de cine más interesados por los mecanismos literarios, incluso si se rebajaran a considerar un género tan menospreciado como el western. La economía de expresión que logró Ford a lo largo de sus cincuenta años como cineasta constituye la belleza de su estilo. Si abordar este aspecto del personaje de Bond le hubiera tomado más que esos tres planos y unos pocos segundos, no habría valido la pena hacerlo. Ford habría traicionado las costumbres de un tiempo y lugar regidos por la necesidad de sobrevivir.

Aun así, cuando Peter Bogdanovich le preguntó a Ford: “La escena, casi al principio de la película, cuando la cuñada de

Wayne le alcanza el abrigo, ¿fue hecha con la intención de dar a entender discretamente una antigua relación amorosa entre ellos?”, Ford le respondió de manera un tanto brusca: “Bueno, pensé que era bastante obvio. Uno no puede saberlo a ciencia cierta, pero creo que queda bastante claro para cualquiera con un poco de cerebro. Uno se da cuenta por la manera en que ella recoge la capa de él, y creo que uno se da cuenta por la expresión de Ward Bond y por la manera en que se va, como si no hubiera notado nada”.

La escena puede ser “obvia” ahora que ya hemos sido alertados de las mayores implicaciones de *Más corazón que odio*, pero en su tiempo, la escena, como la carta robada de Poe, fue pasada por alto más “debido a” que “a pesar de” su obviedad. La emoción propuesta parece prematura y fuera de lugar. Acabamos de conocer a los personajes involucrados y no tenemos ningún indicio de que esta será la última oportunidad que tendrá esta marchita mujer de frontera (Dorothy Jordan) de expresar, sin importar cuán encubiertamente lo haga, los sentimientos prohibidos de un amor perdido. Estamos lidiando aquí con vidas al borde de su fin, y la aterradora opresión del tiempo que se acaba se percibe en la incomodidad tirante y la apretada intimidad de las escenas domésticas, que involucran a un grupo de personas condenadas a distintas formas de muerte, cautiverio y venganza antes de los momentos finales –dos horas (tiempo en pantalla) y varios años (tiempo narrativo) después–, cuando un hombre toma a una chica en sus brazos y, milagrosamente, se libera de todas las furias racistas y vengadoras que abasaron su alma.

Jean-Luc Godard observó en una ocasión que, por mucho que menospreciara la ideología reaccionaria de John Wayne, nunca podría evitar sucumbir ante el golpe emocional de los gestos increíblemente paternalistas con que Wayne levanta a

Natalie Wood luego de indicarle que deseaba matarla por haber ensuciado sus recuerdos sagrados de una niñita que le había aceptado una medalla como símbolo de la devoción caballeresca que sentía por su madre. En el fondo, no esperamos realmente que la mate, como tampoco esperamos que Wayne mate a Montgomery Clift en *Río rojo* (*Red River*, 1948) de Hawks, pero, sin embargo, el *dénouement* de *Más corazón que odio* es infinitamente más emotivo y artísticamente satisfactorio que el de *Río rojo*, incluso dejando de lado la intrusión *deus ex machina* de Joanne Dru en esta última. Parte de la disparidad del efecto emocional puede atribuirse a la distinción filosófica entre dos estilos visuales: en Hawks, la cámara situada a la altura de los ojos de sus personajes condensa la idea de que el hombre es la medida de todas las cosas; en Ford, hallamos la doble visión de un evento (mediante un montaje clásico); por un lado, en toda su inmediatez vital, por el otro, como la imagen-recuerdo definitiva en el horizonte de la historia.

Por consiguiente, la lucha dramática de *Más corazón que odio* no se libra entre un protagonista y un antagonista, o entre dos protagonistas como antagonistas, sino que tiene lugar, más bien, dentro del propio protagonista. La figura del hijo sustituto interpretado por Jeffrey Hunter en *Más corazón que odio* funciona como el testigo de la lucha de Wayne consigo mismo, más que como una fuerza que contribuirá a su resolución. El misterio de la película reside en lo que le sucede realmente a Wayne en ese momento aterrador en el que descubre los cuerpos mutilados de su hermano, su amada cuñada, su sobrino, y más tarde, el de su sobrina. Arisco, críptico, casi amenazador ya antes de la masacre, después de la misma el personaje está investido de un carácter obsesivo e implacable. Nosotros, el público, jamás vemos los cuerpos o la masacre, solo el humo atravesando la cara de Wayne en el momento del descubrimiento, una composición

cósmica de un hombre devastado por emociones que lo empujan a la venganza en el ardor de la atrocidad. Pero esa composición cósmica, reimpresa tan a menudo en las revistas de cine especializadas, nunca interrumpe el curso de la acción, sino que acelera el desarrollo de los personajes y devela, tal como lo hace tradicionalmente la violencia en el drama, los innumerables secretos psicológicos que ellos tienen incrustados.

Más corazón que odio abunda en los colores y sustancias de las estaciones y los elementos, de la blancura de la nieve invernal hasta los marrones de las arenas veraniegas. Cuando Wayne promete, implacable, que encontrará el último escondite de los comanches que capturaron a su sobrina, afirma: “lo prometo como que la Tierra gira”, y la película cambia de estación con una rapidez que potencia la majestuosidad metafísica de la determinante frase de Wayne. Y con el cambio de estaciones llegan los cambios en los *buscadores*, cambios de vestuario, de ánimo e incluso de silueta. La deslumbrante imagen de Wayne con *sombrero*² es la confirmación final de una adaptabilidad psicológica que borra las convenciones de un género. Los simples *litterateurs* que todavía infestan el campo de las reseñas de cine pueden tender a subestimar *Más corazón que odio* como si se tratara de un western más. El hecho es que pocos westerns, incluso dentro del llamado molde moderno, son decididamente no tradicionalistas en sus adornos. El jefe *Texas ranger* interpretado por Ward Bond lleva un sombrero bombín y los rifles están sensible aunque también chabacanamente enfundados para evitar que les entre polvo. La única auténtica balacera entre buenos y malos termina con los malos disparados por la espalda y despojados de sus pertenencias. Ya en *La diligencia* (*Stage Coach*, 1939), Ford y Wayne habrían intentado añadir tiradores al vestuario típico del western, y fracasaron de manera estrepitosa.

² N. de la T.: En castellano en el original.

El humor de Ford vuelve a despuntar aquí. Debo confesar que lo encontraba eminentemente resistible allá por los años cuarenta y cincuenta, ese periodo en el que yo, al igual que la mayoría del *establishment* crítico, era incapaz de adaptarme y discernir las conexiones emocionales en el nuevo rumbo que Ford había tomado. Hoy en día, celebro el sólido *slapstick* del Salvaje Oeste que se materializa en *Más corazón que odio* como una modificación necesaria para humanizar a unos personajes que, de otra manera, nos parecerían horribles en el calor de sus dramáticas búsquedas. La implicación de la comunidad, a la que tiende el *slapstick* de Ford (con la ayuda de contraplanos, ese banal cuco de los *cinéastes* modernos), reduce parte de la abrumadora soledad del protagonista, y por lo tanto intensifica nuestra conciencia de unos sentimientos que se tornan más vívidos al ser momentáneamente aliviados. Es mucho más fácil ver ahora que en 1956 que si Ford hubiera sido más solemne, *Más corazón que odio* habría sido menos sublime.

Es nuestra desgracia como críticos de cine que debamos analizar una película elemento-a-elemento cuando en la pantalla tantas cosas suceden y reverberan a la vez. Cómo evocar, por ejemplo, la conjunción de una convergencia geométrica de tres columnas de jinetes –dos de indios y una de texanos– con la evocadora magnificencia del Monument Valley, la porción fordiana de naturaleza estilizada. Todo lo que podemos sugerir es que Ford empezó haciendo cine como un pintor y luego le agregó drama y música sobre la marcha. En ese sentido, *Más corazón que odio* es su mayor sinfonía.

LUBITSCH EN LOS AÑOS TREINTA

Lubitsch in the Thirties

Por Andrew Sarris

PRIMERA PARTE

(Invierno, 1971-72)

Hablar de Frank Borzage y George Stevens, tal como esperamos hacer pone sobre el tapete el tema de los directores de cine poco celebrados. Recordamos una encuesta llevada a cabo no hace mucho en uno de los circuitos teatrales en la que se invitaba a los espectadores habituales a que nombraran sus estrellas, películas, historias y directores favoritos. John Public y su esposa corrieron con ventaja en las primeras tres categorías, y simularon o fallaron en la cuarta. De entre todos, Adolph Zukor fue votado como mejor director por algunos; Sam Goldwyn era otro contendiente. Según recuerdo, Ernst Lubitsch ganó holgadamente. Su nombre parecía ser fácil de recordar. De hecho, no hubo competencia.

**Frank S. Nugent, *The Sunday New York Times*,
12 de junio de 1938.**

Ernst Lubitsch gozó de una curiosa inmunidad durante los años treinta, como demuestra el hecho de que su reputación al final de la década era casi tan alta como lo había sido al comienzo. En contraste, Josef von Sternberg, King Vidor, Frank Borzage, René Clair, Rouben Mamoulian y Lewis Milestone habían perdido, a inicios de los cuarenta, la preeminencia que tuvieron a principios de los treinta, mientras que John Ford, Frank Capra, Leo McCarey, Alfred Hitchcock, Gregory La Cava y William Wyler parecieron surgir de la nada a mediados de los treinta para darle forma a la segunda mitad de la década. *Montecarlo* (*Monte Carlo*, 1930) ayudó a marcar el inicio de la

década con una mezcla artística de montaje sonoro y música visual a través de la interpretación de “Beyond the Blue Horizon” a cargo de Jeanette MacDonalds, y *Ninotchka* (1939) contribuyó a bajar el telón de los años treinta majestuosamente, con Greta Garbo en esa exquisita evocación de un *iceberg* ideológico derritiéndose de alegría.

Entre esas dos epifanías de su refinado estilo, Lubitsch aportó *sketches* con su sello personal distintivo a dos espectáculos cinematográficos de revista: *Paramount on Parade* (1930), con los números del francesito Chevalier, y también *If I had a Million* (1932), con la famosa trompetilla de Laughton. Además, dirigió otras siete películas: *El teniente seductor* (*The Smiling Lieutenant*, 1931), *The Man I Killed*, llamada originalmente *Remordimiento* (*Broken Lullaby*, 1932), *Trouble in Paradise* (1932), *Design for Living* (1933), *La viuda alegre* (*The Merry Widow*, 1934), *Ángel* (*Angel*, 1937) y *La octava mujer de Barbazul* (*Bluebeard's Eight Wife*, 1938). *Una hora contigo* (*One Hour with You*, 1932) fue dirigida por George Cukor a partir de un plan de Lubitsch –quien terminaría figurando como director–, generando un interesante cóctel entre la facilidad de Lubitsch y las dificultades de Cukor. De la misma manera, *Deseo* (*Desire*, 1936), producida por Lubitsch y dirigida por Borzage, ofrecía un interesante conflicto estilístico entre el parpadeo y la lágrima. En resumidas cuentas, fue una década productiva para un director que había sobrevivido al viaje de Alemania a Estados Unidos, a los estallidos de furia de Pola Negri y Mary Pickford, a la transición del silencio al sonido, al ascenso (aunque caída en términos de gloria) de director a director/productor de la Paramount, y a los gustos cambiantes de un público caprichoso. Así y todo, Lubitsch nunca ganó un Oscar competitivo ni un New York Film Critics Award, síntoma, quizás, de una extrema falta de respeto por el “mero” estilista y animador.

De hecho, hay una postura convencional respecto a Lubitsch que muchas veces impide el análisis perspicaz de su carrera. Esta postura convencional puede condensarse en la expresión *El toque Lubitsch*, que a su vez es el título del exhaustivo análisis crítico de Herman G. Weinberg, en sí mismo un compendio de toda la sabiduría convencional, todo el café, el brandy y los cigarrillos consumidos por y en torno al objeto de estudio. En la época iluminada en que vivimos, sin embargo, hablar de Lubitsch en términos de su “toque” es comparable a describir a Alfred Hitchcock como el “maestro del suspenso”. En ambos casos, un complejo estilo de dirección se ve reducido a sus efectos más obvios, a sus técnicas más transparentes. Lubitsch se convierte en una criatura de interiores y de contraplanos impávidos, un europeo sofisticado, un *maître* cansado del mundo, un Molnar decrepito. De hecho, aun en los homenajes más afectuosos a Lubitsch siempre hubo un toque de condescendencia social. Tanto Lotte Eisner en *La pantalla diabólica* como Weinberg muchas veces parecen obsesionados con el carácter semita de Lubitsch, a pesar de que ellos mismos son judíos. Lotte Eisner nos dice que, aun en las comedias más refinadas que Lubitsch hizo en Estados Unidos, “siempre perdura algo de la vanagloria del *nouveau-riche*”. Eisner también culpa a Berlín de las distracciones que llevan a Lubitsch a caer en la vulgaridad. De hecho, llega al extremo de prologar el capítulo dedicado a Lubitsch con una descripción que hace Goethe de un músico amigo suyo llamado Zelter (extraído de *Conversaciones con Eckermann*, 1827): “A primera vista puede parecer un poco grosero, incluso vulgar. Pero debes recordar que pasó más de la mitad de su vida en Berlín, donde vive –varios detalles me hicieron dar cuenta– una especie de raza humana tan descarada que poco puede lograrse al tratarlos con amabilidad; al contrario, tienes que apretar los dientes y adoptar una postura feroz si no quieres ser derribado...”

Ernst Lubitsch, hijo de un comerciante, empezó su carrera cinematográfica en el Berlín de 1913 interpretando papeles de judíos alemanes tontos, y por eso los críticos e historiadores que lo conocieron por aquel entonces jamás le permitieron olvidar sus orígenes humildes, nada pretenciosos. Más relevante fue el asfixiante contexto crítico en el que Lubitsch fue catalogado para siempre como un director de actores cómicos, prácticamente un consentidor de la vena humorística del público. Y si el público no se reía, entonces había que cortarle la cabeza al bromista vulgar.

El muy informativo libro de Weinberg está plagado de citas nobles sobre la profundidad de la comedia, pero la realidad es que muy pocas veces los talentos cómicos son tomados tan seriamente como los trágicos o incluso los meramente sombríos, especialmente en Hollywood. Por consiguiente, los talentos cómicos muchas veces buscan sobrecompensar sus trayectorias con proyectos que no tienen absolutamente nada de humor, para demostrar su seriedad. Véase el desconcierto de Leo McCarey al ganar un Oscar en 1937 por *La pícara puritana* (*The Awful Truth*) y no por *Make Way for Tomorrow*). Así pasó con Lubitsch en los años treinta cuando intentó demostrar su seriedad (y hasta su pacifismo) con *Remordimiento*. De todas las películas que hizo en esa década, *Remordimiento* parece hoy el esfuerzo menos inspirado y más calculado de Lubitsch, puro efecto superficial, pura devoción ritual por un tema “noble”. *Remordimiento* murió en las boleterías debido a buenas y malas razones. Sin embargo, los críticos no soltaron la mano de Lubitsch durante el velorio, castigaron al público por su falta de atención durante los intolerables sermones, y, con un suspiro (y una sensación de alivio inconsciente), retornaron al bromista arrepentido a sus búsquedas más frívolas.

En cambio, las comedias sorprendentemente convencionales, más en la línea gentil y apacible del último Lubitsch, como *Design for Living*, *La viuda alegre* y *Ángel*, han sido desestimadas por

Weinberg y los demás historiadores oficiales del cine como fracasos poco edificantes. El elenco de *Design for Living* (Gary Cooper, Miriam Hopkins, Fredric March) fue comparado maliciosamente con el de la obra de teatro original (Alfred Lunt, Lynne Fontanne, Noël Coward), por no mencionar la acusación de sacrilegio que recibió el guión descaradamente romántico que escribió Ben Hecht ambicionando mejorar el cinismo enchapado en oro de Noël Coward. *La viuda alegre* no tenía (al menos según Weinberg) la mordaz documentación de la decadencia imperial plasmada por Stroheim en la versión de 1925, con John Gilbert y Mae Murray. Por suerte, Lubitsch tampoco tenía las maldades burlonas y la ornamentación sobrecargada de Stroheim. En cuanto a *Ángel*, simplemente se la malinterpretó como una fallida farsa de alcoba à la Feydeau en lugar de como ejercicio rítmico basado en un juego de roles pirandellianos. Lejos de ser fracasos, *Design for Living*, *La viuda alegre* y *Ángel* señalan una evolución del estilo de Lubitsch al pasar de los virtuosos números de equilibrismo de *The Marriage Circle* (1925) y *Trouble in Paradise* a los menajes un tanto más pesados pero más ricos de los años cuarenta: *El bazar de las sorpresas* (*The Shop Around the Corner*, 1940), *Ser o no ser* (*To Be or Not to Be*, 1942), *El diablo dijo no* (*Heaven Can Wait*, 1943) y *El pecado de Cluny Brown* (*Cluny Brown*, 1946).

Es entendible que los críticos de los años treinta no pudieran anticipar la última explosión de desarrollo estilístico que experimentaría Lubitsch en los años cuarenta, pero podrían haberle reconocido un poco más sus méritos como innovador, en lugar de considerarlo un imitador manipulador de Chaplin y René Clair. El libro de Weinberg ayuda a perpetuar la leyenda de que *Una mujer de París* (*A Woman of Paris*, 1923), la película de Chaplin, fue la valiente precursora de las comedias que hizo Lubitsch en Hollywood durante los años veinte. El propio Chaplin

ha contribuido de manera sagaz a establecer esta leyenda al quitar *Una mujer en París* de su circulación masiva durante casi medio siglo. (Afortunadamente, Jay Leyda, del Archivo de Berlín Este, me dejó ver una copia de este clásico prohibido sobre el que Eric Bentley ha escrito de manera elocuente en *Moviegoer*.) Como señala Bentley, el género de Chaplin es el melodrama victoriano. Lo que debió impresionar a Lubitsch no fue el estilo de Chaplin, más bien pesado y tedioso incluso en comparación con *Die Puppe* y *Anne Boleyn*, ambas de 1919, sino la demostración que hacía Chaplin de que el público de Estados Unidos no era del todo ajeno a la sofisticación y al cinismo europeos que Preston Sturges más tarde designaría, en *The Palm Beach Story* (1942), como el “Tema A”. Hasta el final de su carrera, Chaplin nunca logró incorporar la informalidad de lo carnal y adaptarla a su propio ritmo. Ciertamente, a medida que las películas de Chaplin se volvían más autobiográficas, el romanticismo melancólico empezó a languidecer dando lugar a una desagradable aversión al matrimonio; Lubitsch, por el contrario, nunca perdió su voz, ni siquiera en su lecho de muerte.

En cuanto a René Clair, cuesta creer cuán superior a Lubitsch era considerado en los años treinta por críticos que deberían haber sabido mucho mejor de qué hablaban. Aunque Lubitsch antecedió en bastante tiempo a Clair en su llegada al cine, Clair era generalmente considerado como la fuente de la que brotó todo el ingenio y la extravagancia del cine. Incluso Chaplin fue acusado (por Otis Ferguson) de haber plagiado la línea de montaje de Clair en *Para nosotros la libertad* (*A Nous la Liberté*, 1931) para usarla en *Tiempos modernos* (*Modern Times*, 1936). Parte del problema con Lubitsch es que su lugar de poder en la Paramount lo convirtió en vocero de una industria impopular. Fue culpabilizado de los problemas que tuvo Sternberg con el estudio. Y se lo criticó por hacer hincapié en la necesidad de

satisfacer al público masivo. Fijense en Clair, dijeron los críticos. A él no le importa el público. Solo le preocupa su propio arte. Una cosa era que Frank S. Nugent (que después sería guionista y yerno de John Ford) declarase rotundamente que *El delator* (*The Informer*, 1935) era infinitamente superior a *Liebelei* (1933), de Max Ophüls. Para ciertos estetas, una alegoría ampulosa es siempre superior a una tierna historia de amor, pero que el talento de Lubitsch sea considerado espiritualmente inferior al talento de muñeca mecánica (más tintineante que punzante) de René Clair va más allá de mi comprensión. En cualquier escala de valores, el único pecado de Lubitsch parece haber sido acumular poder en una situación en la que los intelectuales computaban la gloria de manera inversamente proporcional al poder, e incluso a la potencia. Como resultado, a Lubitsch nunca se le ha reconocido la innegable influencia que ejerció en directores tan dispares como Ophüls (*The Bartered Bride*, 1932), Hitchcock (*Strauss' Great Waltz*, 1934), Bergman (*Sonrisas de una noche de verano* [*Smiles of a Summer Night*, 1955]), Renoir (*La regla del juego* [*The Rules of the Game*, 1939]), Mamoulian (*Ámame esta noche* [*Love Me Tonight*, 1932]), Chaplin (*La condesa de Hong Kong* [*The Countess From Hong Kong*, 1967]), Hawks (*Paid to Love*, 1927), Sternberg (*The King Steps Out*, 1936), Lewis Milestone (*Paris in the Spring*, 1935), y más trabajos de Preston Sturges, Mitchell Leisen, Frank Tuttle y Billy Wilder que ahora no ameritan mención. De hecho, si la “influencia” fuera el criterio exclusivo de la grandeza, el nombre de Lubitsch estaría cerca de encabezar la lista junto con Griffith y no muchos más.

SEGUNDA PARTE:**¡A puro sonido! ¡A puro canto! ¡A puro Lubitsch!**

All Talking! All Singing! All Lubitsch!

(Verano, 1972)

Ernst Lubitsch plantea al historiador de cine problemas que exceden la dificultad habitual de tener que tamizar las gruesas arenas del arte colaborativo en busca del polvo dorado que representa el estilo personal. Sus guionistas merecerían, por sí solos, un capítulo aparte. Samson Raphaelson (*El teniente seductor* [*The Smiling Lieutenant*], *Remordimiento*, *Una hora contigo* [*One Hour With You*], *Trouble in Paradise*, *La viuda alegre*, *Ángel*) fue un colaborador particularmente destacado durante esta década. Otros escribas de Lubitsch que vale la pena mencionar (y quizás también analizar) son Ernst Vajda (*El desfile del amor* [*The Love Parade*], *Montecarlo* [*Monte Carlo*], *El teniente seductor*, *Remordimiento*, *La viuda alegre*), Charles Brackett y Billy Wilder (*La octava mujer de Barbazul* [*Bluebeard's eight wife*], *Ninotchka*), Ben Hecht (*Design for Living*) y Walter Reisch (*Ninotchka*). Pero incluso estos guionistas altamente talentosos e idiosincrásicos fueron, por lo general, meros intermediarios entre, por un lado, segmentos y piezas de teatro, ficción y conversaciones anecdóticas, y por el otro lado, el *storyboard* de Lubitsch que implementaban un ejército de técnicos (en general de la Paramount).

El hecho más importante que no debemos olvidar es que Lubitsch fue, en igual medida, una fuerza y un modelo, una figura no solo a la que tener en cuenta sino también contra la cual medirse. Su influencia en los estudios Paramount puede compararse a la de Zanuck en Fox, Thalberg en Metro, Laemmle en Universal, y a la de todos los hermanos Warner juntos. Chaplin fue su propio productor y su propio creador durante toda su carrera, pero en los años treinta Chaplin era demasiado inimitablemente

individualista y tecnológicamente reaccionario como para ejercer demasiada influencia sobre otros directores. Capra tuvo *carte blanche* en Columbia por un tiempo, pero nunca jugueteó con la mediocridad generalizada de la fábrica comercial de Harry Cohn. Entre los distinguidos directores de esa década, Lubitsch fue el único que miró más allá de sus propias preocupaciones creativas y le prestó atención a la evolución de los gustos del público.

La línea divisoria fue el año 1934. El resurgimiento de la censura, la tardía comprensión de que la pobreza y la sofisticación europea no podían mezclarse, y que un guiño no podía igualar a una ocurrencia, y la generalizada falta de humor tanto de la derecha como de la izquierda supuso la llegada de tiempos difíciles para directores estilísticamente lúdicos como Sternberg, Milestone, Mamoulian y Clair, y dio fin a muchos géneros: en particular, el cine de *gangsters* subjetivo, los musicales de rimas pareadas¹ y las telenovelas de clase alta (*Goodbye, East Lynne* y *Hello, Stella Dallas*).

Lo que convierte las películas de Lubitsch de ese periodo en especialmente fascinantes hoy en día es la tensión que se percibe entre la sensibilidad interna del director y la sensibilidad externa del productor. *El teniente seductor*, por ejemplo, presenta fallas graves debido a la contradicción entre el exquisito tratamiento de la *demi-mondaine* de Claudette Colbert por parte del director y la resolución puritana de la trama, que permite a la remilgada princesa interpretada por Miriam Hopkins salirse con la suya por el bien del –probablemente sagrado– contrato de matrimonio. Ciertamente, el personaje de Colbert tiene incluso que contribuir a su propia caída amorosa al mostrarle a su rival cómo atrapar al sonriente pero esquivo teniente (Maurice Chevalier) cantando una canción sobre ropa interior *sexy*, como si las afinidades

¹ N. de la T.: El pareado, dístico o “aleluya” es una estrofa de dos versos que riman entre sí, pudiendo dicha rima ser consonante o asonante.

electivas fueran meros bienes de consumo y tácticas de manual. Aun así, la brillante actuación de Claudette Colbert en *El teniente seductor* es un testimonio de la adorable feminidad de su imagen de principios de los años treinta, en la misma medida en que su interpretación terriblemente sádica en *La octava mujer de Barbazul* (1938) refleja la horrible tortura infligida a la comedia sexual después de que el fantasma de la censura asomara la cabeza.

En 1938, el público de Estados Unidos había recobrado su adolescencia emocional en su búsqueda de seriedad y sentido. Era como si Lubitsch nunca hubiera llegado a esas costas con su sonrisa expansiva, su cigarro y sus gustos *gourmet*. Y el propio Lubitsch tuvo que ajustar el rumbo después del colosal fracaso de *Ángel*, uno de sus trabajos civilizados más anacrónicos, estrenado en una época en que Harry Brandt había decretado que Marlene Dietrich, Greta Garbo, Katharine Hepburn y Joan Crawford eran todas veneno para las boleterías. Con *La octava mujer de Barbazul*, e incluso con *Ninotchka*, el champagne de Lubitsch comenzaba a diluirse con el vinagre proveniente de la bodega bien aprovisionada de Billy Wilder. En los años cuarenta, la dulzura de la tradición vienesa sería perpetuada por Lubitsch y Preston Sturges, pero la acidez de esa misma tradición pasaría a Billy Wilder, especialmente después de que Charles Brackett fuera sucedido por I. A. L. Diamond.

Sin embargo, ya a comienzos de los años treinta, Lubitsch parecía ser consciente de la limitada libertad de la que gozaba frente a un público cada vez más impaciente. Sus cuatro musicales siguen un patrón de progresiva estilización y autoconciencia en la medida en que crecía la resistencia del público a la poética integrada de una *mise-en-scène* rítmica. *El desfile del amor* (1929) es relativamente fresca y no forzada en un momento de la historia del cine en que el sonido parece estar reprimiendo el movimiento. Sus cejas levantadas artísticamente y su ingenioso montaje entre la pareja real y la corte vigilante, hacen que *El desfile del amor*

parezca el eslabón perdido entre la melifluidad visual del cine mudo y la dinámica verbal-musical del sonoro. (Dejando eso de lado, *El desfile del amor* fue básicamente un musical con una sola canción de tono armonioso –“Dream Lover”, de Victor Schertzinger– que resurgiría más tarde en *La pícara Susu* [*The Major and the Minor*, 1942] de Billy Wilder y en *El espectáculo más grande del mundo* [*The Greatest Show in Earth*, 1952] de Cecil B. DeMille.)

Montecarlo llegó en un momento en que la pantalla estaba tan saturada de musicales que los productores, encajados con la propiedad de obras musicales, se quedaban con las tramas ridículas y descartaban las canciones que podían llegar a redimirlas. Las cualidades interpretativas de Jeanette MacDonald no parecían haber mejorado demasiado desde *El desfile del amor*, y su nuevo actor principal (Jack Buchanan) no tenía el encanto y la autoridad de Maurice Chevalier. Pero *Montecarlo* triunfó de todas maneras gracias al espectacular montaje de “Beyond the Blue Horizon” (MacDonald/tren/paisaje rural/campesinos) de Lubitsch: una secuencia tan espectacular que pocos espectadores recuerdan mucho más de la película, afortunadamente para MacDonald y Buchanan.

Lubitsch recuperó a Chevalier para *El teniente seductor*, pero sentía que el estilo de opereta de los duetos de amor estaba pasando de moda, y así Chevalier fue secundado por dos actrices-personalidades con un estilo más directo, Claudette Colbert y Miriam Hopkins. Por lo tanto, *El teniente seductor* está casi a medio camino entre el lirismo cantarín de *El desfile del amor* y las ironías templadas de *Trouble in Paradise*. De hecho, Lubitsch estaba tan ocupado con *Trouble in Paradise* que delegó la mayor parte del trabajo pesado de *Una hora contigo* a George Cukor (designado por Herman G. Weinberg en *El toque Lubitsch* como el “director de diálogos”). Sin sumergirnos en recuerdos sobre quién hizo tal cosa y a quién, podemos decir sin riesgo a equivocarnos que *Una hora contigo* marca un quiebre estilístico discernible entre las películas

previas y las posteriores de Lubitsch. Cukor, al igual que Preminger más tarde, impuso una *mise-en-scène* esencialmente teatral sobre un proyecto de Lubitsch, más ligera en cuanto a la agudeza del montaje y más pesada en sus tomas largas líricas y en sus amplios movimientos de cámara.

El último *affaire* de Lubitsch con el musical (aparte de su fatídica e inconveniente alianza con Betty Grable en *That Lady in Ermine*, de 1947) reunió a Maurice Chevalier y Jeanette MacDonald en el confiable caballo de batalla de la opereta *La viuda alegre*, de Franz Lehar. Hay una hermosa canción en *La viuda alegre* que no puede ser fingida, falseada ni ridiculizada por el estilo del *music hall*. Es “Delia”, un número para el lucimiento de un tenor de conservatorio, del mismo modo que “The Angelus” es un número para el lucimiento de una soprano de conservatorio. Incluso el fallecido Bobby Clark se amedrentaba en los *revivals* escénicos de “Sweethearts” de Victor Herbert cuando llegaba el momento en que la soprano cantaba “The Angelus”. Hay pocas cosas en el mundo tan bellas que no admiten parodia, ni siquiera por parte de los payasos más talentosos o de los pícaros de sombrero de paja más encantadores. Lubitsch sabía que Chevalier no podía cantar “Delia”, y aun así la canción era demasiado buena como para sacrificarla. ¿La solución? Un torpe centinela pajuerano (Sterling Holloway) canta la canción (doblada, claro está, por un tenor convencional) mientras Chevalier permanece de pie a sus espaldas como una mezcla de Cyrano y titiritero; la dulzura suavizada una vez más por la ironía de un dispositivo asombrosamente ingenioso en su audaz franqueza.

La evaluación de películas musicales se convierte en una insensatez después de cierto punto. Una canción acá, un baile allá, intérpretes en su pico artístico o en picada, pueden marcar la diferencia entre el éxito y el fracaso, lo sé bien. Y por eso no tengo intención de discutir con los persuasivos defensores de

que *Ámame esta noche* (*Love me Tonight*, 1932) de Rouben Mamoulian es el mejor musical “a la Lubitsch”. Sin embargo, no cambiaría el tratamiento osadamente sutil y lustrosamente circular que hace Lubitsch de “El vals de la viuda alegre” –como un *pas-de-deux* de calabozo– ni por todas las cámaras lentas y las angulaciones exhibicionistas de *Ámame esta noche*. Lubitsch hizo de *La viuda alegre* el último musical de un cierto espíritu y estilo que se hiciera en este planeta. Y es su insinuación de la mortalidad de un género y la triste sonrisa que acompaña a esa insinuación lo que hace que Lubitsch sea, finalmente, inimitable e inefable.

DELIRIO DE LOCURA

Bigger Than Life

Por Robin Wood

(Septiembre-Octubre, 1972)

Nicholas Ray estudió arquitectura (con Frank Lloyd Wright), y siempre sintió fascinación por la música folk, la balada, la cultura de los grupos étnicos primitivos. Un análisis de su obra bien podría tomar esta impresionante y sugestiva yuxtaposición de intereses como punto de partida. Cada uno de ellos por separado tiene una importancia propia evidente. El conocimiento arquitectónico está allí no solo en su extrema sensibilidad por la escenografía –en la manera en que la estructura de las habitaciones, los departamentos y las casas se usan con fines de expresión dramática– sino en la estructura de las imágenes, ya que muchas veces los propios actores son usados arquitectónicamente: el tratamiento del cuerpo humano de Ray está más cerca de Cézanne que de Renoir.

El complejo rol que los detalles arquitectónicos cobran en la obra de Ray puede tipificarse por el uso que hace de las escaleras en *Delirio de locura* (*Bigger Than Life*, 1956). La escalera conecta (como lo sugirió Victor Perkins en *Movie 1*) el mundo superior de los sueños privados y el escape con el mundo inferior más vulnerable a la violación de la realidad. Pero también es el corazón del hogar de Avery; toda la casa está construida en torno a la escalera central. Como lugar de tránsito (y los protagonistas de Ray siempre están en tránsito), es donde suceden la mayor parte de los conflictos y confrontaciones: desde la discusión con la esposa sobre la “monotonía” de su matrimonio, pelea que provoca la crisis nerviosa de Ed Avery, hasta la batalla culminante con Wally que termina con la baranda hecha pedazos. Por último,

son las insistentes verticales o diagonales de la escalera (dependiendo del ángulo de la cámara) cortando las líneas horizontales del encuadre en CinemaScope, las que añaden fuerza y nitidez, creando composiciones al estilo Cézanne.

Yendo un poco más lejos, la arquitectura también tiene su relevancia en las estructuras argumentales rigurosas y sólidas que atraen a Ray: una característica tan firme en su trabajo que, creo yo, uno puede inferir con seguridad (sin subestimar las contribuciones de los guionistas) que, en muchos casos, su influencia fue decisiva inclusive en las primeras etapas de planificación de las películas. Simplemente, para proponer apenas un ejemplo entre muchos, elevar a Barrabás a una preeminencia casi igual a la de Cristo en *El rey de reyes* (*King of Kings*, 1961), convirtiéndolo en un revolucionario alternativo en lugar del tradicional ladrón de la Biblia, es, además de algo muy propio de la temática de Ray, sobre todo una decisión *arquitectónica* que refuerza una narrativa lineal con una estructura de paralelos y oposiciones.

Es este fuerte sentido estructural –no solo en la construcción del argumento, sino también en la claridad de su realización– lo que, seguramente, distingue a Ray de Kazan y Penn, los dos directores con los que tiene más cosas en común en términos de punto de vista y preocupaciones temáticas. Lo que podríamos llamar “las líneas arquitectónicas de las películas de Ray” son bien firmes y nítidas; los actores y las contingencias no lo seducen con tanta facilidad. Pero no todo juega a favor de Ray: es una fuerza que descarta, por ejemplo, la profusión de inventiva espontánea, el principal deleite de *Bonnie y Clyde* (*Bonnie and Clyde*, 1967). Pero yo lo veo como una de las marcas de la superioridad de su cine por sobre el de Kazan: la expresión de un control y un sentido de la dirección más seguros, el logro de una necesaria impersonalidad artística y una distancia que actúa

como un freno al ímpetu emocional de las películas, avasallante y personal, acentuando una fuerza que la autocomplacencia de Kazan tiende a disipar.

La influencia de los primitivos intereses étnicos de Ray en su arte es todavía más obvia: solo hace falta recurrir a *La gitana* (*Hot Blood*, 1956), *Infierno verde* (*Wind Across the Everglades*, 1958) y *Salvajes inocentes* (*The Savage Innocents*, 1960), o al impulso de la balada *folk*, que es uno de los muchos factores determinantes detrás de la desconcertante y compleja *Mujer pasional* (*Johnny Guitar*, 1954). Pero la interacción de todos estos intereses en Ray es más importante que sus aportes individuales. Encarna la tensión creativa básica de toda su obra, esa tensión entre el control consciente y racional (arquitectura) y la incitación de impulsos anárquicos espontáneos (arte primitivo).

Muchas películas anteriores a *El ciudadano* (*Citizen Kane*, 1941) usaron la profundidad de campo, y hubo películas en CinemaScope antes de *Rebelde sin causa* (*Rebel Without a Cause*, 1955). Sin embargo, la ovación al trabajo de Welles (y de Toland) en *El ciudadano* está perfectamente justificada, porque revela un nuevo abanico de posibilidades expresivas, un sentido más completo y más consciente de los efectos que pueden lograrse; y lo que fue Welles para la profundidad de campo, Ray lo fue para el CinemaScope. El formato CinemaScope dio una agudeza nueva al sentido arquitectónico de Ray: al mismo tiempo aprovecha el énfasis horizontal inherente al CinemaScope y lo combate insistiendo de manera similar en la verticalidad. Las limitaciones del encuadre (un plano que muestra un cuerpo entero automáticamente adopta el efecto de un plano general) intensifica reiteradamente nuestra percepción de la sensación de encierro de los personajes: particularmente en *Rebelde sin causa*, el cuerpo encorvado y tenso de James Dean parece luchar por salirse de esas limitaciones horizontales, la parte superior del fotograma

está constantemente aplastándolo. Si hay una sola imagen recurrente que parece expresar todo el espíritu del arte de Ray, probablemente sea la de manos extendiéndose: desde el plano detalle de la mano de Ida Lupino, ciega, tendiéndose hacia abajo para alcanzar la mano estirada de Robert Ryan al final de *Odio en el alma* (*On Dangerous Ground*, 1951) (ubicada, además, en medio de una escalera), a la mano de Cristo tendiéndose hacia abajo a través de las barras de la cárcel para tocar las de Juan el Bautista (otra vez Ryan) mientras forcejea hacia arriba, pasando por el momento mágico en *Rebelde sin causa* en que James Dean tiende su mano a Natalie Wood en el despeñadero después de esa competencia que consistía en mantenerse el mayor tiempo posible al volante de un auto en marcha hacia un precipicio.

En líneas generales, las imágenes de personas que se extienden para alcanzar a alguien –que expresan una tensión corporal y espiritual, de un forcejeo hacia el contacto o un esfuerzo por romper lazos metafóricos– impregnan el arte de Ray, y la gran extensión horizontal de la pantalla CinemaScope les proporciona una energía y potencia superiores. Consideremos, por ejemplo, el momento en *Delirio de locura* en que Ed Avery (James Mason), a punto de salir del hospital, colapsa en el umbral de su casa, se aferra a la jamba de la puerta para apoyarse y presiona el timbre con la mano. Su esposa, Lou (Barbara Rush), se agacha detrás de él, lo sujeta, la mano de ella también se extiende para tratar de desprender los dedos de él de la puerta. El momento expresa angustia física y mental con una inmediatez de lo más dolorosa: el incesante sonido del timbre evoca tanto un grito de socorro como la disconformidad que las frustraciones reprimidas de Ed encarnarán de forma creciente en la precaria armonía de la familia. Los cuerpos y brazos se extienden a través de la pantalla del CinemaScope, las manos en el timbre empujan hacia el extremo derecho del primer plano, el encuadre parece estrujar

a los actores con su angosta horizontalidad aun cuando el ancho permite transmitir la sensación de forcejeo y tensión física con una intensidad extraordinaria.

La sensibilidad de Ray al potencial artístico del formato CinemaScope es particularmente evidente en momentos de crisis, cuando los elementos formales fuertes y enfáticos mantienen bajo un riguroso control a emociones tan intensas que bordean la histeria, haciéndoles ganar así una mayor fuerza de expresión. Pero la sensibilidad no se reduce a esos momentos: se expresa en una inventiva formal y estilística discernible en todas partes. Tomemos una secuencia representativa (más que excepcional) de *Delirios de locura*: la escena en que Ed, entusiasmado porque va a salir del hospital y por los primeros efectos del tratamiento con cortisona, saca a pasear a Lou para comprarle vestidos nuevos. La secuencia empieza con Lou mostrándole a Richie, el hijo de la pareja, una torta de chocolate que hizo ella para celebrar la vuelta a casa de Ed. Incluso este banal episodio hogareño tiene la clásica “impronta” de Ray: las manos de Lou sosteniendo la torta entran a cuadro por la izquierda, mientras que la cabeza de Richie entra por la derecha, el deleite del niño se anuncia al público tanto por la fuerza dinámica de la imagen –los movimientos convergiendo simultáneamente desde extremos opuestos de la ancha pantalla– como por la actuación y el diálogo.

Cuando Ed llega a la casa y de forma imperativa (aunque afable) anuncia una salida de compras compulsivas (la torta, y la sencilla unidad familiar que representa se ven barridas y luego olvidadas), él está de pie en la puerta de la cocina, los brazos levantados, las manos aferrando el marco de la puerta sobre su cabeza. El plano es un excelente ejemplo del uso arquitectónico que hace Ray del cuerpo humano, y un útil recordatorio de que esos planos en sus películas nunca son solo eso: invariablemente tienen una justificación dramática, un significado moral,

emocional y narrativo. La postura de Ed expresa su entusiasmo, su alegre sensación de poder y libertad, y al mismo tiempo su deseo de dominar: el complejo efecto emocional del plano, efecto que nos alarma aun cuando comunica la sensación de bienestar del personaje, resume el efecto emocional de toda la película. Tanto la fuerza dramática como la arquitectura del plano dependen de la manera en que las fuertes verticales del cuerpo y del marco de la puerta cortan el “empuje” horizontal de la imagen en CinemaScope; los pies de Ed están fuera de cuadro en la parte baja de la pantalla, los brazos parecen estirarse hacia arriba para liberarse de la estrechez limitante que lo rodea.

La visita a la tienda de los vestidos empieza con un plano que usa el potencial expresivo de la pantalla CinemaScope de una manera bastante diferente. Cuando la familia se baja del auto frente al negocio, Ray carga toda la acción en la derecha de la pantalla, dejando la izquierda ocupada solo por la vereda, el toldo que hay frente a la entrada del negocio, y los transeúntes. A medida que Ed lleva a la mujer hasta la tienda sin que ella deje de protestar, Ray, en lugar de permitirles cruzar la pantalla, los sigue, y preserva el desequilibrio dramático de la imagen. El movimiento de la cámara parece, igual que Ed, arrastrar a Lou, y el espacio vacío a la izquierda de la pantalla (con el frente de la tienda entrando en el cuadro) expresa con hermosura la atracción de Lou por la tienda y su repulsión por la extravagancia simultáneamente. En la escena siguiente en el interior de la tienda, Ray usa el ancho de la pantalla para reforzar un impresionante efecto de color. Ed está sentado a la izquierda de la pantalla, dirigiendo la selección de vestidos para Lou, como un engreído y tiránico director de cine supervisando la *mise-en-scène*; toda su mitad izquierda de la pantalla está vaciada de colores fuertes. En la parte derecha, Lou, que se está probando un costoso vestido anaranjado, está cuidadosamente yuxtapuesta

con un vestido rojo cereza que hay en un perchero y con la chaqueta escarlata de Richie; las mitades opuestas de la imagen están divididas por un espejo que refleja a Lou. El estridente choque de colores concentrado en la parte derecha de la pantalla expresa, al mismo tiempo, la incongruencia del recientemente adquirido sentido de grandeza de Ed y la hipocresía de imponérselo a su familia, aparentemente beneficiando a Lou.

El problema de la autoría del guión de *Delirio de locura* es indudablemente complicado. Además de los dos guionistas que figuran en los créditos, Ray menciona tanto a Gavin Lambert como a Clifford Odets como colaboradores. Independientemente de quién haya sido el responsable (y de la perfecta pertinencia entre las imágenes y las ideas en toda la película; la manera en que la *mise-en-scène* parece *crear* la estructura o, al menos, ser inseparable de ella sugiere que la influyente mano del director fue un factor determinante), el desarrollo temático/dramático de la narrativa es un modelo de lucidez. La progresión de la psicosis de Ed a partir de su salida del hospital se muestra con una lógica inexorable: uno puede trazar cuatro etapas, en cada una de las cuales su impulso por expresarse y mostrarse firme adopta una forma distinta; a medida que cada intento de realización se ve frustrado, el deseo que lo originó busca una nueva expresión en otro lado.

Primero hay una compra compulsiva, periodo maníaco-depresivo de Ed, su colapso nocturno; representa el intento de Ed de afirmar su superioridad mediante símbolos de estatus y posesiones materiales, y se torna evidente que ya no le produce satisfacción todo eso, incluso antes de afrontar el pago de las facturas (en el momento en que está por llamar al doctor para pedirle ayuda). Esto da lugar a la afirmación de su superioridad personal e intelectual: el desprecio por Lou, sus planes de escribir una brillante serie de artículos sobre educación, el deseo de

reformular la televisión con programas verdaderamente “adultos”. Esto culmina lógicamente con su mudanza para abandonar las limitaciones intelectuales de su casa. Mientras baja las escaleras, entra Richie, y Ed de repente reconoce un deber de padre hacia su hijo; pero está claro que Ed no tenía a dónde ir, y necesitaba con urgencia una razón para no salir por la puerta. Entonces, la fase siguiente es el impulso de Ed hacia la realización a través de otra persona, a través de su hijo; pero Richie, un chico agradable de una inteligencia promedio, demuestra ser inadecuado para las grandiosas aspiraciones de su padre. De hecho, *todos* los caminos posibles para la realización ahora están cerrados para Ed. La visita a la iglesia sugiere una nueva –y definitiva– forma de expresión para su impulso de poder: la tiranía religiosa, y la eventual usurpación del rol de Dios (“Dios estaba equivocado”). Pero Ray revela esto como una pantalla: el impulso real aquí es hacia la aniquilación, la destrucción total de la familia y del yo, mediante la expresión de un rabioso nihilismo que, en retrospectiva, aparece implícito en la enfermedad de Ed desde el principio, pero que Ray presenta como otra desesperada evasión de la difícil y delicada tarea de vivir con lo que se tiene.

Sin embargo, *Delirio de locura* no es una película sobre la psicosis, o en todo caso lo es en igual medida en que es una terrible advertencia sobre la cortisona. A Ray le interesa más lo normal que lo anormal, las tensiones inherentes a la vida en la sociedad contemporánea; o, más básicamente, la tensión entre las aspiraciones y el entorno que, quizás, es algo fundamental para la condición humana. La estructura de la película adquiere su fuerza en relación a cómo los excesos de Ed bajo la influencia de la droga pueden anticiparse de manera sutil antes de haberla consumido, sin jamás traspasar los límites de la “normalidad” reconocible: es decir, una normalidad con la que todos (en mayor o menor grado) podemos identificarnos.

El deseo de Ed de comprarle vestidos extravagantes a Lou responde al aprecio que siente por su compañera de trabajo Pat, una profesora muy elegante (y soltera), y este aprecio ya es evidente en los primeros minutos de la película, cuando Ed arregla con Wally (Walter Matthau), el profesor de gimnasia, para que lleve a Pat a la reunión de bridge: tiene así una cita con ella a través de un intermediario, o algo por el estilo. La compra de los vestidos (en la tienda donde Pat compra los suyos) puede leerse como el deseo manifiesto por reemplazar a Pat por Lou. De hecho, todo el impulso hacia la ostentación material ya está implícito cuando se sugiere que Ed está viviendo más allá de sus posibilidades económicas y que tiene que trabajar para una empresa de taxis después de clases. También son significativos los afiches de viajes que constituyen los detalles más llamativos en la decoración de la casa de Ed, y que sugieren su frustrado anhelo de escapar o de trascender. Su deseo de superioridad intelectual es evidente al darse cuenta de la monotonía básica de lo que más tarde (bajo la influencia) describe como “monotonía insignificante”. “Somos grises”, le dice a Lou después de la reunión de bridge: una percepción que, obviamente, ella nunca tuvo. “¿Puedes nombrarme una cosa que se haya dicho esta noche que fuera graciosa, sorprendente, imaginativa...?”. En ese preciso instante viene el primer ataque importante de Ed, que establece un vínculo significativo entre su “enfermedad” (que Ed se cuida de no explicar en términos de razones físicas) y sus frustraciones emocionales/espirituales.

El uso de Richie como vehículo de una realización indirecta también se anticipa ya en las primeras escenas de la película. Cuando Ed vuelve del trabajo, lo primero que hace es ordenarle a Richie que apague el western que estaba mirando y se ponga a practicar piano, y, antes de que lo internen en el hospital, Ed le da al hijo la pelota de fútbol americano que guarda como

trofeo de su solitario triunfo deportivo, y le dice que a lo mejor él llegue a ser capitán algún día. El deseo de Ed de dominar está presente desde el principio: en la manera de tratar al hijo, en la manera de seguir a Lou a todos lados y apagar las luces mientras ella quita los platos de la mesa después de la reunión de bridge, y en el castigo (no obstante benévolo) a un chico durante la última tarde del ciclo lectivo.

De hecho, está implícito en la primera imagen de la película. Vemos un escritorio de profesor, encima hay un reloj. Una mano aparece desde la parte baja del cuadro como si fuera a tomar el reloj, y se cierne sobre él de manera dominante. A esa altura no sabemos de quién es la mano, por lo que la imagen tiene una significancia generalizada más que personal-psicológica: el paso del tiempo, de la vida, y el intento de dominarla. Pero la mano se retira, y la cámara se retira con ella, para mostrarla ahora agarrada a la cabeza de un hombre, como si de repente lo asaltara un dolor. Toda la película puede verse como un desarrollo a partir de ese plano inicial, y su calidad emblemática le da la fuerza de una metáfora que expresa algo del carácter metafísico que subyace en la obra de Ray. El rol de la droga en la película es, de hecho, puramente funcional: quita todas las inhibiciones y libera los deseos que ya están presentes en Ed. Su enfermedad puede interpretarse como el producto de una tensión interna causada por las frustraciones: es la enfermedad de un hombre-en-sociedad más que la de un individuo particular.

Pero la estructura de una película de Ray no puede entenderse solamente en términos de guión. La progresión interna de su cine está marcado, característicamente, por lo que podemos denominar momentos “nucleares”; puntos en los que los hilos temáticos se unen, de manera tal que sentimos que en ellos se manifiesta el núcleo de la película. (Si el término sugiere también energía y explosiones, entonces tampoco es del todo inadecuado

para referirse a Ray). Esos momentos siempre se caracterizan por una intensificación visual, una fuerza en las imágenes que puede parecer, en la superficie, un mero adorno retórico. Uno de esos momentos (que me señaló brillantemente John Dyer) ocurre al final de *Infierno verde*: el plano en el que el fallecido Burl Ives nos observa en primer plano mientras Christopher Plummer, con su brazo quebrado colgando fútilmente, se aleja desgarradamente en un plano general, y de repente nos damos cuenta de que, metafóricamente, él se convirtió en Billy, el pirata de un solo brazo, el marginado indio seminola que no pertenece ni a su tribu ni a la civilización blanca.

Otro momento, creado inequívocamente por la *mise-en-scène*, es el plano casi al final de *El rey de reyes* en el que la cámara, ubicada detrás de la cabeza de Cristo mientras lo clavan en la cruz, se eleva al tiempo que la cruz se erige, hasta que miramos hacia abajo junto con Cristo desde las alturas, con una mezcla de angustia, compasión y triunfo. El plano nos recuerda planos cenitales anteriores (tildados de “dictatoriales” por Victor Perkins en *Movie*) de Herodes el Grande, “crucificado” por su pesadilla (la imagen de la cruz ya presente en la horizontalidad de la cortina que cerró, víctima del pánico), y de Herodes Antipas –en el mismísimo lugar, al pie de las escaleras al trono, el lugar donde asesinó a su padre por poder– arrastrándose ante Salomé. La “compleja retórica moral y metafísica” de la película (Jim Kitses sobre *Johnny Guitar*), su intrincado y paradójico patrón de libertad física y espiritual, convergen todos en ese mismo plano, y en los planos que agrupan a los distintos personajes que miran la crucifixión (María y Juan; Claudia y Lucio; Barrabás y Judas).

Delirio de locura está estructurada sobre una serie de momentos de este tipo, de los cuales voy a aislar tres. La fuerza de cada uno de ellos, que por separado puede resultar retórica, está, creo yo,

completamente justificada por el contexto: el efecto no es un mero gesto dramático sino una intensificación que, mediante una serie de puntos de referencia, determina toda la estructura de la película. Y aunque el impacto emocional en cada caso es muy fuerte y directo, su significado es complejo.

1· Lou lleva a Ed al colegio en coche la mañana siguiente a su salida del hospital. Le dice que está orgullosa de ser la mujer de un maestro. Él dice que con el respaldo de ella y de Richie siente que mide tres metros de altura, y ella responde, de manera elocuente: “Para mí, siempre mediste tres metros de altura, Ed”. Corte a un contrapicado de Ed, que se da vuelta para caminar hacia el colegio, la cabeza contra el cielo, una figura gigantesca que parece sobrepasar el edificio del colegio. El plano expresa el orgullo y el placer de Ed, que está bien de salud desde que empezó el tratamiento con cortisona: un placer y un orgullo que hasta ese momento compartimos también nosotros; pero también es el punto crucial en el que el tono de la película cambia por completo y se oscurece. El efecto de tamaño y poder inmensos que confiere el plano es mitad gracioso y mitad ominoso. De repente, somos advertidos de los peligros propios a la sensación de estatura que tiene Ed, y la exageración expresionista de la imagen insinúa por primera vez que esa sensación es ilusoria.

2· Escuché críticas al plano del rostro de Ed reflejado en el espejo destrozado, por considerarlo obvio y grandilocuente. Desde luego, es muy forzado, y no es particularmente original en sí; el espejo destrozado es un lugar común para expresar una crisis nerviosa. Sin embargo, esas críticas ignoran la significancia estructural del plano y la complejidad de sus implicancias; su propósito va mucho más allá del simple impacto. Sucede casi exactamente en la mitad de la película, y en otro de los puntos cruciales del desarrollo dramático. Marca el momento en que Ed toma deliberadamente una sobredosis de cortisona por

primera vez: por lo tanto, en un sentido muy preciso, el momento en que definitivamente se hace pedazos su “imagen” de hombre integrado a la sociedad, de maestro respetado, marido y padre feliz. Quien destroza el espejo, de hecho, no es Ed sino Lou en un ataque de furia. Es verdad que Ed estaba volviéndola loca con sus exigencias; también es verdad que él había recuperado la salud, casi milagrosamente, después de que la medicina lo sentenciara a muerte. Entonces, el espejo roto se convierte en un emblema no solo de la caída de Ed en la psicosis sino también de la extrema fragilidad de la vida familiar “normal” que él y Lou estuvieron llevando. El ancho de la pantalla permite a Ray enmarcar el reflejo destrozado de Ed, irónicamente, entre las pulcras cortinas de encaje blanco de las ventanas del baño.

3. Debo confesar mis dudas sobre la plausibilidad dramática del plano de Richie ofreciéndole una pelota de fútbol americano al padre que vino a asesinarlo. ¿No debería el niño estar escondiéndose debajo de la cama o saltando por la ventana (tal como Lou le gritó que hiciera, grito que, presumiblemente, aunque de manera no del todo convincente, no logra llegar a oídos del hijo)? Es atípico que Ray sacrifique la lógica narrativa en pos del “significado”; por lo general, en su obra es el significado el que se desarrolla naturalmente a partir de la lógica narrativa. Sin embargo, el significado de este plano es tan rico que podemos casi empatizar con su entrega a la tentación. Podríamos argüir que en ese punto de la película la estructura *exige* la presencia central de la pelota de fútbol americano en la imagen. Se lo ve a Richie en primer plano, boca abajo en la cama, la cabeza hacia la cámara. Ed entra intempestivamente por la puerta, en un plano abierto, su brazo levantado para golpear, sus dedos aferrados a una de las hojas de una tijera. Sin darse vuelta, Richie ofrece la pelota con un brazo, hacia atrás, a su padre, de manera tal que la pelota se convierte en el punto focal de la imagen, el

centro de la pantalla y el centro de la línea de tensión entre padre e hijo, asesino y víctima inocente. La pelota de fútbol americano acumuló asociaciones complejas (tanto positivas como negativas, como todo lo demás en la película). Es, en primer lugar, el emblema del triunfo de Ed en la escuela secundaria: un triunfo al que Ed, antes de verse afectado por el tratamiento con cortisona, se refería con pertinente ironía. Más tarde, se convierte en el medio para la realización de las grandiosas expectativas que Ed deposita en su hijo. Pero también es el principal medio de comunicación entre padre e hijo: hay que contrastar el carácter doloroso de la escena en el jardín en la que Ed trata de forzar al chico a realizar proezas atléticas, con la escena anterior (que tampoco carece de insinuaciones ominosas) después del comienzo del tratamiento pero antes de la sobredosis, en la que Ed y Richie practican lanzamientos en la casa. Es el ofrecimiento de la pelota por parte de Richie (ya sea como un intento de reconciliación o como un rechazo a todo lo que representa ahora su padre; el gesto me parece dramáticamente ambiguo, un corolario de su dudosa plausibilidad) lo que impide que Ed lo mate: no solo lo que sugiere el mismo gesto, sino todo lo que representa la pelota de fútbol americano, sus propias ilusiones juveniles y las ilusiones que se hizo sobre su hijo, los momentos de unión espontánea.

En general, al igual que en cuestiones específicas como estas, las fuerzas del cine de Ray están casi siempre equilibradas por actitudes complejas. Resulta revelador explorar *Delirio de locura* a través de la siguiente pregunta: ¿en qué parte de la película debemos buscar su centro moral positivo? Una película que tiene una carga emocional tan fuerte, y que provoca en el espectador una empatía tan grande hacia los personajes, no puede no estar motivada por un sentido de valor positivo, un impulso hacia la formulación de normas humanas. El final de

la película, acercándose hacia ese característico movimiento de manos que se extienden y las palabras finales del último diálogo, “Más cerca... más cerca...”, cuando Ed le indica a su familia que se acerque a la cama de hospital donde yace, puede parecer que ubica inequívocamente ese sentido de valor en la reafirmación de la familia, y difícilmente querríamos negar la fuerza de esta afirmación.

Sin embargo, nuestra confianza en el futuro está socavada por distintos factores. En primer lugar, queda claro que la vida de Ed depende de la prolongación del tratamiento con cortisona. A Lou le dicen que las dosis deben regularse con cuidado, que la alteración de Ed se debió al abuso de la droga; pero la película dejó en claro, sin lugar a ambigüedades, que la conducta de Ed cambió significativamente *antes* de que empezara a abusar de ella. Las compras compulsivas, la práctica de fútbol americano en un lugar cerrado, el colapso nocturno... son todos episodios anteriores a la primera sobredosis.

Esto, a su vez, nos lleva (con la lógica instaurada por el estilo y la estructura de la película) a reflexionar que la droga simplemente disparó los problemas reales, que no los creó, y que esos problemas siguen intactos. El optimismo del final (y un optimismo duro y realista –la idea de que el único fracaso verdadero es darse por vencido– es, en general, característico de Ray) se fortalece ante la sensación de que tanto Ed como Lou, después de haber enfrentado la destrucción casi total de todo para lo que vivían hasta entonces, aprendieron a valorar su matrimonio y su familia de manera más sabia e intensa, y a ser más conscientes de sus problemas. El movimiento interno de las películas de Ray muchas veces se rige a partir de la educación del protagonista en torno a la comprensión de sus limitaciones, y de una evaluación más realista de su relación con el entorno.

Sería bastante erróneo ver *Delirio de locura* como un simple apoyo a la familia burguesa norteamericana. Las asfixiantes limitaciones del entorno y de sus valores se exponen de manera concisa en la primera parte de la película. Si Ray muestra respeto por lo real y potencialmente vivo en el entorno familiar, muestra el mismo respeto por lo que hay de válido en las aspiraciones disruptivas de Ed. Presenta a sus personajes con un equilibrio inteligente de entendimiento y distancia, empatía y mirada crítica, y obtiene un desempeño maravillosamente preciso y lúcido por parte de sus actores principales. Ed Avery tiene muchas características del protagonista arquetípico de Ray, atrapado entre el impulso y el control; sin embargo, en ningún momento tenemos la sensación de que el director se involucró emocionalmente con él, al precio de perder claridad intelectual: no se nos permite ni ser condescendientes ni identificarnos con Ed. De igual manera, las limitaciones de Lou quedan bastante claras sin que se nos permita siquiera despreciarla; no es ni la *All-American Mom* ni una idiota despreciable.

Típicamente, las películas de Ray (*Infierno verde* es el ejemplo supremo) encarnan una dialéctica compleja que provoca en el espectador una actitud crítica aunque constructiva hacia los dos bandos, y un sentido de la necesidad de buscar un término medio que preserve los elementos más refinados de cada uno de ellos. La secuencia de la reunión de padres en *Delirio de locura* ofrece un microcosmos útil para este método; Ray nos postula a los engreídos padres liberales y a la diatriba incipientemente fascista de Ed como igualmente inaceptables, pero a lo largo de la confrontación da a entender la necesidad de apelar a razonamientos sensatos y empíricos para abordar los problemas educativos.

La preocupación de Ray respecto a la sociedad y su futuro gravita naturalmente hacia las preocupaciones educativas de

Delirio de locura; las implicancias de las escenas de Ed y Richie son más valiosas que cien manuales para maestros. Sin embargo, este es solo un aspecto de una película que niega al espectador en igual medida el confort de las soluciones fáciles y el lujo de la desesperación. *Delirio de locura* está entre las declaraciones más inteligentes e incisivas del cine sobre la cuestión del hombre en sociedad. Su mensaje (en la medida en que puede decirse que una compleja obra de arte lo ofrece) no es “confórmate con lo que tienes” sino “trabaja con lo que tienes, de manera empírica y realista. Y conócete a ti mismo.”

HOWARD HAWKS: MASCULINO FEMENINO

Howard Hawks: Masculine Feminine

Por Molly Haskell

(Marzo-Abril, 1974)

Después de una década de rehabilitación crítica, Howard Hawks ahora está a salvo dentro del triunvirato de los directores comerciales clásicos de Hollywood: Ford, Hitchcock y Hawks, con Hawks quizás haciendo de Adler frente al Jung y al Freud de Hollywood. Su trabajo puede describirse como una obra consistente que presenta –en términos que alternan la heroicidad y la parodia de la heroicidad que le son intrínsecas– una visión del hombre como símbolo inquebrantable de coraje y tenacidad, y, al mismo tiempo, como un garabato en los confines del universo. La naturaleza intuitiva norteamericana de las películas de Hawks se ve expuesta en temas como la competencia entre hombre y mujer, la inversión sexual y la lucha entre la adolescencia y la madurez por el alma de un hombre adulto.

Una vez que uno acepta la interdependencia de la comedia y la tragedia, es difícil no ver las implicancias más profundas: la imagen del hombre dispuesto, de forma tanto cómica como heroica, a hacer frente a un universo antagónico, una nada tan desprovista de sentido como las de Beckett, pero decidido, de todas formas, a representar su destino, a reivindicar la mente contra la falta de cabeza. En sus historias de un hombre que lucha contra el entorno, en sus odiseas (porque, aun cuando los escenarios son estáticos, sus películas son viajes) de bandas fraternales a lugares remotos, libradas a su suerte, la visión de Hawks es la del hombre (y la mujer) desprovisto de significancia eclesiástica, creador de sí mismo a tal punto que no solo Dios está ausente sino también lo están las madres, que evolucionó

hasta adquirir una delicada supremacía sobre la naturaleza y los animales, contra los que debe luchar para mantenerla.

Debido a la notable consistencia que tienen las películas de Hawks ya desde sus comienzos, y al grado de control artístico y estilístico que ejerció sobre casi todos sus proyectos, es probable que subestimemos la evolución de su obra, en particular su visión de la mujer, y su actitud cada vez más madura respecto al “grupo”, al principio conformado íntegramente por hombres, y más tarde marcado por una relajación del criterio de admisión para incluir tipos raros y marginales, impedidos y mujeres. En sus películas, hay un afecto por los personajes que, aunque está enraizado en las expectativas de los géneros sexuales, va más allá de ellos como los opuestos, que son, en igual medida que las mezclas de estados de ánimo trágicos y cómicos, la fuente del humor y de riesgo que hay en la visión de Hawks de un mundo delicadamente dividido entre los principios masculinos y femeninos.

Los instintos masculinos y femeninos están entrelazados en un combate perenne. Una escena donde se consuma la visión de Hawks es la del duelo sexual que da inicio a *Ayuno de amor* (*His Girl Friday*, 1940), una secuencia coreografiada y editada de manera brillante, en la que el equilibrio va cambiando a cada segundo: entre los personajes, en la medida en que Cary Grant primero, y luego Rosalind Russell van llevando las de ganar; entre las estrategias predominantes, en la medida en que cada uno utiliza tácticas “masculinas” (asalto físico) y tretas “femeninas” (súplicas y mimos); y entre los tonos alternantes de la escena, desde emotivos (primeros planos) hasta cómicos (planos medios). Por debajo de la virilidad pujante y a veces buscada de las imágenes de acción, el genio de Hawks reside en impulsos bipolares: su habilidad para entender y retratar, en los hombres, la tentación de retroceder, de sucumbir, de ser pasivos, de recibir

cuidados (Cary Grant en *La adorable revoltosa* [*Bringing Up Baby*, 1938] y *La novia era él* [*I Was a Male War Bride*, 1949]), y, en las mujeres, la necesidad opuesta de llevar la iniciativa, actuar, dominar.

La peligrosidad del mundo de Hawks, la sensación de un desequilibrio cósmico (y cómico) surge de la naturaleza equívoca de la diferenciación sexual, una cuestión que nunca está del todo resuelta. Pero hay una evolución: el costado “femenino” que el hombre joven ve como peligroso o debilitante (el efecto “debilitante” de las emociones) gradualmente pasa a aceptarse como elemento crucial en la vida de los hombres adultos; y el costado agresivo de la mujer se vuelve cada vez menos incompatible con la femineidad.

La “mujer hawksiana” en realidad no florece hasta finales de la década del treinta. Aunque muchas veces se ven en situaciones hawksianas, las mujeres de sus películas de la década del veinte están más cerca de los estereotipos generales que predominan en las películas mudas que de las heroínas con agallas, voz grave (la voz siempre es importante en las mujeres de Hawks), modernas, y muy norteamericanas, típicas del cine posterior de Hawks. Su primera película, *El camino de la gloria* (*The Road to Glory*) (hecha en 1926, y sin ninguna relación con su película de guerra del año 1936), tenía a May McAvoy como protagonista de una tragedia sobre una chica ciega. Probablemente sea la película más melancólica de Hawks; señala algo sobre su estado de ánimo y su propensión antes de que él mismo dictaminara que la tragedia “no era lo que el público quería ver, así que, en mi película siguiente, cambié el tono.”

Las películas mudas, inmaduras y, de vez en cuando, encantadoras, no tienen ninguno de los atributos que asociamos con el Hawks ulterior. Solo *Una novia en cada puerto* (*A Girl in*

Every Port, 1928) recibió más que un interés marginal. La trama, en la que una hermosa artista de circo amenaza con romper una bella amistad de hombres, presenta el prototípico triángulo de las películas de aventuras masculinas de Hawks; pero la alta reputación de la película entre los franceses parece basarse en la presencia de Louise Brooks, más que en cualquiera de las virtudes inherentes al film. Y la propia Brooks es mucho menos interesante aquí que en sus películas con Pabst, o incluso que en las películas que hizo para la Paramount sin la dirección de Hawks. Hawks no se sentía del todo cómodo con la *femme fatale*. De hecho, se sentía a gusto con la mujer abiertamente sensual solo cuando –como ocurriría con Lauren Bacall en *Tener y no tener* (*To Have And To Have Not*, 1944), o con Angie Dickinson en *Río Bravo* (*Rio Bravo*, 1959)– él podía jugar con la sensualidad de ellas, evocando un tipo de juego sucio que era el equivalente a la valentía de un hombre que se desprecia a sí mismo.

Los melodramas de los años treinta presentan el ideal de heroísmo y autosuficiencia masculinos en su forma más pura: hombres en guerra, enfrentando la muerte a diario como aviadores (*El escuadrón de la aurora* [*The Dawn Patrol*, 1930], *Águilas heroicas* [*Ceiling Zero*, 1936]), como soldados (*El camino de la gloria*), como pilotos de lanchas torpederas (*Vivamos hoy* [*Today We Live*, 1933]), héroes venidos a menos tratando de redimirse o expiar culpas tomando el lugar de un amigo en una misión suicida; hombres embarcados en aventuras comerciales de alto riesgo como la pesca de atún (*El tiburón* [*Tiger Shark*, 1932]), la aviación comercial (*Solo los ángeles tienen alas* [*Only Angels Have Wings*, 1939]), las carreras de autos (*El pueblo ruge* [*The Crowd Roars*, 1932]), el crimen organizado (*Scarface*, 1932). Hombres que asumen riesgos extravagantes sin cuestionar las normas básicas, atraídos por lo que Robin Wood llama “la

atracción de la irresponsabilidad”: hombres arruinados, separados, traicionados, incitados a la muerte por mujeres.

En el marco de las primeras películas de acción, la mujer que perturba la amistad de dos hombres, o que precipita su caída, es más simbólica que real: una proyección del mundo adulto –de la civilización, el hogar, la familia, la responsabilidad– que es odioso para el adolescente e inhibidor para el libre juego de sus fantasías de aventura y omnipotencia. Pero las mujeres que atraen a Hawks no son “aguafiestas”, no son el tipo de mujer “de su casa” sino mujeres que (para bien o para mal, y las feministas están divididas en este punto) son capaces de prosperar en el mundo de los hombres. En esta primera etapa, las mujeres (y en Hawks esto no es diferente a los casos de otros artistas varones: por ejemplo, Jean Renoir) son figuras de fantasía que, convenientemente, se llevan la peor parte de la desilusión adolescente.

De manera significativa, en *El escuadrón de la aurora* (*The Dawn Patrol*, 1930), la primera película sonora de Hawks, la *femme fatale* ni siquiera está presente en persona. Su perfidia –la ruptura de la amistad del comandante de vuelo Neil Hamilton y su segundo de a bordo Richard Barthelmess– sucedió fuera de campo. Se aduce el “asunto de polleras” para intensificar el conflicto que hay entre el hombre al mando que cada día debe enviar aviadores a la muerte y el intermediario que implora misericordia. La retirada a un mundo exclusivo de hombres, así como la proyección de la mujer como fuerza maligna, sugiere un temor por el propio costado femenino: un costado que es especial y maravillosamente importante en Hawks. Manny Farber escribió sagazmente sobre el “poco célebre toque femenino de Hawks”, y este toque es responsable tanto de los estados de ánimo ambivalentes que hay en sus películas como de los elegantes movimientos de los actores.

En *El escuadrón de la aurora*, ya hay una intensa sensación de contraste entre los dos mundos: la euforia y la ira del mundo de la acción, y el reconfortante encierro de la base, que ofrece una protección similar a la de un vientre materno. Pero la relación entre los dos mundos es más paradójica: si bien el mundo de la acción conlleva el mayor de los riesgos para la vida, a su vez ofrece –al sumergir al yo en un mundo sin mujeres– una liberación catártica, mientras que, en el mundo del interior de la base, a pesar de toda la seguridad física que esta brinda, hay mayor fricción entre las personas, existen relaciones que las mujeres, de manera implícita o explícita, tienden a complicar.

Los dos mundos están hilvanados con mayor destreza en *El tiburón*, donde las extraordinarias secuencias de pesca se conectan directamente con el personaje estilo Capitán Ahab interpretado por Edward G. Robinson, y la rivalidad por una mujer (Zita Johan), que culmina con la muerte de este, coincide con otro tema *hawksiano*: la superioridad del hombre “completo” por sobre el hombre mutilado. Robinson –viejo, poco atractivo, y manco– pierde a la chica a manos del joven y atractivo Richard Arlen (de la misma forma en que Robinson pierde a Miriam Hopkins a manos de Joel McCrea en *La reina de la ruleta* [*Barbary Coast*, 1935]) en lo que es una despiadada aplicación de la ley de supervivencia en la que, tal como señaló Andrew Sarris, la mujer es el equivalente de Dios y la naturaleza en el arbitraje del proceso de selección natural. Y, sin embargo, de nuevo Hawks parece estar proyectando en la mujer algo que siente él mismo: un disgusto por lo feo, lo desfigurado, lo que está fuera de forma. En *Río de sangre* (*The Big Sky*, 1952), un Kirk Douglas al que le falta un dedo debe perder a la princesa india (Elizabeth Threatt) a manos de Dewey Martin; pero es el propio Douglas y no la chica el que toma la decisión, al final de

la película, de mandar a Martin de vuelta a la reserva para que se quede con ella.

El vínculo entre hermanos o entre hermanos sustitutos es el vínculo del parentesco emocional o sanguíneo (y, por consiguiente, el hermano y la hermana en *Scarface* son análogos a los hermanos en *El pueblo ruje*): una compenetración entre personas que se entienden entre sí y que se sienten a gusto con el otro más por instinto que a través de un esfuerzo intelectual o emocional, que se juntan sin la tensión que crea la atracción sexual y el antagonismo. La chica en *Águilas heroicas* abraza a su cómplice, Pat O'Brien, y le da la mano a su novio. Hawks dirige escenas de acción y de enorme afecto con absoluta fluidez, pero es torpe para filmar escenas de amor (como la del final de *La reina de la ruleta*, en la que corta nerviosamente entre Hopkins y McCrea, alejándose). Pero cuando el antagonismo sexual se confronta o se transmuta en el ingenioso caos de las comedias, se crea un campo emocional que, en varios sentidos, es más rico y más dinámico que la expresión abierta, relativamente directa y sencilla del amor entre "contrapartes".

Como la homosexualidad platónica (en oposición a la física) que Robert Graves critica en *La diosa blanca*, o la atracción incestuosa que D.H. Lawrence ve en Poe, este *affaire* amoroso entre dos hombres es, en última instancia, una forma de narcisismo: la obsesión consigo mismo de un hombre incapaz o poco dispuesto a aceptar al Otro, o a dar los pasos necesarios (que van desde el reconocimiento de la dependencia a la voluntad de ser el *sostén* de otra persona) para entender a esa criatura que interpreta el papel de luna frente a su sol. Tanto la glorificación de los dos hermanos en *El pueblo ruje* como el destino fatídico compartido por Paul Muni y Ann Dvorak en *Scarface* son medios para aislarlos de la humanidad heterogénea.

En *Águilas heroicas* –con James Cagney en el papel del audaz aviador y Pat O'Brien como el jefe enredado en la burocracia–, el mundo de la acción y el del recinto cerrado, el de mujeres y el de hombres, el de la comedia y el de la tragedia, están integrados en gran medida, incluso en los parámetros de Hawks. Cagney, un arrogante e irresistible aviador de la vieja escuela admirado por Hawks, finge estar enfermo para no volar y poder tener una cita con una chica muy linda que se llama Tommy (June Travis). Es uno de los primeros ejemplos de la mujer hawksiana, de la excitación que genera como mujer activa e inteligente tan obsesionada con su trabajo como cualquier hombre y que está más allá de las dimensiones de su rol. En un papel todavía más pequeño, Isabel Jewell, que interpreta a la mujer de uno de los aviadores, empieza siendo la típica esposa fastidiosa y aguafiestas, pero, tras la muerte de su marido, se convierte en un personaje salido de una tragedia griega.

Aunque *Águilas heroicas* es, técnicamente, una tragedia y *La comedia de la vida* (*The Twentieth Century*, 1934), una comedia, la mezcla de los dos estilos en las dos películas –en la personalidad irascible de Cagney y el horror que desencadena, en la chifladura de Carole Lombard y el caos que ella incita– crea una dualidad similar de estados de ánimo y propone una afinidad de géneros dispares característica en Hawks. *The Twentieth Century* (El Siglo XX) es el nombre del tren que lleva al director (John Barrymore) y su estrella a California, pero también es el nombre de la fuerza de energía desencadenada –llámese mujer, hombre o sociedad moderna, llámese poción amorosa, confusión sexual o drogas alucinógenas– que confunde, abruma, exaspera, humilla, exalta a los personajes de Hawks en los avances/retiradas que dan a lo largo de sus comedias disparatadas. Es la fuerza que mantiene en alto a Cary Grant –sobre un puente

levadizo que se eleva en *La novia era él* o en lo más alto del andamiaje de un dinosaurio en *La adorable revoltosa*— y la fuerza que empuja a Rosalind Russell de vuelta a esa jungla donde impera la ley del más fuerte que es el mundo del periodismo gráfico en *Ayuno de amor*. Es una fuerza que, aunque permanece lejos del hombre y fuera de su control, es tan vertiginosa como todo lo que hay en Hitchcock: la vida, vista de manera cómica, como una montaña rusa desenfundada, en lugar de verla pesimistamente, en términos psicológicos, como un Ello desenfundado. Y, así y todo, ellos dos no están tan alejados entre sí: y el caos externo en Hawks muchas veces parece corresponder con, o actuar como, catalizador de alguna necesidad profunda de un personaje.

Toda esta excentricidad —o al menos eso parece en el caso de las mujeres que elige Hawks— es una especie de mecanismo de defensa, una pantalla para ocultar la vulnerabilidad que subyace. La Susan de *La adorable revoltosa* y la Lily Garland de *La comedia de la vida*, tan porfiadas y autosuficientes, son social y sexualmente inseguras. (La Catherine Gates que interpreta Ann Sheridan en *La novia era él* es profesionalmente competente, pero inexperta en la cama.) Susan y Lily no saben cómo “jugar” y, aliándose con las fuerzas de la naturaleza, arrojándose al sexo opuesto como huracanes, aumentan sus posibilidades de sobrevivir en un mundo de hombres. Pero, ni bien ellas se convierten en pura agresión caprichosa, sus blancos demuestran que no son defensores de la supremacía del hombre, partidarios y seguros, sino especímenes del sexo opuesto tan vacilantes e inseguros como ellas. A través de las metáforas de safari que hay en las comedias —Paula Prentiss siguiéndole el rastro y exponiendo al farsante pescador que interpreta Rock Hudson en un coto de caza de California en *Man's Favorite Sport?* (1964); Katharine Hepburn y Cary Grant arando un terreno de césped en busca de un fósil

(Grant termina atrapado en una red); los lexicógrafos¹ de *Bola de fuego* (*Ball of Fire*, 1941) enredándose en los arbustos espinosos y zarzas del bajo mundo de la jerga de Sugarpuss O'Shea; Grant y Sheridan en su enrevesada misión en Alemania, exponiendo humorísticamente la fanfarronada, el temor y la incertidumbre sexual del rito americano de las citas amorosas.

Una vez que comprendió el principio de que la sobriedad es esencial para la comedia, Hawks intensificó la seriedad de sus personajes hasta convertirla en una especie de ensimismamiento maniaco, un carácter obsesivo reflejado en la locura de los personajes chiflados. El ritmo vertiginoso de las comedias se basa en que, en cierto sentido, nadie está bien de la cabeza. El paleontólogo que interpreta Cary Grant es, según la visión que tiene Hawks del científico puro, tan anormal como la mujer de mundo del *country club*, interpretada por Hepburn. Rosalind Russell se encamina a la asfixia y a una muerte lenta en su esperado matrimonio con Ralph Bellamy; la esposa comprensiva que interpreta Ginger Rogers en *Vitaminas para el amor* (*Monkey Business*, 1952) está llena de resentimientos ocultos que brotan, como la verdad cuando se bebe alcohol, cuando ella toma la droga. Dos locuras deben chocar para sacudir a los antagonistas hombre-mujer y que cobren consciencia del otro, de ellos mismos, y de un destino mutuo que, aunque problemático, definitivamente no es el de la pareja promedio que vive en los suburbios.

Otra comparación que ilumina llamativamente la singularidad de la mirada de Hawks es la diferencia de abordaje que hay entre *Río rojo* y la versión de Raoul Walsh de lo que, básicamente, es la misma historia en *Garras de ambición* (*The Tall Men*, 1955). En la actitud relajada de Walsh respecto a las mujeres, algunos podrían percibir una visión más madura de los sexos. El

¹ N. de la T.: La lexicografía es la ciencia aplicada del lenguaje que se ocupa de la elaboración y el análisis crítico de diccionarios.

personaje de Jane Russell es más una compañera que una amenaza, y hasta la influencia que representa, la de distraer, está tratada con cariño más que con resentimiento. Ella es libidinosa, sexy y fuerte. Y, sin embargo, son las mujeres en *Río rojo* –Coleen Gray en el papel de Fen, la mujer abandonada por Wayne, y Joanne Dru, como Tess, la sustituta de Fen que se enamora de Matthew (Montgomery Clift)– las que resultan cruciales para la elaboración de los intensos conflictos primarios que contribuyen a que la película de Hawks sea todavía mejor.

En la década del cuarenta, hay una distensión con las mujeres: tal vez prefigurada en la reconciliación al final de *Solo los ángeles tienen alas*, en la que Grant, después de perder a su mejor amigo (Thomas Mitchell), se casa con Jean Arthur, y en la estrecha relación madre-hijo de *El sargento York* (*Sergeant York*, 1941), con Margaret Wycherly en el papel de una de las pocas figuras maternas importantes que hay en todo el cine de Hawks. En *Solo los ángeles tienen alas*, todavía hay un fuerte rasgo de autocompasión disfrazado de dura indiferencia, pero, en el interior de la base de los aviadores civiles, ubicada en América del Sur y casi siempre rodeada por neblina, se desarrollan las fantasías más ciclótímicas y románticas de Hawks. Rita Hayworth es una versión más compasiva de la *femme fatale*, pero Jean Arthur, al carecer de la independencia mundana de las heroínas posteriores en su misma situación, es demasiado cobarde dentro de sus posibilidades: contribuye al deshonroso papel de la mujer como segundona. El uso de la mujer otra vez es simbólico –es el elemento “emocional”–, de modo que, a pesar de que el elenco y los escenarios de la película resultan casi irresistibles, uno casi prefiere el mundo completamente varonil de *El bombardeo heroico* (*Air Force*, 1943) en el que Hawks lleva la ética de grupo –y la sumisión de los individuos a un propósito común (las aventuras de la

tripulación de un B-17 durante y después de Pearl Harbor)– casi a un extremo *fordiano*, a tal punto que los aviadores se vuelven uno con la misión o, como en este caso, con su máquina.

Fue idea de Hawks que Humphrey Bogart y Lauren Bacall conformaran la pareja de *Tener y no tener* y *Al borde del abismo* (*The Big Sleep*, 1946), y aunque hay que reconocerle que fue responsable de los mejores papeles de los dos actores, ellos a su vez aportaron lo suyo a las películas, una química personal, para crear la única pareja verdadera y mágicamente equitativa de todo el cine de Hawks: una rareza en cualquier forma de arte en donde la personalidad de un individuo, el artista, necesariamente domina a su contrario sexual. Eso no significa que Bacall, de cierta forma, deje de ser una fantasía masculina, pero ella aporta lo suyo –verbal, profesional, sexualmente– en una medida mucho mayor que la mayoría de las heroínas del cine. Ella es fuerte, inteligente, femenina, ni una virgen ni una puta, y si bien no se molesta en ocultar su amor por Bogey, de alguna manera toma la delantera mostrándose como una mujer segura, abierta, divertida y honesta. Ella no solo no es una amenaza para la supremacía masculina sino que, en *Tener y no tener*, representa la alternativa –una pareja heterosexual de iguales–: finalmente, y de manera inequívoca, una pareja adulta y a la vez divertida.

Igual que tantos otros accidentes de química que suceden detrás de cámara y cuyos efectos sobre las películas nunca podemos conocer o medir del todo, el éxito de ella como personaje probablemente pueda atribuirse al *desagrado* de Hawks por Bogart, y su consiguiente identificación con Bacall. “Estás entre los hombres más insolentes de la pantalla”, se dice que Hawks le dijo a Bogart antes de *Al borde del abismo*, “y voy a crear una chica un poco más insolente que tú”.

Así, mientras que antes de las películas de Bogart-Bacall, e incluso después (en *Al borde del abismo*, *Río Bravo* y *El Dorado*),

la mujer ocuparía un lugar secundario con respecto a la amistad entre dos hombres, en *Tener y no tener* los papeles están absolutamente a la par, el trabajo de ella está al mismo nivel que el de él. Aunque Walter Brennan, en el papel del compinche *loser*, va a reaparecer en películas posteriores, el papel de colega y camarada, cuyos equivalentes luego van a ser Dean Martin y Robert Mitchum, en este caso lo interpreta Bacall.

Los intereses del melodrama y la comedia se funden perfectamente en la atmósfera impregnada de sexualidad que hay en *Al borde del abismo*, empezando por la iniciación de Marlowe en el mundo del invernadero del General Sternwood, una escena que proviene directamente de Raymond Chandler. A las diferentes mujeres concebidas por el escritor, Hawks le agregó un par más, para crear la sensación de un mundo dirigido y manipulado por mujeres (las dos hermanas de Sternwood dirigen la vida de su padre, Dorothy Malone está al frente de una librería, Peggy Knudsen es la fachada de una banda de mafiosos, y ¡una mujer maneja un taxi!) algo que volverá a repetirse únicamente en *Río lobo* (*Rio Lobo*, 1970).

Hawks estaba adelantado a su tiempo, no solo en cuanto a su despreocupada indiferencia por las conexiones de la trama, sino por la sofisticación con la que aborda el tema de las drogas (en el personaje embotado de Martha Vickers, y en las tramas misteriosas que se explican a partir de una operación con drogas) y de la homosexualidad (Bogart hace una imitación “amanerada”, y antes de eso, en *La adorable revoltosa*, Grant utilizó, de hecho, la palabra “gay”). Esas referencias, en apariencia tan superficiales, ocupan un lugar más central en los temas de la obra de Hawks que lo que parecería indicar su introducción casual; ayudan a percibir las tendencias complejas y conflictivas de los personajes y su lucha por mantener un equilibrio que se percibe menos como una inclinación natural que como una necesidad social y

moral. Así, por más simple que pueda parecerle la idea de masculinidad o femineidad de Hawks a una sociedad moderna, liberal y tecnológica, es una visión moral, existencialista; y, si bien la profesionalidad que pasa a ser la “solución” al problema del personaje es simple, las necesidades que la motivan no lo son.

Le percepción de Hawks respecto a la dificultad y la importancia de la pareja heterosexual queda explícitamente clara en *Río de sangre*, cuando, después de la excursión de pesca con trampas, Douglas le indica a Dewey Martin que vuelva con su mujer india. La dialéctica entre las emociones y las obligaciones, entre la inclinación natural y la resolución socialmente correcta nunca se expresó en términos tan mutuamente exclusivos. Una situación que Lubitsch habría concluido con “una mujer para dos” aquí se resuelve de una manera coercitiva, por uno de dos, para señalar el comienzo de la vida adulta de un joven, destetándose de una figura paterna que ejerció sobre él una influencia excesivamente dominante. El acto de voluntad con que salda tanto su deuda conyugal como filial se convierte, al menos en teoría, en una síntesis victoriosa. La princesa india, a la que le está negado el poder del habla (inglesa) es la heroína más física de Hawks, y establece (y asegura) su identidad no solo a través de sus conocimientos como guía, sino también reteniendo a su esposo en la reserva en lugar seguirlo a su mundo como si fuera una mera pertenencia más.

Desde *Río de sangre* en adelante, incluidas otras películas como *Tierra de los faraones* (*Land of Pharaohs*, 1955) y *Hatari* (*Hatari!*, 1962), el grupo es una propuesta más ambivalente, y la lucha en sí se vuelve más comunal que individual. Los pelotones y patrullas conformados enteramente por varones jóvenes dan lugar a colectivos heterodoxos de edades muy variadas, que están involucrados en una lucha primigenia por autoafirmarse

frente a una naturaleza indiferente. A través del sustituto de John Wayne, Hawks empieza a delegar autoridad en las generaciones más jóvenes, o, como en el caso de *Línea roja 7000* (*Red Line 7000*, 1965), directamente les entrega la película. Es largo el camino que va desde la consigna egocéntrica de Tony Camonte y el punzante y anguloso mundo de ambiciones en *Scarface*, al mundo pastel y tradicional (pero no menos violento) de *Río lobo*, con un John Wayne rengueando después de recibir una herida de bala, ayudado por una hermosa pero olvidable inocentona. Sin embargo, antes de esta diseminación de poder, hay un último dúo de pistoleros, solo que los pistoleros son buscadores de oro, y no son hombres, sino mujeres.

Los caballeros las prefieren rubias (*Gentlemen Prefer Blondes*), que al momento de su lanzamiento en 1953 parecía más instaurada dentro de la chabacanería de la década del cincuenta, hoy en cierta forma se lee como un tanto más escéptica: un musical que se acerca a la sátira como jamás lo hizo ninguna de las películas de Hawks (o perversiones) sobre relaciones sexuales en Estados Unidos, en particular durante la década del cincuenta, años de locura mamaria. Como unos Dean Martin y John Wayne de crucero transatlántico, Marilyn Monroe y Jane Russell no solo tienen las tetas más grandes del Oeste (una monumentalidad a la que los pasajeros del barco rinden silencioso tributo cada vez que pasan a su lado) sino también la mejor de las relaciones en la película. Russell defiende a Monroe de quienes la critican, y Monroe retribuye a Russell con su amor. Los hombres de sus vidas consisten en un viejo forrado en dinero (Charles Coburn, que aquí da un vuelco a sus habituales papeles paternos y bondadosos), un niño precoz (George Winslow), un novio afeminado (Tommy Noonan) y un pretendiente aparentemente normal (Elliot Reid) que resulta ser un espía.

Hawks transforma completamente el original –una obra de teatro de Broadway adaptada de la novela escrita por Anita Loos– estableciendo un vínculo mítico entre la ambición y la rareza sexual, y creando todo un mundo que gira en torno al principio de sexualidad antinatural. Hay un *gag* magnífico con el ojo de buey en el que la prominente cabeza de Monroe se posa sobre un alargado torso, completamente cubierto, que esconde al pequeño Winslow. Él rezonga mientras Coburn acaricia su mano alargada y Monroe trata desesperadamente de “controlar” su cuerpo, en una divertidísima imagen de tres personas en cortocircuito sexual. La otra bajada mordaz y brillante sobre el diálogo sordo entre los sexos es, claro está, el número musical en el que Russell, rodeada de un grupo de atletas fisicoculturistas demasiado concentrados en tonificarse como para prestarle atención, canta “¿Alguien ha venido a buscar amor?”.

El debate sobre si Russell representa un deseo sexual “normal” o excesivo encuentra respuesta en la ambigüedad con que Hawks percibe a Monroe y a Russell, con papeles de diosas sexuales. Dejando claro que era consciente de que la “delantera” que llevaban las mujeres respondía a la quintaesencia de la década del cincuenta, Hawks señaló, en entrevistas, lo irónico que era que Russell se hubiera casado con su novio de la secundaria y se hubiera asentado en el hogar (una condición que ella, recientemente, y quizás de manera bastante lógica, abandonó en favor del fanatismo religioso), y que Monroe fuera la fea de la fiesta sin nadie que la lleve a casa. Esta sensación de incongruencia se siente en el corazón de la exageración y de la farsa sexual. En un final gracioso pero verdaderamente pesimista, Russell renuncia a encontrar cualquier cosa que se asemeje a una relación normal y se une a Monroe como rubia teñida, asegurándose un futuro

² “Is there anyone here for love?”

contra una tradición sexista que, o bien la evitará, o bien la dejará por una versión más joven de ella misma.

Es una tradición a la que el propio Hawks no es del todo inmune, no solo en cuanto a la ética de sus películas sino en la elección de las actrices, que reflejan en igual medida tanto el gusto sexual del hombre como el criterio profesional del director. Hombres como Grant y Wayne aparecen una y otra vez, acumulando líneas de personajes, logrando plenitud en el hogar, permitiéndoles envejecer. Pero, con excepción de Bacall, sus estrellas mujeres aparecen solo una vez, con la implicancia que eso conlleva de que, una vez que sirvió a su propósito, la mujer tiene fecha de vencimiento y, como sucede cuando termina un romance, pasa a ser una mujer “usada”. Hawks viró hacia cierto tipo de mujer y la entrenó para que se ajustara al gusto de quienes buscan una mujer joven pero que *parezca* mayor. Por consiguiente, Angie Dickinson, sensual y activa, femenina y directa, no solo es una de sus heroínas más apasionantes sino también el sueño imposible de la fantasía masculina, al mismo tiempo la flor y el fruto, madura y aun así virginal, sexualmente experta y, a la vez, de alguna forma, recién nacida para el héroe. Una mujer activa que de repente se muestra dispuesta a esperar que él solucione los asuntos que tiene con los hombres, asuntos que tienen preponderancia en su vida. Ella lleva su independencia solamente hasta el umbral de la relación, como una especie de regalo, y no pasa de ahí. Si *Río bravo* es una película que uno ama y a la que se vuelve como a un amigo de toda la vida, ¿acaso no es así, en parte, porque el encierro de los hombres transmite una sensación tranquilizadora de atmósfera de club en donde la dimensión del riesgo –el riesgo *real* creado más por las mujeres que por los “chicos malos”– quedó eliminada artificialmente?

Hatari muestra una comuna de hombres y mujeres que practican la caza mayor con John Wayne como guía. El joven elenco

de ignotos actores que hay en *Línea roja 7000* iría elaborar sus propias definiciones del profesionalismo y el amor en un mundo que parece desprovisto de la mayoría de las gracias de Hawks. Los posteriores westerns de la trilogía *Río bravo* –*El Dorado* (1967) y *Río lobo* (1970)– muestran a Wayne volviéndose viejo y alejándose hacia la periferia de la acción, y la comunidad de *Río lobo*, conformada en su mayor parte por mujeres, pasa a ser protagonista, redefiniéndose a medida que avanza la película. Pero *Río bravo* presenta a Wayne como la apoteosis del héroe *hawksiano*, más viejo, todavía fuerte pero precisando ayuda (y esa mismísima necesidad se convierte en el instrumento de salvación para sus compañeros más débiles), generoso, firme, un poco torpe con las mujeres, pero dejando de lado sus prejuicios para reconocer que una mujer puede actuar con la misma resolución y audacia que un hombre, aceptando así su “debilidad” –la necesidad que tiene de una mujer– a través de la “masculinización” de ellas.

La acusación lanzada por las feministas de que las mujeres de Hawks deben modelarse a sí mismas como hombres para atraer su atención es, en gran medida, verdadera. En primer lugar, sus hombres están bastante retrasados en el proceso de aprender a lidiar con mujeres. Pero el comportamiento de sus chicas machonas y solteronas es también un desafío explícito al estereotipo tradicional de lo que debe ser una mujer. Su agresividad surge de una variedad de razones y pulsiones, de la ambición, la energía, la inteligencia, la inseguridad sexual, y la frustración, quizás, de haber permanecido tanto tiempo al margen del mundo de la acción y la camaradería y del amor no sexual que celebra el cine de Hawks.

Para bien o para mal, el costado maternal (la maternidad y la crianza) de la mujer –evocado con tanta belleza en el cine de Ford, y honrado de manera tan ciega y rigurosa por la mayoría

de los artistas varones— es ajeno a Hawks. Esta pérdida no se percibe en las áreas más obvias de la invención de personajes y la ausencia de mujeres más grandes, sino en una región más sutil, más imprecisa de la sensibilidad. Una aceptación madura de los principios duales de la vida, en tanto que la mujer es complementaria al hombre le habría dado a Hawks una visión más amplia y estimulante, una mirada del mundo más rica y más mística. Pero quizás habría eliminado la tensión sexual, y la tensión con la naturaleza (como madre Tierra) que es el corazón de la obra de Hawks, y que activa el genio de un artista que logró ser, al mismo tiempo, el experto más ingenuo, el elegante más torpe, el masculino más femenino, y el más americano de los directores.

TEX AVERY

Por Jonathan Rosenbaum

(Enero-Febrero, 1975)

París, fines de enero, una semana para la fecha de entrega de mi artículo (después la postergaron). Martes a la mañana, llega un cable: "Confirmados los artículos sobre Disney y Avery". Martes a la tarde, rebusco entre páginas de rabiosas anotaciones garabateadas en septiembre del año pasado mientras miraba once *cartoons* (tiras de dibujos animados) de Avery en la televisión francesa (un poco como leer un libro y andar en bicicleta al mismo tiempo), y en diciembre de ese mismo año, mientras miraba otro programa de once más en un cine local (las notas tomadas en la oscuridad son menos legibles aún). Martes a la noche, vuelvo al segundo programa, inferior al primero pero tolerable, más garabateo, risitas, locura saliéndome por los ojos y oídos. Miércoles, un nuevo "mini-festival" de seis *cartoons* de Droopy llega a la ciudad. ¿Cómo se hace para anotar un remolino? ¡Willy nilly!¹ (¿O debería decir Chilly Willy?²) Ya estoy inmerso en el mundo animado de Avery.

No se parece ni un poco a Disneylandia. Si el universo de Disney puede reducirse literalmente a un maravilloso mundo de diversiones, la mera noción de Averylandia sugiere algo mucho más cercano a un maravilloso mundo de locura: una locura en la que un perro sabelotodo llamado George puede despellejar a una gallina viva con un hacha, para dejarla en

1 N. de la T.: Expresión en inglés para "Quiérase o no"

2 N. de la T.: Chilly Willy, que aquí rima con la expresión "Willy nilly", fue un pingüino antropomórfico animado creado por Paul J. Smith para el estudio de Walter Lantz en 1953. El personaje se convirtió en el segundo más popular de la factoría Lantz/Universal, después de El Pájaro Loco.

corpiño y tanga negros (*Henpecked Hoboes*, 1946); los ojos de otro perro pueden convertirse en un mapa de las carreteras de América (*Cock-A-Doodle Dog*, 1951); unos zapatos incorpóreos pueden hacer un *striptease* quita-capas à la Buñuel frente a un entusiasta público de cabaret (*The Peachy Cobbler*, 1950); un perro con acento irlandés llamado Spike puede perder la cabeza frente a nuestros ojos, dejar caer su quijada contra el suelo como un bloque de cemento, aullar, hacer repiquetear sus retinas, que las cuencas de sus ojos sobresalgan uno o dos pies, y babearse por la boca mientras dos hombres de blanco lo arreean a una ambulancia (*Droopy's Double Trouble* [1951], una oda a la esquizofrenia sadomasoquista); unos cowboys de animados en una taberna de dibujos animados pueden mirar un western de carne y hueso en televisión (*Dragalong Droopy*, 1954); el payaso de un teatro de pulgas amaestradas puede cantar "My Darling Clementine" con la voz de Droopy (*The Flea Circus*, 1954); una ardilla demente puede comentar su propio dibujo animado "¿Saben qué?, me gusta este final: es absurdo" (*Happy-Go-Nutty*, 1944); un tranvía puede hacer una parada aparentemente rutinaria dentro un tronco (*Screwball Squirrel*, 1944); hadas madrinas pueden tomar Martinis, subirse de un salto a sus motonetas, y perseguir lobos estilo-Don-Ameche vestidos con trajes de tiro alto con forma de *pretzels* (*Swingshift Cinderella*, 1945); un gato, un canario, un ratón y un perro pueden volverse más altos que unos rascacielos (*King Size Canary*, 1947); el culpable de una

³ En total, he visto dos docenas de cartoons de Avery recientemente (sin contar las que vi repetidas), todos ellos realizados entre 1942 y 1954 por la MGM. Por lo tanto, este artículo no puede aspirar a ser más que incompleto, y tendré que omitir los periodos de Avery en la Warner y la Universal, que incluyen sus creaciones y/o desarrollos de Bugs Bunny, el Pato Lucas y Chilly Willy. Para un análisis completo de la carrera de Avery, esperamos ansiosos la inminente publicación de *Tex Avery, King of Cartoons*, de Joe Adamson. Mientras tanto, se puede consultar la entrevista de Adamson con Avery en *Take One*, vol. 2, no.9.

delirante historia policial puede terminar siendo el presentador de carne y hueso que hace la presentación inicial del *cartoon* (*Who Killed Who?*, 1943); o un piano, un tractor, un árbol y un autobús pueden caer todos del cielo (*Bad Luck Blackie*, 1949)³.

Ciertamente, Disney y Avery son figuras complementarias y opuestas en muchos sentidos. Si el primero tuvo una asombrosa sobreexposición, el último, en los años finales, fue víctima de un abandono y una subexposición igual de asombrosos. (A pesar de los recientes –y muy excepcionales– programas en París y uno o dos más en Nueva York, la sola idea de una retrospectiva *completa* de Avery hoy en día resulta tan inalcanzable e improbable como un Festival de Paul Fejos).

Según las útiles categorías de Manny Farber, Disney es “arte elefante blanco”, con todos sus adornos patrióticos de lentejuelas, mientras que Avery, a quien esencialmente no le interesa demostrar nada y que no posee ninguna pretensión honesta, es una figura importante de la categoría “termita”. El enfoque de Disney, centrado exclusivamente en la experiencia de los niños, es compensado eficientemente por el interés de Avery por problemas e inquietudes específicamente adultos (principalmente, el sexo, el estatus y la procura de alimento): las voces de sus animales son casi siempre voces adultas.

Y si la búsqueda de “intemporalidad” en las películas de Disney significa, efectivamente, que la mayoría de las referencias contemporáneas son accidentales o no significativas (a excepción de sus películas de propaganda, el aire fresco que trajo *Los tres chanchitos* durante la Gran Depresión, y vulgaridades ocasionales en el resto de su obra, como la referencia a la televisión en el final de *The Sword in the Stone*), por el contrario, un dibujo animado de Avery tiende, por lo general, a ser lo más contemporáneo posible, de manera que encontramos alusiones a –o ecos de– Mae West (como una india llamada Minnie Hot-cha) en *Dumb*

Hounded (1943); a *Días sin huella* (*The Lost Weekend*, 1945), de Billy Wilder, rebautizada como *El piido perdido* (*The Lost Squeakend*) en *King Size Canary*; y hasta al presidente Truman, que aparece fuera de cuadro en el final de *Droopy's Good Deed* (1951) en el rol de un pianista no muy talentoso. Es frecuente que la inspiración proceda de fuentes ajenas a los dibujos animados: *Henpecked Hoboes* (1946), que nos presenta a un perrito inteligente y a uno grandote y tonto que se la pasa diciendo cosas como "Sí, George, voy a hacerlo bien esta vez, George", y se pone a evocar y parodiar *De ratones y hombres*, mientras que *The Flea Circus* rinde un homenaje sutil a Busby Berkeley, y *Droopy's Double Trouble* evoca a P. G. Wodehouse a través de un mayordomo de nombre Jeeves.

Uno encuentra incluso alusiones al propio Disney en *The Peachy Cobbler* (1950), una parodia hilarante y bastante demolidora sobre algunos de los excesos sentimentales del Maestro. Empieza con un narrador empalagoso que nos presenta la historia; su voz condescendiente se ahoga en una sublime trivialidad mientras la cámara nos lleva de paseo por una casa de campo *kitsch* estilo Disney: "Una fría noche de invierno –hace mucho, mucho tiempo– vivía aquí un viejo y pobre zapatero y su esposa...". Un llanto ahogado. "...Lo único que tenían para comer era una corteza de pan... ¡integral!". Afuera, una bandada de pequeños pájaros patéticos tiemblan, y cuando el zapatero les da una corteza inspirado por la Bondad de Su Corazón, de pronto se convierten en "alegres duendes zapateros": una versión un tanto demoníaca de los característicos diablillos de Disney.

Avery tenía sus razones para ser irrespetuoso: mientras que Disney, en sus películas, impartía sus pronunciamientos benévolos desde un Monte Olimpo imaginario, Avery y su equipo de animadores y guionistas (por lo general Rich Hogan y Heck Allen) buscaban entremezclarse íntimamente con su informal

público en un nivel estrictamente llano, en pequeñas dosis de siete u ocho minutos.

No demasiado preocupado por el buen gusto o por mantener un mínimo de integridad en su acercamiento a los estándares familiares, un dibujo animado de Avery podía obtener risas animadas a propósito de los problemas de dicción de un granjero pajuerano en *Billy Boy* (1954) (*H'llo thar Billy boy boy boy boy boy*), podía hacer chistes sobre texanos reflejando el pasado de su director (Avery nació en Dallas), o reírse de una Cenicienta en overol yendo a trabajar al turno de la noche de una fábrica de municiones en tiempos de guerra (*Swingshift Cinderella* 1945), o de unos arabescos que daban cuenta de un deseo sexual que desafiaba la fe, así como de una gran cantidad de chistes racistas o étnicos, todos igualmente transparentes y bienintencionados. (Hay una notoria excepción en *Blitz Wolf* [1942]: aparte de Adolf Wolf y las palabras “Der Führer der better” [“cuanto más Führer mejor”] garabateadas en un camión, uno encuentra un cartel de “Prohibido ingresar con perros” en el que la palabra “perros” está tachada y reemplazada por “ponjas”).

Al mismo tiempo, su imaginación excepcionalmente libre y su gusto por las yuxtaposiciones surrealistas suelen recapitular o anticipar un concepto –o incluso una imagen– de un Ernst o un Magritte: una lluvia explosiva de “bonos de guerra” en *Blitz Wolf* y un gag sobre el Peñón de Gibraltar en *Dumb Hounded* son sorprendentes aproximaciones *avant la lettre* a *Golconde* (1953) y *El castillo de los Pirineos* (1959), respectivamente, ambas obra de Magritte. (De hecho, John Boorman hace una elocuente alusión a la última de estas pinturas en *Zardoz*, 1974). Si la fábrica Disney aprendió de Avery algo en concreto, probablemente fue cómo usar objetos y animales de manera surrealista. Las dos jirafas sin cabeza unidas por sus cuellos y el caimán con manubrio de *Half-pint Pigmy* (1947), y

particularmente el uso de objetos y criaturas en *The Cat that Hated People* (1948) pueden haber influenciado algunas de las bestias del bosque de *Alicia en el país de las maravillas* (*Alice in Wonderland*, 1951).

Sin lugar a dudas, después de mirar de corrido apenas unos seis *cartoons* de Avery, es probable que uno identifique *gags* que se repiten y ciertas obsesiones recurrentes (tamaño, insomnio provocado por ruidos, todo tipo de autoreferencias al dibujo animado que se está viendo); mirar doce seguidas es una experiencia que fomenta la migraña y aniquila los nervios. Aun así, el ritmo frenético no siempre es sostenido por un delirio consistente (algunos de los mejores *cartoons* de Max Fleischer de finales de la década de 1920 y de principios de 1930 –en particular *Koko's Earth Control* y el extraordinariamente demente *Stoopnocracy*, ideal para cantar a coro– son más delirantes aún); los *gags* con remates de efecto tardío de los cortometrajes de Droopy de principios de la década de 1950, muchas veces aislados como cuentas en un collar, no son ni la mitad de graciosos que los complejos desarrollos y variaciones de los cortos de épocas anteriores. Pero en sus esfuerzos más logrados, Avery es capaz de bosquejar una situación narrativa compleja de forma tan rápida y eficiente que cuesta seguirle el ritmo, y las partituras musicales meticulosamente sincronizadas de Scott Bradley –con sus generosos aportes de Rossini y otras referencias clásicas– resultan muchas veces notables por el solo hecho de no perderle el paso a la acción.

La histeria sexual suele ser una buena oportunidad para la velocidad y el frenesí, y *Little Rural Riding Hood* (1949) es probablemente el punto más alto del ciclo maníaco sexual de Avery. En sus exhaustivos comentarios sobre esta serie aterradora, Joe Adamson brinda una elegante descripción de una secuencia característica de *The Shooting of Dan McGoo* (1945), una

secuencia que, casualmente, evoca algunos de los excesos más refinados de *La edad de oro* (L'Âge d'or, 1930):

“La ‘señora conocida como Lou’ es presentada como la *stripper* estrella del tugurio, donde canta el estimulante estribillo ‘Envuélveme en tus brazos, Lobito, abrázame fuerte’, que excita al lobo por completo. Los ojos de él arden a través del menú que tiene frente a sí, se golpea la cabeza con un mazo y la convierte en una caja sorpresa, se pateo a sí mismo detrás de la oreja como parte de una perversa imitación de un burro, se estampa la cabeza contra un poste que hay allí cerca y, de la misma excitación, empieza a dar mordiscos al poste como si fuera una zana-horia gigante, golpea la silla contra la mesa, levanta la mesa y la golpea contra el piso”⁴.

La otra cara de la moneda es el talento de Avery para las sutilezas ridículas. Las frases típicas de su sabueso Droopy, un Basset-Hound, caen por lo general dentro de esta categoría, pero mi ejemplo favorito proviene de su archienemigo en *Dragalong Droopy*, que retrata la guerra entre ovejeros y vaqueros del viejo oeste. Mientras que el rebaño de ovejas de Droopy se mueve como un batallón de máquinas cortadoras de césped a través de la naturaleza, devorando todo pedazo de verde que encuentra en el camino, la cámara panea más allá del rebaño y enfoca un cartel que dice: ZONA GANADERA / NO PASAR / (VA POR LAS OVEJAS); después, mientras Scott Bradley interpreta su pieza musical “Home on the Range”, la cámara atraviesa una fila interminable de vacas que asfixia el terreno, una atestada reunión de animales tan vasta que opaca el plano final de *Los Pájaros* (*The Birds*, 1963) de Hitchcock; por último, llegamos al cánido ganadero que está sentado indolentemente en su porche

⁴ Tex Avery and the Pleasures of the Flesh, Funnyworld n° 15, otoño de 1973.

delantero, rodeado por hectáreas de reses, que mira a cámara con indiferencia y señala: “Saben... yo crío ganado”.

Si la mayor parte de los mecanismos de acción perpetua de Avery tienden a resistir bien el paso del tiempo, puede ser porque, igual que los clásicos de Sennett, Keaton y Chaplin, son irrelevantes en cuanto a todo *excepto* al movimiento, y porque su histeria destila una belleza formalizada (por ejemplo: “orquestrada”, sincopada, equilibrada, articulada de forma tan clara y limpia como las notas de una escala). Según este último criterio, tiendo a preferir los dibujos animados que temática y plásticamente despegan en todas las direcciones –*Screwball Squirrel*, *Little Rural Riding Hood*– por encima de aquellos que avanzan de manera inexorable y predecible hacia la *reductio ad absurdum*, como *King Size Canary* y *Half-Pint Pigmy*. Un buen ejemplo de trama relativamente compleja pero impredecible es la divertidísima *Rock-A-Bye Bear* (1952), aun cuando dedica toda la parte del medio –de manera lograda– a variaciones de un mismo *gag*.

Para cualquiera que esté sufriendo una sobredosis de piedad según Disney, un *cartoon* de Avery al día le garantiza un alivio inmediato y duradero. Junto con los habituales rituales sado-masoquistas de Tom y Jerry y las progresiones crecientemente formulísticas de El Correcaminos, los mejores esfuerzos de Avery son explosiones de máxima energía e ingenuidad en un espacio confinado: voces reconocibles que nos conducen, como las descripciones y diálogos de un relato de Kafka, a través de paisajes imposibles.

EL REY DE LAS CLASE B – EDGAR G. ULMER

King of the B's – Edgar G. Ulmer

Por Bill Krohn

(Julio-Agosto, 1983)

Estamos en 1945. Un pianista venido a menos renuncia a su trabajo en el “Break o’ Dawn Club” de Nueva York y se va a Los Ángeles para ver a su chica, con el dedo pulgar como medio de transporte. En un punto del trayecto se sube al auto equivocado. Para el final de la película, es un paria perseguido por la policía y acusado de haber cometido un extraño asesinato doble; no puede ver a la mujer que ama y anda a la deriva, como el holandés errante, por las rutas secundarias de Estados Unidos, en donde todos los bares pasan “nuestra canción”.

Esa es la trama de *Desvío* (*Detour*, 1945), considerada por algunos la mejor película clase B de todos los tiempos. Se hizo en seis días por encargo de una pequeña empresa llamada PRC (Producers Releasing Corporation), justo antes de que terminara la guerra, y es el testimonio de un director exiliado llamado Edgar G. Ulmer, una de las leyendas de la historia del cine.

Los historiadores han visto tradicionalmente a Ulmer como un hombre que tomó el camino equivocado, y Ulmer, que se identificaba estrechamente con el héroe de *Desvío*, probablemente les habría dado la razón. La metáfora parece tristemente apropiada para una carrera que empezó con Murnau y Reinhardt y terminó –prácticamente– con *The Doris Day Show*, después de pasar por una serie de películas con títulos que figuran en el libro *The Golden Turkey Awards* (un compendio de las peores películas de la historia del cine) como *Girls in Chains* (1943) y *El hombre del planeta X* (*The Man from Planet X*, 1951), y películas con títulos extraños como *Moon Over Harlem* (1939),

American Matchmaker (*Amerikaner Schadchen*, 1940) y *Zaporozhets zu Dunayem* (1938).

Sin embargo, esta manera de verlo es un tanto miope. Sus críticos se enfocaron, principalmente, en las películas que hizo en Hollywood, por lo general en géneros bobos, y dejaron afuera su obra europea, en particular los films de su “periodo étnico”, durante la década del treinta, cuando Ulmer trabajaba como cineasta independiente a la europea.

Ulmer nació en Ulmitz, Checoslovaquia, en algún punto del cambio de siglo. Nació en una familia conformada por Sigfried Ulmer, un comerciante de vinos, judío, de activa participación en el socialismo político, y una vienesa porfiada y coqueta llamada Henrietta Edels. Poco después, la familia se mudó a Viena, donde Ulmer padeció una tortuosa educación jesuita. Después de que la Primera Guerra Mundial lo convirtiera en un indigente, pasó a vivir con la familia de un compañero de escuela, Joseph Schildkraut, y gracias a él conoció al empresario teatral Max Reinhardt.

Aunque quería ser actor o músico, Ulmer empezó su carrera diseñando y construyendo sets para Reinhardt; después, hizo la dirección de arte en películas de la UFA, donde trabajó con Fritz Lang y se convirtió en uno de los colaboradores más cercanos de F.W. Murnau. En la década del veinte, emigró a los Estados Unidos y pasó a trabajar para Carl Laemmle en Universal, donde construyó sets y maquetas y asistió a William Wyler en varios westerns mudos de corta duración y tinte cómico. En la biografía de Axel Madsen, Wyler cuenta una anécdota muy pertinente para el hombre que un día habría de filmar *Desvío*, tan pertinente como es la historia sobre Hitchcock y el policía del pueblo. Aparentemente, Ulmer fue víctima de una broma pesada en el set de filmación: hubo una pantomima de discusión, se apagaron las luces, sonó un disparo. “Cuando volvieron a

encenderse las luces”, recuerda Wyler, “uno de los tipos se desangraba en el suelo y justo encima de él estaba Edgar, atónito, con un arma en la mano. Mientras Ulmer seguía de pie, observando con horror a “su víctima”, un guardia del estudio, que participaba en la broma, apoyó una mano en su hombro y le dijo que quedaba arrestado por asesinato.”

Durante el tiempo que estuvo en Universal, Ulmer trabajó a préstamo para otros estudios; esto le permitió volver a colaborar con Murnau en todas las películas que este hizo en Estados Unidos, y también volver de vez en cuando a Alemania para trabajar en la UFA. Durante uno de esos viajes, realizó el pseudo-documental *Hombres en domingo* (*People on Sunday*, 1929), con Robert Siodmak como co-director, Billy Wilder como guionista, y con Fred Zinnemann empujando la cámara en un cochecito de bebé, aunque no figura en los créditos.

En una entrevista que le hizo Peter Bogdanovich en 1967, y en una biografía sobre su carrera que dictó de memoria, en 1971, Ulmer recuerda haber trabajado, de una forma u otra, en películas de Murnau, Lang, Lubitsch, Stiller, Pabst, Leni, Wegener, Curtiz, Griffith, Vidor, von Stroheim, Walsh, DeMille, Mamoulian, Maurice Tourneur, Clarence Brown, Chaplin, Borzage y Eisenstein (en ¡*Que viva México!*). Aun admitiendo que el recuerdo puede ser impreciso, la lista es notable. Reinhardt, Murnau y Lang por sí solos son influencias más grandes que las que cualquier joven cineasta puede digerir, y no sorprende que el primer esfuerzo solista de Ulmer, un musical lleno de figuras de primer nivel llamado *Mr. Broadway*, producido por un laboratorio de Nueva York, resultara ser, en sus propias palabras, “una pesadilla, una mezcla de todo tipo de estilos”.

Con sus dos primeros largometrajes, hechos de manera independiente y lejos de Hollywood, Ulmer encontró sus géneros: el melodrama y el musical, que condimentó con su afición por

los proyectos excéntricos. Su siguiente película fue *Damaged Lives* (1933), un diáfano melodrama sobre la sífilis; el productor era Nat Cohn, el hermano sin suerte de Harry Cohn, y la película se filmó en ocho días en los Hollywood General Studios. Una joven pareja de clase alta afectada por un desliz prenupcial del marido recibe un sermón aleccionador por parte del director de una clínica siniestra que evoca la secuencia del “Hotel des Folies Dramatiques” en *La sangre de un poeta* (*La sang d’un poète*, 1932): detrás de una serie de puertas numeradas se ven, expuestas, personas discapacitadas e *inocentes* víctimas de la enfermedad, congeladas en posturas grotescas o encerradas en infernales patrones de repetición mecánica. Igual que en Cocteau, o que en un documental malo, estos planos están suturados sin ningún tipo de esfuerzo por lograr credibilidad espacial, de manera que es imposible distinguir cuál de todos ellos, si es que hay alguno, corresponde a una actuación y cuál, si es que lo hay, es real.

El mismo formato –anglosajones de luna de miel en el consultorio del doctor Caligari– se utiliza en *El gato negro* (*The Black Cat*, 1934). Hecha en Universal con el benévolo respaldo de Carl “Junior” Laemmle, este clásico del terror, protagonizado por la dupla Lugosi-Karloff, fue la primera –y la última– película que hizo Ulmer para una *major*; pero, lejos de ser una obra de la juventud, es un gran resumen de la década de cine que la precedió. Ulmer sacó la idea para *El gato negro* de una anécdota espeluznante que le contó Gustav Meyrink, el autor de la novela en la que se basó Paul Wegener para filmar *El Golem* (*The Golem*, 1920); además, el brujo y maestro mayor de obras que interpreta Karloff, lleva el nombre de Hans Polzeig, como el gran arquitecto alemán que diseñó los decorados que hay en *El Golem*, la primera película en la que trabajó Ulmer como “montador de siluetas”. Ya en este breve prólogo hay un aluvión de recuerdos de una

cierta tradición: el breve personaje del chofer de taxi (un demacrado doble de Emil Jannings en *The Last Laugh*) lleva a Lugosi y a sus jóvenes amigos ingleses a una inesperada reunión en el castillo de Polzeig, a bordo de un taxi con lonas a los costados en lugar de puertas, evocando el coche fantasma de *Nosferatu*.

Al mismo tiempo, los mitos del expresionismo se renuevan mediante su maridaje con la mitología privada de Poe; Karloff interpreta el papel de un artista maldito: una fusión de las cepas norteamericanas y europeas del extremismo romántico producto del único tratamiento cinematográfico de Poe que no es una parodia de su fuente, antes de que Fellini hiciera *Toby Dammit* (1968). Ulmer fue fiel a Poe al pie de la letra, fiel a sus símbolos, que manipula con tanta sensibilidad que el comentario que hace Marie Bonaparte de los Cuentos puede aplicarse también a la película: la fobia a los gatos de Lugosi, la cripta subterránea, la postura erguida de las mujeres embalsamadas, hasta la blancura siniestra de las paredes del castillo, que recuerda a la pintura de Roderick Usher, en la que se ve una bóveda cuyas paredes emiten “un esplendor inapropiado y fantasmal”, y las connotaciones particularmente mórbidas que se desprenden al final de la lectura que hace Bonaparte de la *Narración de Arthur Gordon Pym*.

Mientras hacía *El gato negro*, Ulmer conoció a su futura esposa, que trabajaba como meritoria en la película supervisando el guión, para preservar la continuidad espacial y temporal durante la filmación. Irónicamente, Shirley Ulmer (cuyo nuevo libro, *The Role of the Script Supervisor*, va a estar profusamente ilustrado con fotos de las películas de Ulmer) habría de perfeccionar su oficio bajo la tutela de un director apasionado por la heterogeneidad, un cineasta que frecuentemente cambiaba las luces o el fondo de un plano a pesar de las protestas de la supervisora de guión, en una abierta violación de las leyes de continuidad cinematográfica, con el pretexto de que aquello era “indicado

para la sensación buscada” o alegando que “de todas formas, nadie presta atención a esas cosas”. Fue una colaboración que duró cuarenta años, durante los cuales Shirley trabajó en varios guiones, aunque solo figuró en los créditos de las películas hechas entre 1934 y 1940.

El casamiento tuvo lugar durante un periodo seminal de Ulmer, casi en el mismo momento en que su carrera en Hollywood llegaba a su fin y empezaba su leyenda. Shirley había estado casada muy poco tiempo con Max Alexander, el sobrino de Laemmle, y la suerte de Ulmer para ganar a la mujer enfureció tanto al “Tío Carl” que este olvidó su debilidad por los alemanes: Ulmer es uno de los raros ejemplos en la historia de Hollywood de alguien que figuró en una lista negra no por razones políticas sino por amor. Antes de irse de Hollywood, los recién casados hicieron una película más, un western llamado *Thunder Over Texas* (1934), producido, de manera bastante extraña, por Max Alexander, dirigida por Ulmer bajo el seudónimo de Joen Warner y protagonizada por Guinn “Big Boy” Williams, el afable mastodonte que interpretaba al villano Mac en *El pan nuestro de cada día* (*City Girl*, 1930), la película de Murnau.

Pocos cineastas tuvieron que arreglárselas con tan poco como “Joan Warner” en esta película clase B con ritmo de western, pero en este caso el tono es ligero. Shirley quitó bastantes escenas entre Williams y la niña que él adopta en *Dejada en prenda* (*Little Miss Marker*, 1934), escenas que están imbuidas de una extraña sexualidad. Un trío de comediantes de teatro yiddish incluidos en el elenco como inverosímiles compinches de Big Boy tienen un programa de radio imaginario en el que dan sus impresiones sobre las estrellas de la época, y hay conceptos expresionistas aislados que se disparan como rayos de luna a partir de secuencias increíblemente trilladas y de una gran

pobreza técnica: una escena de diálogos se desplaza hacia las sombras proyectadas en una pared, una pelea a golpes intercalada con planos de árboles *à la Sibila* (*Sundays and Cybele*, 1962), una sucesión de planos de jinetes sin rostro cuyo ritmo de marcha va aumentando hasta que los caballos parecen directamente despeñarse por la ladera de un precipicio.

Luego de que los estudios les cerraran las puertas, los Ulmer se mudaron a Nueva York. Era la época de la Gran Depresión. Shirley trabajaba como modelo de sombreros, y Ulmer, esporádicamente, como camarógrafo para Pathé Newsreel. En 1936, el productor William Steiner los contrató para que hicieran un thriller bajo el *Canada quota quicky system*¹: *Queen of Serials* (restaurada hace poco por D. John Turner, del Archivo Nacional Canadiense de Cine, TV y Sonido, a partir de un negativo depositado en el AFI). Igual que *Thunder Over Texas, From Nine to Nine* (1935), el título que dio Ulmer a la película, es una broma sobre sus raíces en la alta cultura. La película, un thriller psicológico para el que Ulmer había realizado unos modelos preliminares, habría sido la última película alemana de Murnau si William Fox no lo hubiera convocado prematuramente a los Estados Unidos para empezar a trabajar en *Sunrise* (*Amanecer*, 1927).

Ulmer tuvo carta blanca para experimentar con los sets de *From Nine to Nine*, contruidos con cielorrasos para que resultaran más realistas, y pudo usar las convenciones de la historia de detectives con un impostado estilo inglés para pintar un retrato sutilmente corrosivo de la sociedad canadiense. Pero el interés principal de la película es histórico. Por primera vez, Ulmer adaptaba los principios formales de *El gato negro* a las

¹ N. de la T.: Películas que llegaban a la cuota de pantalla pero no requerían de una versión muy grande.

condiciones draconianas bajo las que trabajaría durante los años siguientes: tomas largas, mayormente planos abiertos e intercalados con primeros planos cuidadosamente iluminados, el reemplazo de los paneos por los sinuosos movimientos de cámara que siempre prefirió, y una estructura musical basada en la repetición y la variación que permiten sacar provecho estilístico de una cantidad de arreglos reducida. *From Nine to Nine* se filmó en ocho días durante el crudo invierno de Montreal, y los Ulmer cobraron tan poco que el ataque de apendicitis que derribó a Shirley al octavo día de filmación acabó con todas sus ganancias y los devolvió a Nueva York tan pobres como se habían ido.

La salvación llegó bajo la forma de un “ucraniano loco” que Ulmer conoció mientras filmaba un noticiero en Coney Island. Vasile Avramenko, dueño de una compañía de ballet y una escuela de danza que habían popularizado las danzas folklóricas ucranianas en Estados Unidos y Canadá, ahora quería hacer la primera película musical ucraniana, y, con un adelanto de cincuenta dólares, contrató a Ulmer para que la hiciera. Financiada mediante una anticipada y cruda versión de la preventa, *Natalka Poltavka* (1937), filmada con apenas 18.000 dólares en una aldea ucraniana construida de la noche a la mañana en los solitarios bosques de Nueva Jersey, fue un gran éxito que hizo posible una colaboración más ambiciosa entre Ulmer y Avramenko: *Cossacks in Exile* (*Zaporozhets zu Dunayem*, 1938).

Más importante aún: Avramenko le había mostrado a Ulmer, que era un inventivo hombre negocios, el camino hacia una nueva carrera. Con la estrategia de preventa de Avramenko, durante los siguientes tres años Ulmer produjo cuatro películas para el floreciente mercado yiddish, todas ellas ahora restauradas por la American Jewish Historical Society, y un largometraje de ficción interpretado exclusivamente por actores negros: *Moon Over Harlem* (1939). También hizo una serie de cortos de ficción

para la National Tuberculosis Association (ahora llamada American Lung Association), incluidas tres versiones en miniatura de *Damaged Lives* con un elenco compuesto por negros, mexicanos e indios navajos. Ulmer le contó a Bogdanovich que, durante ese periodo, el documentalista Pere Lorentz lo apodó “el director de las minorías”; un aviso en los clasificados de empleo decía: “Edgar G. Ulmer, Director: Séptima Avenida, 723”.

Natalka Poltavka, la película con la que empezó todo, se perdió, pero *Cossacks in Exile*, recientemente redescubierta por el incansable D. John Turner, es un experimento interesante. Aunque Ulmer la hizo en mitad de su ciclo yiddish, es muy distinta a *The Singing Blacksmith* (*Yankel dem Schmidt*), que fue filmada ese mismo verano de 1938 y en las mismas locaciones de Nueva Jersey. Mientras que *Blacksmith* es como un musical de Hollywood de bajo presupuesto, *Cossacks*, que está basada en una opereta sobre Mozart de los primeros años del siglo XX, fue una oportunidad para que el Ulmer músico frustrado hiciera una ópera filmada en ambientes naturales. Cuando el héroe canta un aria en mitad de un descampado, los contraplanos de la tierra, el cielo y los árboles crean un acompañamiento visual. El primer acto, que llega al clímax cuando los soldados de Catalina la Grande prenden fuego una aldea cosaca, está enfatizado mediante planos de jinetes al galope extraídos directamente de *Thunder Over Texas*, planos que en el segundo acto se reemplazan por otros de botes recortados contra resplandecientes extensiones de agua (que evocan la secuencia del funeral en *Potemkin*), para simbolizar la dulzura melancólica del exilio de los cosacos zapórogos “al otro lado del Danubio”, en Turquía.

En sus películas étnicas, Ulmer puso su arte al servicio de las minorías oprimidas, de manera que cada película es, antes que nada, una declaración colectiva, y una declaración, por cierto, muy política. A diferencia de la mayoría de las películas clase B

con actores negros, *Moon Over Harlem* incluye blancos en su visión del mundo: mafiosos blancos (de quienes vemos solo la parte posterior de las cabezas, en planos *langianos*) hacen pedidos por teléfono a sus lacayos en Harlem, a los que siempre sorprenden sentados sin hacer nada alrededor de la misma mesa en el bar del barrio. La película termina con el héroe proclamando que “Harlem es una gran ciudad, pero necesita un líder”. Al final de *Blacksmith*, cuando el amor de una mujer salva al obstinado héroe, este señala de manera poco creíble que “los trabajadores crean la riqueza del mundo”. (Esta costumbre de encajar moralejas marxistas en los planos finales se prolongó casi hasta la década del cincuenta; en *El insaciable* [*Ruthless*, 1948], la famosa última línea de diálogo es: “él no era un hombre, era un estilo de vida.”)

De manera más sutil, en la primera de las películas en yiddish, *Green Fields* (*Griene Felder*, 1937), promocionada junto con un documental llamado *China Strikes Back*, a la encantadora obra de teatro de Peretz Hershbein se le agrega una debate sobre “la unión del Trabajo y la Torá” que no pasó desapercibida para el crítico que hizo la reseña en el *World-Telegram*; este señaló que el casamiento de Levi-Iyzchok, el estudiante de *yeshivá*², y la campesina Tzineh simboliza “el nuevo judío que está naciendo en las duras realidades de Europa”.

En *Green Fields* (*Praderas verdes*, 1937) el cineasta también retrató su propia relación con la colectividad a través del personaje del ingenuo estudiante que, adoptado por una comunidad de judíos rurales sin cultura, se convierte en el trofeo que se disputan dos familias de campesinos en competencia por el honor de hospedarlo y darle de comer. (Ulmer le dijo a Bogdanovich que,

²N. de la T.: Centro de estudios de la Torá y del Talmud generalmente dirigida a varones en el judaísmo ortodoxo.

mientras filmaba *Praderas verdes*, estalló una guerra entre los tres periódicos en yiddish de Nueva York para ver cuál lo patrocinaría.) El sueño utópico de *Praderas verdes* es, en última instancia, una expresión de los propios sentimientos de libertad de Ulmer: lejos de los opresivos estudios de Bavaria y de Hollywood, creó una lírica fusión de paisaje y artificio teatral en la que los planos largos motivados por un magro presupuesto de 8000 dólares evocan una presencia invisible que ronda el mundo natural.

Si *Praderas verdes* representa los cantos de inocencia de Ulmer, entonces *The Light Ahead* (*Fishke der Krumer*, 1938) es su canto de experiencia, y la aldea de Glubsk es el lado oscuro de la alegre comunidad campesina de la película anterior. Asediada por una noche perpetua, armada a partir de un puñado de sets expresionistas de líneas angulosas, la aldea de Glubsk es un sumidero de superstición, crueldad y falta de higiene. De nuevo se repite el idilio nocturno de las cenas como en *Praderas verdes*, pero esta vez la cámara se detiene ominosamente en la olla colectiva de pasta lodosa, una olla en la que todo el mundo hunde su cuchara indiscriminadamente. Cuando un grupo de chicas vestidas de blanco va a nadar al río, sabemos que el agua está llena de bacterias, e, incluso antes del brote de cólera, la esposa del *shamash* (el sereno de la sinagoga), cuya negra figura asomándose en el fondo del paisaje es como un heraldo de la plaga, reprueba el inocente acto de las chicas por considerarlo un sacrilegio. De hecho, la religión está en complot con la plaga: el señor Mendele, el compasivo vendedor de libros que aboga por la limpieza del río y la construcción de un hospital, recibe una reprimenda por oponerse a la Voluntad de Dios, y los corruptos líderes de la ciudad utilizan a la religión como garrote para mantener el retrógrado, nefasto y antihigiénico statu quo.

Esta inversión sistemática de los motivos de la película anterior refleja, en parte, la creciente participación de Ulmer en los

asuntos de la comunidad judía de Nueva York, desgarrada por conflictos de clase y por discrepancias en torno a la crisis cada vez más grave que había en Estados Unidos y en Europa. Pero Glubsk (“el pueblo de los tontos”) también representa un problema espiritual, un estado particular de la imaginación humana. En *Praderas verdes*, la unión de Tzineh y Levi-Iyzchok simbolizaba el maridaje de la imaginación y de las formas de la naturaleza; aquí, la imaginación está tan estrechamente ligada a la naturaleza que perdió toda capacidad de visión hasta hundirse al nivel de la existencia animal y engendrar la mecánica rutina de trabajos y rituales que es el horizonte de vida de cualquier cultura tradicional. En el plano alegórico, el minusválido Fishke (David Opatoshu) representa la imaginación atrofiada. Su casamiento –realizado en un cementerio a modo de rito saturnal para repeler a la plaga– es una parodia del casamiento que hay al final de *Praderas verdes*, y la novia Hodele –Naturaleza– está, literalmente, desprovista de visión, aunque el señor Mendele se aferra a la promesa de que la chica podrá curarse de la ceguera simplemente yéndose a vivir a otra parte.

Después de *The Light Ahead*, la religión de la naturaleza y las esperanzas revolucionarias que había alimentado dieron paso a estudios de los males causados por la vida urbana moderna: *Moon Over Harlem*, del año 1939, y *American Matchmaker*, que anticipa las películas que Ulmer haría en la década del cuarenta, cuando un contador llamado Leon Fromkess lo invitara a volver a Hollywood para trabajar como productor y director en los estudios PRC (Producers Releasing Corporation).

El elemento cada vez más trágico que había en la visión de Ulmer también resulta visible en las pequeñas películas que hizo para la National Tuberculosis Association, a pesar de que la premisa racional de esa serie de cortos era simplemente instruir

a las clases trabajadoras, las minorías étnicas y los niños sobre las causas y las curas de la tuberculosis. Tanto *Let My People Live* (1938), una encantadora película interpretada únicamente por actores negros y filmada en Alabama, con acompañamiento musical del Coro del Instituto Tuskegee, como *Cloud in the Sky* (1939), hecha en San Antonio con un elenco de estadounidenses de origen mexicano, retratan la religión y la ciencia, lo viejo y lo nuevo, como aliados. Mientras que los personajes se ven incitados a recurrir a remedios populares o a la consolación por medio de la plegaria, siempre es un cura o un ministro el que les recomienda que se hagan un examen cutáneo. Pero *Another to Conquer* (1940), la última película de la serie, filmada en una reserva de indios navajos, en Arizona, con actores no profesionales, es una tragedia como *The Light Ahead*, en la que Palabra Lenta, el venerado abuelo navajo que le dice a todo el mundo que eviten los remedios del hombre blanco y que se aferren a las costumbres del viejo guerrero, se entera de que es portador del “gusano invisible” que diezmó a su familia.

Goodbye, Mr. Germ (1939) ofrece una coda sarcástica en la que un germen llamado Tee Bee fanfarronea ante la cámara sobre su viaje a bordo de una cuchara de avena que la Tía Matilda le da desconsideradamente al “pequeño Edgar” después de haberla probado ella misma. Ese niño desafortunado no es el único héroe de Ulmer en este complejo corto: las secuencias de dibujos animados dentro del cuerpo humano, diseñadas por Ulmer y animadas por H. L. Roberts, Jr., anticipan de manera impresionante las extrañas formas orgánicas que aprisionan a los personajes de *The Cavern*. Tee Bee y su “tribu”, como se llama a los gérmenes, son, realmente, la “cultura tradicional” más antigua que Ulmer filmó durante su periodo étnico, y no es la única de estas culturas que estaba amenazada de extinción a manos de la ciencia y la razón.

Dos cuestiones se evocan al hacer un resumen de los logros de ese notable periodo: quizás el momento más hermoso de todas las películas étnicas de Ulmer sea la secuencia del funeral en *Moon Over Harlem*, para la que, aparentemente, Ulmer filmó un velorio real. Los deudos cantan y de vez en cuando hacen una pausa para conversar en voz baja; están sentados en semi-círculo, y hay unas sillas vacías para permitir que las personas circulen y hablen tranquilamente con los vecinos, antes de volver a sumarse al canto fúnebre: todo esta filmado con un paneo irregular que va y viene y sirve de contrapunto para los cuerpos que realizan movimientos *brownianos* en el círculo y que son portadores, a su vez, de una mirada escrutadora propia. Esta secuencia verdaderamente moderna recrea, en un marco, urbano los ritmos de la cena de *Praderas verdes*, en la que Ulmer coloca la cámara en el hogar, y las mujeres van y vienen entre el hogar y la mesa donde están sentados los hombres, al fondo del plano. Las películas étnicas de Ulmer están llenas de ceremonias, muchas veces representadas por creyentes, pero lo que da forma a estas secuencias “etnográficas” es la ubicación arbitraria y el movimiento de la cámara, que agrega su propia escansión al texto del ritual.

Estas películas de Ulmer no son la obra de un etnógrafo. Cuando Ulmer filmaba una cultura, se apropiaba de sus mitologías y las modificaba para favorecer sus propios objetivos, de la misma manera en que se apropió del universo simbólico de Poe en *El gato negro*. En *Another to Conquer*, por ejemplo, el doctor blanco explica que él puede reconocer un pulmón enfermo simplemente escuchándolo, y su joven paciente indio señala que “los guerreros apoyan su oreja en la tierra para oír las pisadas del enemigo”. El código del guerrero se usa sistemáticamente para reclutar a la tribu y llevarla a una guerra contra un enemigo que solo puede conquistarse guardando reposo: una idea que,

de manera entendible, horroriza al personaje llamado *Palabra Lenta*. Cuando, más adelante, en *Club Havana* (1945) y *Desvío*, la imaginación de Ulmer se ensamblaba con los códigos de las películas clase B, el abordaje era el mismo, y los resultados fueron igual de subversivos.

En *American Matchmaker*, Ulmer le dijo adiós a su periodo étnico. Fue la más misteriosa de sus películas en yiddish, una comedia en la que vemos cómo les fue a los descendientes de Fishke y Hodele en la ciudad. Nat Silver, un soltero de Nueva York, rico y culto, después de ocho infructuosos intentos de matrimonio se resigna a su condición y empieza a trabajar él mismo como *shadjan*, o casamentero, el oficio al que se había dedicado su tío y que Nat se propone actualizar con modernos métodos del mundo de los negocios encarnados en el “Código del Shadjan”. Aun cuando conoce a una mujer joven que es perfecta para él, Nat insiste inflexiblemente en buscarle una pareja más joven y más idónea y paga la boda de su propio bolsillo, pero ella toma la iniciativa a último momento y obliga a Nat a llevarla él mismo al altar.

Cinematográficamente, *Matchmaker* es decepcionantemente sencilla, pero el guión, el único escrito por el propio Ulmer en todo su ciclo yiddish, tiene una gran cantidad de personajes cómicos tratados como arquetipos y utilizados para explorar la psiquis judeo-norteamericana en vísperas de la guerra. A pesar de sus aspectos glamorosos, Nat y la heroína están habitados por identidades caricaturescas que engendran una multitud de personajes secundarios: por el lado de ella, una serie de mujeres aniñadas y abiertamente asimiladas, y por el lado de él, una erupción de viejos artistas de vodevil con barbas y sombreros bombín, artistas que parecen salidos de una pesadilla previa de Woody Allen, en la que se ve a sí mismo como un casamentero

barbudo e impotente en la Vieja Europa. Solo después de haber exorcizado estas imágenes grotescas, estos dos notables buenos partidos pueden formar una pareja.

Pero *Matchmaker* también es un trabajo muy personal, realizado para la misma época en que el director cumplía cuarenta años. ¿A qué se debe que Nat Silver, un hombre que se forjó a sí mismo, tiene mundo y es un miembro respetable de la elite judía de Nueva York sea incapaz de casarse? El problema empieza realmente cuando Nat está soñando con su inminente casamiento con la novia número ocho y un joven enfurecido que sostiene un arma lo saca de la cama para revelar que lo único que impide que la chica –cuyo nombre no es otro que Shirley– se case con él en su lugar es su propia pobreza. Nat reconoce en el joven su propia juventud desdichada, y renuncia a la oportunidad de una nueva vida no solo porque teme lo que puede llegar a ser de él –todo lo que odió alguna vez– sino también porque, igual que Octave en *La regla del juego*, se siente ya demasiado viejo para cualquier cosa nueva.

Su matrimonio con una mujer que representa todo lo nuevo, después de un cómico desvío del Código del Shadjan, señala la aceptación, por parte de Ulmer, de su nueva identidad: durante y después de los años de la guerra, se convirtió en un activo director de Hollywood, un patriota ferviente y un partidario del sistema de libre empresa: a tal punto que hizo cortos para las fuerzas armadas y filmó comerciales para Coca Cola. Esa aceptación recién pudo suceder cuando se alejó de las películas étnicas, desvío que le permitió explorar su propia condición de exiliado y sus sentimientos encontrados en torno al hecho de ser el heredero de una tradición extranjera –“el albacea del legado de Murnau”, como lo llamó Andrew Sarris– enfrentado con un mundo más joven ya delimitado por pioneros como Griffith, Vidor y Walsh, a los que las películas étnicas, en su glorioso

primitivismo, les rendían homenaje abiertamente. Porque todo director es una especie de casamentero (y todas estas películas, ya sean cómicas o trágicas, terminan con un casamiento), *Amerikaner Schadchen* también significa la disposición de Ulmer a convertirse finalmente en lo que se había propuesto ser siete años antes: un *cineasta* norteamericano, un cineasta que encontró su propia versión de lo sublime norteamericano, pero solo después de un peregrinaje exuberante y rotundamente absurdo a través de todas las culturas y todas las circunstancias que, de alguna manera, quedaron excluidas del Sueño Americano.

ORSON WELLES, 1915-1985: EL JOVEN MARAVILLA

Orson Welles, 1915-1985: Wander Boy

Por Dave Kehr

(Enero-Febrero, 1986)

En la primera escena de su primer largometraje, Orson Welles ya estaba imaginando su final. Acertó en casi todos los detalles: Orson Welles murió el 10 de octubre de 1985, solo, en su casa de Hollywood Hills, siendo un personaje misterioso y todavía controversial. Si bien no hubo un mayordomo meloso e insinuante, sí hubo un chofer que pasó a buscar a su empleador para llevarlo, presumiblemente, a una nueva ronda de reuniones infructuosas y nutritivas apariciones televisivas, rondas que habían llegado a definir la última década de la vida profesional de Welles. No hubo nadie que escuchara sus últimas palabras, si es que las hubo... pero tampoco nadie escuchó la última palabra de Kane.

Si bien Orson Welles imaginó su propia muerte en *El ciudadano* (*Citizen Kane*, 1941), después siguió imaginándola, habitualmente, como una caída desde grandes alturas (*El extraño* [*The Stranger*, 1946], *Otelo* [*Othello*, 1952], *Raíces en el fango* [*Mr. Arkadin*, 1955], *Sed de mal* [*Touch of Evil*, 1958]), casi siempre a manos de un amigo, un socio cercano o un miembro de la familia (*El extraño*, *Otelo*, *Raíces en el fango*, *Sed de mal*, *Campanadas a medianoche* [*Chimes at Midnight*, 1965]). La grandeza de los personajes que concibió Welles para sí mismo y la profusión de traidores que hay en su obra invitan a un apresurado diagnóstico de paranoia. Pero eso sería ignorar la profunda inversión emocional que hizo Welles en los traidores que continuamente sacaba de la galera: la mayoría de las veces,

es el traidor, no el personaje interpretado por Welles, el que obtiene la inmediata conmiseración del público y establece el punto de vista de la película. Es como si Welles reconociera y respaldara la necesidad de derribar a los grandes hombres imposibles que él interpretaba. Al mismo grado que fue Kane, también fue Jedediah Leland, mirándose a sí mismo de cerca a través de un amasijo de asombro, horror y arrepentimiento.

Desde Charles Chaplin hasta Clint Eastwood, muchos actores-directores utilizaron sus películas como un medio para investigarse a sí mismos. Hay algo en el acto de filmarse a uno mismo que produce, inmediatamente, una profunda alienación. El actor-director tiene una oportunidad única de verse a sí mismo en el mundo, probablemente tal como lo ven los demás, y de contemplar la brecha que existe entre el conocimiento subjetivo del yo –casi siempre vago, contradictorio, confuso– y las rígidas identidades impuestas por el mundo exterior. Para artistas como Chaplin y Eastwood, que llegaron a ser cineastas después de una experiencia sustancial como actores, esto implicó, en gran medida, enfrentarse a una imagen ya establecida en la pantalla: esto es, la iconografía de El vagabundo y El hombre sin nombre, respectivamente. En 1940, Welles se encontró con la singular oportunidad de crear su propia imagen en la pantalla, y para hacerlo se valió de los detalles de su propia vida, a un grado hasta entonces sin precedentes.

A la hora de dar forma a Kane, Welles se prestó al juego de su imagen pública –“El joven maravilla”– que los diarios y noticieros cinematográficos ya le habían edificado. Pero, para Welles, ser “el joven maravilla” era algo que había experimentado mucho antes de que *La guerra de los mundos* (*The War of the Worlds*, 1953) lo convirtiera en una celebridad nacional en Estados Unidos. Había convivido con eso desde los dieciocho meses de edad, cuando (según la biografía de Barbara Leaming)

un amigo de la familia, el doctor Maurice “Dadda” Bernstein, anunció el descubrimiento del genio de Orson para asombro de sus padres. “El deseo de tomar un remedio es uno de los grandes rasgos que distingue a los hombres de los animales”, fue la ocurrencia que, supuestamente, pronunció Welles desde su cuna, y aun cuando no haya sucedido en verdad (existen razones para creer que Bernstein, que tenía la costumbre de enamorarse de mujeres casadas, inventara el incidente como una manera de instalarse en el hogar de los Welles), la infancia normal de Orson llegó inmediatamente a su fin.

El descubrimiento del genio de Orson por parte de Bernstein tiene su paralelo en el descubrimiento de la “veta de plata más rica del mundo” en la mina abandonada que uno de los huéspedes de la pensión le transfiere a la señora Kane para saldar sus deudas. Los dos sucesos son igualmente providenciales: si la maldición de Kane habría de ser su enorme fortuna inmerecida, la de Welles sería su inmensa genialidad (según él) inmerecida. Si a esto le sumamos los otros toques autobiográficos que puso Welles en la película –el padre introvertido y alcohólico; la porfiada madre que echa al hijo por el bien de él; la aparición de un Bernstein benévolo e indulgente como el socio más leal de Kane–, parece quedar bastante en claro que Charles Foster Kane representa las esperanzas y los temores más profundos que tenía George Orson Welles sobre sí mismo.

Hacer *El ciudadano* fue para Welles tanto una forma de convertirse genuinamente en “El joven maravilla” (sin ir más lejos, jamás en la historia del cine ninguna otra primera película dio pruebas tan claras del genio del director) como de asesinarlo (señalando el vacío, la incertidumbre, el carácter destructivo que vive dentro del “gran hombre”). En igual medida que el foco profundo y las tomas largas, este gesto –la repentina infusión de cuestiones intensamente personales, incluso privadas, en lo

que hasta entonces había sido un cine serenamente distante, consumado como el cine clásico de Hollywood- instauró a *El ciudadano* como la primera película realmente moderna de Estados Unidos. Como François Truffaut reconociera casi veinte años después, al repetir el gesto de *El ciudadano* en *Los 400 golpes* (*Les quatre cents coups*, 1959), Orson Welles fue el primer cineasta narrativo en filmar en primera persona.

Uno de los aspectos más fascinantes del libro de Barbara Leaming sobre Welles es la manera en que va sonsacando la base autobiográfica incluso de las películas más raras de Welles. *El extraño* resulta ser una detallada recreación del colegio pupilo donde pasó su adolescencia; *La dama de Shanghái* (*The Lady from Shanghai*, 1947), según Welles, es un recuento metafórico de las experiencias adquiridas durante los años que trabajó para Nelson Rockefeller (transformado en el personaje de Glenn Anders) en el programa “Buen vecino”¹, durante la Segunda Guerra Mundial. Pero si la obra de Welles pudiera reducirse lisa y llanamente al hecho de mirarse el ombligo de manera narcisista, no habría tenido el poder que tiene. Es la habilidad de Welles para construir sobre los giros específicos de su peculiar vida y de usar la narrativa para expandir la experiencia subjetiva hacia una investigación universal de la identidad, lo que garantiza la fascinación que los largometrajes de su autoría siguen despertando hasta la actualidad.

¹ N. de la T.: La Política del buen vecino fue una iniciativa política del gobierno estadounidense de Franklin D. Roosevelt, que buscaba la solidaridad hemisférica contra amenazas exteriores. Significó la retirada de todas las fuerzas militares de EE. UU. de los países de la cuenca del Caribe. Adicionalmente el gobierno encargó varios trabajos cinematográficos, no solo films anti-nazis o anti-japoneses, sino incluso filmes basados en las culturas de los países latinoamericanos, como *Saludos amigos* (1942) y *Los tres caballeros* (1944).

A veces, el paso de la biografía al arte podía ser extremadamente enrevesado. Leaming nos cuenta, por ejemplo, lo convencido que estaba Welles de que, en *Soberbia* (*The Magnificent Ambersons*, 1942), el novelista Booth Tarkington había basado el personaje de Eugene Morgan en su propio padre. Sin embargo, el Eugene Morgan de la película (Joseph Cotten) ocupa un rol más cercano al de “Dadda” Bernstein en el hogar de los Welles; es otra variante del traidor que invita a la compasión, el intruso decente y honrado que vino a llevarse a la madre. Si *Soberbia* acaso fue concebida como un tributo a la paternidad, es, definitivamente, un tributo bastante curioso. Wilbur, el padre de George, es virtualmente invisible hasta el momento en que muere: en ese punto, la cámara adopta su posición en el ataúd y observa a los deudos pasar. Los otros hombres de la familia Amberson son: un desenfrenado tío soltero y un padrino viejo y senil. Aunque Eugene parece haber criado a su hija Lucy sin ayuda de nadie, él es para ella menos un padre que un amigo y confidente. El lazo parental más fuerte de la película es, por supuesto, el que hay entre George (Tim Holt) y su madre, la etérea Isabelle (Dolores Costello).

Cuando interviene para evitar el casamiento de Isabelle y Eugene, George está tratando de recomponer la identidad de ella, y, a través de ella, la suya propia. Ella va a ser siempre su madre (no esa otra persona, la señora Morgan); él va a ser siempre su hijo. De hecho, está tratando de detener el tiempo, tratando de congelarlo en un mítico momento perdido de integridad y estabilidad. La crisis de George –el deseo de mantener una identidad estable y unificada frente al cambio constante que supone el paso del tiempo– es una crisis compartida por la mayoría de los protagonistas de Welles. Y cada uno de ellos le hace frente de manera distinta: Arkadin acaba con los testigos de su pasado en un intento de mantenerse a sí mismo en un presente

permanente y prístino; Quinlan, en *Sed de mal*, se ve forzado a seguir representando y corrigiendo el pasado, a plantar evidencia para reforzar sus convicciones porque, como policía novel, era incapaz de llevar ante la justicia al hombre que asesinó a su mujer.

En cierto momento, todos los héroes de Welles pierden sus batallas contra el tiempo, aunque ninguno de manera tan emotiva como George Amberson Minafer. Cuando vuelve de París con la agonizante Isabelle, lo único que ella puede hacer es mirar a través de las ventanas del carruaje la mugrienta ciudad industrial en que se convirtió su tranquilo pueblo y murmurar: “Cambiado... tan cambiado”. Que este cambio sea, en gran parte, producto de la fábrica automotriz de Eugene Morgan le da a la aflicción del momento un trasfondo épico, en la medida en que lo psicológico se mezcla con lo histórico. El resultado del intento de George por detener el tiempo –de frenar el “progreso” que representa Eugene– es la erradicación total del paisaje, el fin de los Ambersons y de todo lo que ellos representan. Es en este intento de frenar el proceso natural de cambio que los personajes de Welles se convierten en monstruos de terquedad. Ya sea que estén tratando de escapar del pasado (*El extraño*, *Raíces en el fango*), o de volver a él (*El ciudadano*, *Campanadas a medianoche*), lo único que consiguen es descarrilar sus propias vidas. “Tu futuro”, le dice Tanya, la adivina, a Quinlan, “está completamente gastado”.

En cierto sentido, Welles tuvo como cineasta mejor suerte que sus personajes: tenía bajo control el poder de manipular el tiempo. *El ciudadano*, con su elaborada imbricación de pasado y presente, sus extraordinarias elipsis y sus ritmos que cambian constantemente y hacen que unos minutos se dilaten en años (las escenas con Susan en Xanadu) y que años se compriman en segundos (el montaje de la mesa del desayuno), es como una sinfonía compuesta con tiempo en lugar de notas musicales, un apasionado descubrimiento de las potencialidades del medio.

En *Soberbia*, la manipulación del tiempo se vuelve más sutil y expresiva. La película empieza con la voz en *off* del propio Welles elogiando el ritmo lento, amplio y elástico que prevalece en los primeros momentos de plenitud de los Ambersons: “En ese entonces, ellos tenían tiempo para todo.” Sin embargo, las imágenes que ilustran esa proposición –un montaje que simultáneamente establece el marco del periodo, formula una aguda disquisición sobre las cambiantes modas de la segunda mitad del siglo XIX y relata (entre líneas) la historia del trágicamente fallido cortejo de Eugene a Isabelle– están saturadas casi al punto de reventar, tienen un ritmo frenético y están sobrecargadas de información. Esencialmente, esta elaborada secuencia establece dos marcas de tiempo diferentes que conforman un único tictac. Una marca es lírica y nostálgica (expresada, irónicamente, por las medidas palabras de la narración de Welles, pronunciadas desde un presente implícitamente en ruinas); la otra, es animada y frenéticamente moderna (y expresada a través de escenas del siglo XIX). Lo que logra aquí Welles, y que es posible gracias a los elementos formales de la película, es, precisamente, el objetivo esquivo a sus protagonistas: una resolución armoniosa del cambio y la permanencia, el movimiento y la quietud.

Hay una sensación de que la mayoría de las características principales del estilo de Welles parecen surgir directamente de un deseo de resolver, en términos formales, conflictos que no pueden resolverse temática o dramáticamente. Si bien los personajes de Welles sienten la necesidad de dominar el mundo como violentos semidioses y, al mismo tiempo, de retirarse de él como niños asustados, la inversión de escalas que permite la fotografía basada en la profundidad de campo crea el espacio suficiente para que convivan los dos impulsos. No importa lo grande que pueda volverse Kane, el vaso medio vacío que hay

junto a la cama de Susan todavía es capaz de empequeñecerlo. Los planos con *travelling* lateral de *Soberbia*, que parecen congelar a los actores en el centro de la pantalla mientras el fondo se desplaza detrás de ellos, hicieron posible que los personajes se muevan mientras permanecen quietos en sus lugares. El espacio abstracto de *Raíces en el fango*, creado mediante elipsis de montaje, doblaje agregado y los ángulos de cámara más barrocos de toda la carrera de Welles, le permiten al personaje protagónico estar en todos lados a la vez (donde sea que vaya Van Stratten, Arkadin ya está ahí; la voz de Welles brota, estridente, de los actores de reparto más improbables) y no estar en ninguno (desmaterializado por los ángulos de la cámara, Arkadin nunca parece ocupar espacio sólido; muere saltando de un avión y desvaneciéndose en el vacío del cielo).

Al fin y al cabo, probablemente fue la paradoja de Arkadin –una ausencia eterna dentro de una presencia eterna– lo que más obsesionó a Welles. Ningún otro cineasta jamás hizo sentir con tanta fuerza su invisible presencia detrás de las cámaras; ningún otro actor de cine se deleitó de manera tan evidente escondiéndose de su público, primero detrás de una sucesión de narices de goma y barbas postizas, y después, a medida que se expandía su barriga, en algún lugar de las profundidades de su propio cuerpo. (Ya viejo, Welles, igual que Kane, se fue pareciendo cada vez más a un niño: como si el propio cuerpo estuviera participando en la búsqueda de “Rosebud”, el regreso a la identidad integrada y sin complejos del niño.) Toda la estructura de *El ciudadano* conspira para mantener al personaje central en las sombras. Solo una vez se lo ve directamente –una boca gigante que pronuncia una sola palabra– y es en el momento de su muerte; durante el resto de la película no es un personaje activo sino un recuerdo.

En los últimos años de su carrera, Welles llevó su juego de las escondidas fuera del ámbito del cine. Parecía ser ubicuo –invitado en todos los programas de entrevistas, promotor de todos los productos que lo tenían como imagen– y, al mismo tiempo, incapaz de hacer las películas que soñaba hacer; parecía desvanecerse completamente como artista. Sus últimas dos películas para el cine, *F for Fake* (1973) y *Filmando Otelo* (*Filming Othello*, 1978), fueron extraños ejercicios de autobiografía modernista, ejercicios que parecían ocultar más de lo que revelaban; otro proyecto autobiográfico, *Abajo el telón* (*The Cradle Will Rock*), pasó desapercibido. El libro de Leaming, con su estructura de investigación inspirada en *El ciudadano* y los comentarios del propio Welles, es, quizás, la última verdadera producción del Mercury Theatre. Una vez más, Welles hace su truco de desaparición, esta vez detrás de una pantalla de confesiones sexuales pseudo-íntimas.

Welles llenó su obra de epitafios dedicados a sí mismo, del el brusco y desilusionado “Él nunca terminó nada” (anticipándose así treinta años a Charles Higham) que pronuncia Jed Leland, a la mítica protesta que hay en las palabras de la adivina al final de *Sed de mal*: “Era un gran hombre. ¿Qué importa lo que uno diga de las personas?”. Sería insolente agregar algún otro. Welles siempre fue su crítico más severo, su admirador más fiel. La paradoja final de su vida, es que su grandeza reside en su ambigua capacidad para comprender su propia grandeza.

LOS INDIOS DE JOHN FORD: LOS ANGELES RETOZAN DONDE QUIEREN

John Ford's Indians:
Angels gambol where they will
Por Tag Gallagher
(Septiembre-Octubre, 1993)

La última película de John Ford, *7 mujeres* (*7 Women*, 1965), es sobre unos misioneros cristianos en China, y, para algunos chinos, es una película ofensiva. Los personajes blancos muestran desprecio por los chinos y emplean términos racistas; los detalles de la historia contradicen los hechos históricos; los chinos de la película hablan idiomas equivocados; un ucraniano (Mike Mazurki) y un negro (Woody Strode) interpretan a los bandidos mongoles.

¿Qué puede decirse en defensa de Ford?

En primer lugar, que Ford no tuvo la intención de representar una China auténtica. Su China es fantasía, como la India de Kipling, un trasfondo para la historia de los blancos. Su autenticidad es simbólica y sugerente, no un imperativo moral. Como sí sucede en la mayor parte del arte.

La autenticidad como imperativo moral es una obsesión reciente. Recibió relativamente poca importancia durante los últimos cien mil años, incluso (y en particular) por parte de los historiadores. La autenticidad se consideraba inalcanzable. Y por algo será. El pasado, después de todo, no existe, excepto en nuestras imaginaciones individuales, y no hay forma de que dos de nosotros imaginemos el día de ayer de la misma manera. Por consiguiente, lo que llamamos "historia", es lo que creamos nosotros mismos, *nuestra* historia. La historia no la escribe la mano

de Dios, ni la Naturaleza (y el materialismo dialéctico no tiene manos). La única relevancia del pasado es lo que significa hoy en día para nosotros. Por este motivo es que las pinturas renacentistas de la Crucifixión o de la Natividad colocan los sucesos bíblicos en contextos contemporáneos, y en ellas los ángeles retozan donde quieren.

Hubo un tiempo en que la historia –en prosa, verso, imagen u objeto– no tenía la ilusión de ser otra cosa más que mito. Tampoco aspiraba a serlo. Recién en el último tiempo estuvo disfrazándose de ciencia; hasta entonces, su mayor aspiración siempre fue el mito.

Para los chinos que se ofendieron con *7 mujeres*, empero, estos argumentos confirman el racismo de Ford, su centrismo cultural. Por lo tanto, Ford no es el mito que queremos hoy en día. Y, ¿acaso no tenemos todo el derecho del mundo a elegir nuestros mitos? Mediante esas elecciones es que se crea la realidad.

Sí. Sin embargo, ahora viene otra pregunta: ¿acaso el racismo o el centrismo no son inherentes a toda declaración profundamente humana? ¿Acaso no es imposible, independientemente de cuánto nos esforcemos por hablar en nombre de toda la raza humana, cambiar la piel de nuestra familia, nuestra tribu, nuestro idioma, nuestra religión y nuestros gustos culturales? Si lo que decimos llegara a tener algún tipo de verdad, ¿no deberíamos, antes que nada, expresar la verdad que conocemos más de cerca: la verdad de nuestro *yo*?

¿Acaso el gran arte no es siempre consciente de los límites del entendimiento? Si el arte tantas veces es –podríamos alegar que lo es siempre– religioso, ¿no es así porque clava la mirada en aquello que no podemos ver?

Hay un momento en *7 mujeres* en que un misionero blanco da un sermón a unos niños chinos. Vemos que sus caras le devuelven una mirada de absoluta incomprensión. La película

trata sobre las personas –blancas y orientales, blancas y blancas, orientales y orientales– que se miran unas a otras sin comprenderse. En contados momentos, se cuele un instante de comunicación entre el yo y el tú.

Podemos encontrar un punto de contacto temático a lo largo del apogeo de las más de cien películas que hizo Ford: personajes que miran al vacío buscando personas que ya no están, o que se están yendo, o que tienen justo delante de sus ojos. Son imágenes hermosas, cautivadoras. En ellas se suelen alternar la comunidad y la intimidad, y la intolerancia, el racismo y el no-reconocimiento del vecino.

En ese sentido, el tratamiento de los indios por parte de Ford es profundamente racista. Y es a los indios de Ford a donde quiero llegar, a través de su China. El universo de sus historias sigue siendo el universo del hombre blanco. No está contando la historia del indio, lo está viendo desde su sensibilidad blanca, son sus símbolos. Quizás Ford no habría podido hacerlo de otra manera; aparentemente, eligió no intentarlo. Si vamos al caso, es difícil pensar en alguna película hecha por un hombre blanco que no haya tomado la misma postura.¹

Probablemente (aunque no puedo juzgarlas), las descripciones de Ford sean superficialmente precisas: leyó mucho, hablaba algo del idioma navajo y, en parte debido a que les daba buenos trabajos, una tribu lo adoptó y lo bautizó con un nombre navajo: Natani Nez, “Soldado Alto”. Pero, ¿qué importa si las descripciones son precisas o no? Desde hace décadas vemos en televisión descripciones correctas hasta el más mínimo detalle de palestinos, japoneses y seguidores de Reagan, de militantes pro-aborto y pro-vida, y todas estas décadas de precisión no contribuyeron demasiado a la comprensión real, por lo tanto no ofrecieron retratos fieles ni nos permitieron ver lo que estos pueblos podrían

considerar aspectos esenciales de ellos mismos. Quizás, en algunos casos, los conozcamos mejor por las descripciones que son abiertamente racistas: el punto de vista es menos sintético, menos inconsciente. La honestidad mecánica –la honestidad de la cámara– resulta insuficiente.

Me viene a la mente, por ejemplo, una inquietante foto del presidente Reagan que vi en un diario de Europa a mediados de los años ochenta; inquietante porque la expresión de Reagan era tan poco típica de él, tan horrificada, tan amenazante: un hombre ciertamente más bestia que hombre. “No es una imagen precisa”, protesté, “nunca se lo vio de esta manera en Estados Unidos”.

¹ Un artificio común es hacer que un empático personaje blanco adopte un estilo de vida semi-indio, casándose con una tribu; por ejemplo: *La flecha rota* (*Broken Arrow*) (Delmer Daves, 1950), *El vuelo de la flecha* (*Run of the Arrow*) (Samuel Fuller, 1957), *Danza con lobos* (*Dances with Wolves*) (Kevin Costner, 1990), *Pequeño gran hombre* (*Little Big Man*) (Arthur Penn, 1970). Pero esas películas no cuentan una historia india: muy por el contrario, ven específicamente a los indios desde el punto de vista de los personajes blancos e interpretan la vida india empleando conceptos europeos. En esas películas, los personajes indios son complementos para un drama de blancos y no surgen de los estereotipos como seres humanos desarrollados: los papeles que interpreta Chief Dan George en *Pequeño gran hombre* y *El fugitivo Josey Wales* (*The Outlaw Josey Wales*) (Clint Eastwood, 1976) son excelentes ejemplos, más aún en la medida en que el papel de George en la primera de estas películas probablemente sea el papel más rico jamás interpretado por un indio real en una película de blancos, y aun así no deja de ser un papel puramente icónico. De manera más general, actores caucásicos u orientales hacen de indios, en particular cuando los papeles son sustanciales: por ejemplo, Burt Lancaster en *Apache* (Robert Aldrich, 1954), Rock Hudson en *Herencia sagrada* (*Taza, Son of Cochise*) (Douglas Sirk, 1954), Anthony Quinn en *Salvajes inocentes* (*The Savage Innocents*) (Nicholas Ray, 1959). Yo alegraría que en todos estos casos, otra vez se presenta un punto de vista blanco. Probablemente, *Salvajes inocentes* sea, entre todas las películas hechas por un cineasta de renombre, la que más se acerca a un punto de vista no-blanco: hace lo imposible por retratar lo extraño y lo estafalario como normal, y logra introducirnos con tanto éxito en las ajenas sensibilidades de sus esquimales que, en el momento en que aparece un hombre blanco, lo vemos como el personaje anormal. Una verdadera película india sería una enteramente hecha por indios en su idioma y, en línea con lo expresado en este artículo, por indios cuyas sensibilidades estén constituidas sustancialmente por su legado anterior al contacto con el hombre blanco. Una película de ese tipo también precisaría un artista genuino cuyo estilo no derive de modelos norteamericanos, europeos o asiáticos. Lamentablemente, nunca tuve la suerte de ver ninguna película hecha por indios.

“¡Esta foto muestra al verdadero Reagan!”, retrucó mi anfitriona.

Pero claro que todas las fotos de Reagan mostraban al “verdadero Reagan”. La elección de la foto fue una elección sobre qué realidad enfatizar, qué historia contar.

“Un Reagan desagradable”, quise alegar, era errado en términos históricos, aun si Reagan fuese Hitler, porque los estadounidenses nunca vieron ese costado de Reagan. Como observó Luis XIV, uno gobierna mediante las apariencias, no mediante la verdadera naturaleza de las cosas. Entonces tenemos que entender que las apariencias, o la verdadera naturaleza de las cosas, van a ser más imprecisas que nunca. Si hoy en día podemos entender el entusiasmo que despertaba Stalin, no así el que despertaba Hitler, se debe en gran parte a que todavía conocemos a Stalin a través de las imágenes de él que veían sus contemporáneos rusos, mientras que nuestra experiencia con Hitler está dada a través de imágenes que casi no tienen relación con las que veían los nazis alemanes en la época, que eran imágenes de un patriarca de la paz y la corrección. Al “corregir” la imagen de Hitler, seguramente con un propósito válido, al mismo tiempo nos condenamos a nosotros mismos a ver a Hitler como algo “inexplicable” y a repetir la “historia”.

Por consiguiente, el arte y la historia prefieren el mito y la fantasía.

Ford sacrificó la precisión por propia voluntad. Sus apaches fuman pipas, no cigarros, y su comanche se pone un tocado de plumas para ir a la batalla. Si me dijeran que el maquillaje y el vestuario de su cacique comanche no se corresponden con los de ningún comanche real, no me sorprendería. Incluso cuando Ford hizo *El hombre quieto* (*The Quiet Man*, 1952), sobre Irlanda, país que conocía muy bien por lazos de sangre, prefirió el mito. Y algunos irlandeses estaban indignados: “Por más que lo intente,

no consigo ver en la Irlanda de Ford nada que se parezca a la Irlanda que yo o cualquier otra persona puede haber visto o conocido”, se quejó un crítico (Hilton Edwards). Así que, naturalmente, los indios de Ford son igual de míticos, inspirados menos en la realidad de los indios que conoció o en los libros que leyó que en la realidad de Winslow Homer, Frederic Remington y Charles Russell, la realidad de los folletines y de cientos y cientos de películas, y, antes de eso, en las realidades de los puritanos, de Rousseau, de Chateaubriand y de Cooper, y en la de los miles de imitadores que ellos engendraron.

Es fascinante observar la cantidad de imágenes europeas y norteamericanas que existen de los indios, contemplar la constante fascinación e inspiración que provocaron estas imágenes durante quinientos años, y también reconocer horrorizados cuán irrelevantes fueron en relación a lo que los indios eran realmente, y como consecuencia, la relevancia que cobraron a la hora de darle forma a las actitudes de los blancos hacia esos individuos, de darle forma a los prismas, a los íconos a través de los cuales percibimos a los indios, y cuán responsables son estas categorías de lo que se les hizo. De eso se trata Ford.

El ensayo más exhaustivo que hizo Ford en esta línea sobre los indios es *Más corazón que odio* (*The Searchers*, 1956). Los indios son apariciones míticas, aparecen reiteradamente y siempre surgen repentinamente de la nada, son íconos de belleza y pavor, violentos y salvajes, y son proyecciones tan evidentes de la fantasía blanca que el propio Ford definió *Más corazón que odio* como una “epopeya psicológica”. Para el blanco Ethan Edwards (John Wayne), el comanche Cicatriz es el “Otro” al que puede clavarle la mirada pero no puede ver. Peor aún, es el doble de Ethan, todo lo que desprecia en sí mismo. Concretamente, Cicatriz violó a la esposa del hermano de Ethan, una mujer por la que el propio

Ethan abrigó un deseo tan obsesivo que, antes de que empiece la película, estuvo deambulando siete años para escapar de su encanto. Por lo tanto, Ethan tiene que matar a Cicatriz para destruir el complejo de violencia que lleva en su fuero interno, y va a pasar el tiempo narrativo de la película –otros siete años– intentando lograrlo. “Un hombre va en busca de su corazón y de su alma, y los buscará donde sea necesario”, dice el tema musical de la película, y así nos avisa que la búsqueda física de Ethan no es más que la búsqueda de sí mismo, por aprender a vivir con su propia soledad. Y la búsqueda no se va a resolver con la muerte de Cicatriz (a quien Ethan encuentra ya muerto, y por lo tanto no puede matar) sino con una transmutación de la violencia, la soledad y el racismo de Ethan en amor, comunidad y (¿el antónimo de racismo?) fraternidad.

En este drama, los indios son, básicamente, objetos de utilería, tal es así que el hecho de que el personaje de Cicatriz lo interprete un actor blanco (Henry Brandon) en lugar de un actor de piel roja parece completamente acertado. La “epopeya psicológica” de Ford no aspira a ser realista. Todo lo contrario: en uno de los intertítulos que aparecen al principio de la película, los míticos paisajes del Monument Valley de Arizona en 1955 figura como “Texas 1868”, y después hay una serie de imitaciones de Charles Russell y de composiciones pictóricas bañadas con luz expresionista. Esta película es un mito basado en otros mitos basados, ellos mismos, a su vez, en otros mitos, sin que haya un comienzo. Es un intento de escribir una “historia” que sirva para aclarar la subjetividad del historiador: el creador de mitos que, desde los tiempos de la colonia, sembró ideologías que estipularon la manera en que las autoridades de los Estados Unidos tratarían, de hecho, a los indios.

Es debido a la evidente consciencia que tenía Ford de este hecho, que su tratamiento de los indios es “profundamente

racista”; es decir, no era para nada racista, sino de carácter puramente confesional: una confrontación con los límites del entendimiento, el pecado de la soledad, la intolerable violencia infligida por nuestra desalmada adhesión a la ideología (mito: *ideas* de lo que son las otras personas, en lugar de contacto entre *yo y tú*). En Ford, el mal siempre es una buena intención que toma el mal camino; y la tradición, que nos sostiene, siempre es el humus donde el mal tiene sus raíces. Por lo tanto, para los blancos que hay en *Más corazón que odio*, la violencia ejercida por los indios es tan terrorífica que no pueden siquiera imaginarla, pero también tiene el encanto del fuego arquetípico, de la cruda realidad que la ideología expele de nuestras consciencias. Por el contrario, la violencia perpetrada por los blancos es una farsa bíblica: “Te damos las gracias, Señor, por lo que estamos a punto de recibir”, reza el tonto *shakesperiano* creado por Ford (Hank Worden en el papel de Mose Harper), mientras apunta su rifle para empezar a masacrar indios. Y, aunque eventualmente la violencia y la miopía ideológica que hay en Ethan se transforman, él no las reconoce, mucho menos su comunidad de hombres blancos, que exterminaría una colonia de hormigas con el mismo grado de inhibición moral y con mucho menos júbilo.

En el cine de Ford, los mitos sostienen a las sociedades, pero también las envenenan. Definen los límites de los entendimientos, pero pocas veces se perciben. Dominan y regulan nuestras vidas.

Para Ford, la tragedia de los indios norteamericanos no es únicamente el hecho de que virtualmente hayan sido exterminados: también lo es el hecho de que se perdiera su historia, o, mejor dicho, que su historia se haya quedado con ellos. Su historia no pasó a ser parte de nuestra historia. Es una historia que, igual que las imágenes de *La legión invencible* (*She Wore a Yellow Ribbon*, 1949), captura la atención del espectador de

manera muy emotiva, atraviesa por un instante el horizonte, como las manadas de búfalos y los bosques vírgenes de antaño. Por lo tanto, en *Sangre de héroes* (*Fort Apache*, 1948), es la naturaleza la que destruye el regimiento de caballería (inspirado en el del General Custer) en lugar de simplemente los indios, que están unidos a la tierra, las rocas y el polvo. En las dos películas, el *dramatis personae* es blanco, nunca rojo, y lo que le interesa a Ford son, igual que en *Más corazón que odio*, las tradiciones y los valores de la comunidad que convierten a individuos, que de otra manera serían hombres decentes, en agentes del imperialismo y el genocidio.

En la mitad de *Más corazón que odio*, hay una historia de indios que describe los límites del entendimiento. Es la historia de una india llamada Look, quien es ignorada por los blancos, y cuya historia se ahoga bajo el peso de las historias de ellos. Empieza junto al fuego del hogar, en una casa de hombres blancos, cuando una chica recibe una carta de su prometido, del que no tuvo noticias en los últimos dos años. Hay mucho juego entre su sufrimiento, el oportunismo de un pretendiente rival, la insensibilidad del padre de ella, la angustia de la madre. El novio escribe que consiguió una mujer india, y entonces, en un *flashback*, vemos que John Wayne y el novio compraron, sin darse cuenta, a Look, una chica vulgar, rellenita, creyendo que estaban comprando simplemente una manta. Wayne se burla de ella y el novio la echa a patadas de su cama. Tanto los *flashbacks* como la lectura de la carta están jugados en clave cómica, basada en la indiferencia por el sufrimiento de las dos mujeres. El público, al identificarse con el humor de Wayne, también se identifica con su racismo. Después Look aparece muerta, víctima de la masacre de la caballería, y con esta sacudida tomamos consciencia de la moralidad de Wayne... y de la nuestra. La historia de Look, apenas percibida por los seis blancos desde

cuyo punto de vista se la narra, no fue más que una broma para ellos, un complemento en el drama de su insensibilidad hacia el prójimo. Nadie ve a Look.

Porque la historia india no se puede contar, ningún indio en particular puede surgir como un personaje desarrollado. Las imágenes más fuertes y más comunicativas de los indios son icónicas, por eso nos movilizan: son imágenes construidas por mitos que nosotros, los blancos, construimos.²

No conozco ninguna película de blancos que haya tratado de adoptar un punto de vista indio. Quizás el esfuerzo siempre pareció estar condenado al fracaso... y a la indecencia. Como Ford muestra en *El ocaso de los cheyenes* (*Cheyenne Autumn*, 1964), el arma más poderosa que usamos contra los indios son las palabras blancas, el idioma de los blancos. ¿Acaso nosotros, los descendientes de sus destructores, ahora vamos a permitirnos contar sus historias en el idioma que los destruyó? ¿No es hora, sin embargo, de asumir la responsabilidad de incorporar sus historias a nuestro legado común?

² Es el mismo caso de *Cheyenne Autumn* (*El ocaso de los cheyenes*, 1964), otra película de Ford que, en lugar de poner en primer plano a los indios como individuos, como en la novela de Mari Sandoz en la que está basada, los convierte en un coro griego para resaltar un drama blanco donde la consciencia se ve infringida. En qué medida la película podría haber salido mejor si Ford hubiera estado mejor de salud, es imposible saberlo. Ford, avejentado prematuramente a los setenta años, deprimido, y bajo una gran influencia de "la criatura", aceptó un guión malo, no lo sometió a su habitual reescritura, e, incapaz de salir de su habitación durante varios días, aparentemente gastó dos millones de dólares más de los cuatro presupuestados.

MADE IN USA
AUTORES COMO
NOSOTROS



TRAIGAN LA CABEZA DE ALFREDO GARCÍA

Bring Me the Head of Alfredo Garcia

Por Kathleen Murphy y Richard T. Jameson

(Enero-Febrero, 1981)

"Ah, te conozco. Eres el tipo del agujero."

–Gold Hat a Fred. C. Dobbs,

El tesoro de Sierra Madre

(*The Treasure of the Sierra Madre*, 1948)

Sobre el final de *Billy the Kid* (*Pat Garrett and Billy the Kid*, 1973), justo antes de ejecutar al Billy de Kris Kristofferson (y, de alguna forma, destruirse a sí mismo), James Coburn –en el papel de Pat Garrett– se detiene a intercambiar algunas palabras con un fabricante de ataúdes que trabaja misteriosamente al caer la noche. Bajo el nombre de Will, este artesano rechaza la oferta de un trago amistoso, se inclina sobre su obra y dice: “¿Así que finalmente logró descifrarlo?” Quien habla es Sam Peckinpah, y parece saber más que el confiado Garrett, quien está seguro de que su presa se esconde entre las paredes de adobe de Fort Sumner.

El efecto de esta aparición y de esta pregunta es, como mínimo, desconcertante. Lejos de ser el tipo de artista que se queda tras bambalinas cortándose las uñas Peckinpah, instigador de esta y de tantas otras búsquedas desesperadas de la auto-definición, se materializa en medio de una acción mítica, y establece el grado de iluminación alcanzado por su propia invención creativa. Incluso da a su actor principal una última indicación contrariada: “Más vale que termines con eso”.

Eso es todo lo que se oye en las copias de estreno en cines de la película: esta obra oscura, taciturna y conmovedoramente hermosa se convertiría, en manos del presidente de la MGM,

James Aubrey, en uno de los trabajos más maltratados de la ya muy maltratada *oeuvre* de Peckinpah. Por algún motivo, algunas copias de la película, pertenecientes a las cadenas de televisión, incluyen algunas escenas y planos reinsertados (aunque carecen de gran parte del material restringido que puede verse en el formato Panavision de los cines). En televisión, los dos diálogos mencionados anteriormente forman parte de un discurso más largo. Por encima del ataúd infantil en el que está trabajando, este apesadumbrado promotor de la muerte-como-apoteosis preanuncia su propio itinerario, incluso cuando su último y soberbio sustituto se acerca al final de su peculiar camino: “¿Sabes lo que voy a hacer? Voy a poner todo lo que tengo aquí [en el ataúd], lo voy a enterrar, y voy abandonar este territorio.” Y otra cosa: “¿Cuándo vas a aprender que no se puede confiar en nadie, ni siquiera en ti mismo, Garrett?”

En un espacio y un tiempo menos condensados, Huck Finn, el inadaptado social norteamericano por excelencia, planeaba escapar de la contaminación y corrupción de la “civilización” “marchándose del territorio”. Peckinpah, al igual que aquel aventurero infantil ya crecido, amargado, y fuera del territorio, vigoriza *metacinematográficamente* la saga de *Billy the Kid*, un anacronismo romántico al que el *American big business* quisiera enviar al exilio mexicano, y su propia historia accidentada como Peck, el niño malvado de la industria cinematográfica. Peckinpah abandonaría el territorio (los Estados Unidos) con una venganza, yendo a parar a México, el país en el que llegaría a sentirse más como en casa, para hacer su próxima película: *Traigan la cabeza de Alfredo García* (*Bring me the Head of Alfredo Garcia*, 1974). Claro que “pone todo lo que tiene”, o al menos una buena porción de lo que puede considerar estéticamente suyo, en esta película sobre un ataúd: un ataúd y sus contenidos sacro-profanos. Estos se convierten en los catalizadores macabros para que el protagonista más estilizado

de Peckinpah vaya “descubriendo de qué se trata todo esto”, y que junto a su director –más resonantemente que nunca– puedan gritar “¡NO!”, haciendo tronar el sistema a cuyos términos había accedido trágicamente Pat Garrett.

Es imposible ubicar, de manera inmediata, el periodo de *Traigan la cabeza de Alfredo García*. Con el calmo rasgueo de la música mexicana en una guitarra, un pato abandona la inmovilidad en blanco y negro y bordea la orilla de un lago, mientras los colores cálidos se filtran en la imagen. El ave guía a la cámara hacia un cisne, y el cisne hacia una chica (Janine Maldonado) –apenas salida de la adolescencia– que está recostada en la orilla, vestida de un blanco simple pero ceremonial. Su cuerpo, levemente hinchado por el embarazo, complementa elegantemente el ambiente ajardinado; ella acaricia su vientre mientras el pato se pasea por la orilla y la cámara alterna entre una perspectiva que apunta hacia la tierra y una vista del agua, bañada por un contraluz. Una criada viene a decirle “Su padre la espera”, y un momento después dos hombres latinoamericanos de traje aparecen para escoltarla, mientras un grupo de jinetes armados atraviesa la imagen en un segundo plano. Hasta ese momento, no hay forma de saber si se tratará de una película contemporánea o de un western más clásico.

Cuando la criada la rodea con un rebozo, pidiendo consuelo, comenzamos a oír una especie de conjuro: mitad en español, mitad en latín. Oscuros retratos de antiguos patriarcas cuelgan detrás de un gran escritorio sobre el que lee un hombre barbudo, El Jefe (Emilio Fernández). A un costado, una audiencia observa. Entre ellos llama la atención un grupo de mujeres vestidas de negro. El sonido de espuelas y el repiqueteo de los talones de las botas sobre el empedrado parece volverse parte de la letanía –aparentemente genealógica– mientras la chica embarazada

es llevada a la mansión. Desde afuera vemos cómo las pesadas puertas se cierran tras ella.

La lectura terminó y la chica está ante El Jefe, que le concede una vaga sonrisa alentadora. “¿Quién es el padre?” La pregunta se repite sin obtener respuesta. El Jefe hace gestos secos con su cigarrillo y el escolta tironea de los hombros el atuendo de la chica. Instintivamente, ella mueve las manos para cubrirse los pechos, luego abandona el intento y lleva los hombros hacia atrás, adoptando una postura desafiante. Otro gesto, y uno de los hombres la toma por el brazo y se lo tuerce por detrás del cuerpo, echándosele encima hasta que ella casi pierde de vista a su padre que está al otro lado del escritorio. Una de las mujeres, valiente, hierática, reprime visiblemente el deseo de consolar a la chica. “¿Quién es el padre?” Corte a un plano general de la hacienda justo antes de escuchar: el chasquido de un hueso, el grito de “¡no!” de la mujer, y después, a la chica implorando “Alfredo García”, al borde de las lágrimas.

De vuelta al interior sombrío, un hombre elegante de semblante nórdico (Helmut Dantine) entra a escena por un costado y va hacia la chica. Se agacha hasta ella y levanta su mentón con cortés delicadeza. Intercambian miradas, después él rompe con brusquedad la delgada cadena que rodea el cuello de ella y toma su relicario. Nota la mirada feroz de la mujer mayor, duda con una vergüenza algo sugestiva, luego se endereza y se retira con su premio.

El relicario contiene una fotografía a color de un hombre alegre y de gran bigote, cortada desprolijamente a la altura de su cuello. El Jefe estudia el rostro y dice con tristeza: “Era como un hijo para mí.” Luego su rostro se oscurece y dice, adquiriendo un tono de absoluta firmeza: “Le daré un millón de dólares al hombre que me traiga la cabeza de Alfredo García. ¡Quiero esa cabeza!”

Con estas palabras, un ejército se pone en acción. Auxiliares con rifles empiezan a marchar desde el vestíbulo. El caballero nórdico y su acompañante de apariencia semita juntan sus maletines y los siguen. Afuera del hermético mausoleo que exhibe viejas condecoraciones y arancelarios, rugen los autos estadounidenses y europeos más modernos, como murciélagos mecanizados huyendo del infierno, mientras los jinetes repiqueteen atravesando la imagen en primer plano. El alarido de un avión se eleva hacia el cielo, luego desciende en la Ciudad de México despidiendo explosiones de humo de sus neumáticos. Empezó la búsqueda. Pero la expedición, aún no.

Ya debe resultar evidente que *Traigan la cabeza de Alfredo García* es una película muy cargada, incluso para los estándares de un realizador hiperquinético como Peckinpah. Todo está ahí: el componente audaz, el montaje turbulento (del empuje contenido de El Jefe hasta que se vuelve frenético). Pero aún más, la propia conceptualización de la película es violentamente elemental. Uno tiene la sensación de estar ante un artista que da rienda suelta a sus demonios personales en los términos más absolutos que pueda concebir. Les da rienda suelta a ellos, pero no a la perspectiva que tiene sobre ellos.

Peckinpah describe México como un país en el que la gente “no se olvida de besarse y de regar las plantas.” En *Alfredo García*, lo ve –nos hace verlo, sentirlo, *olerlo*– como un recorrido desde la cuna a la tumba, en el que sexo y muerte, fecundidad y descomposición, no son procesos alejados sino simultáneos. La película evoca el grabado de Grünewald del siglo XVI *Los amantes muertos*, en el que un hombre y una mujer desnudos son comidos por gusanos e insectos mientras se acarician el uno al otro. (Lo cual alude a su vez a la observación de Peckinpah sobre los “mediocres, los chacales, los parásitos, y los que son sencillamente

asesinos”, que pueblan su versión de la industria cinematográfica: “Estaban comiéndome vivo cuando todavía estaba dando vueltas por ahí.”) Como el grabado, la película es muchas veces profundamente medieval en su actitud frente lo trivial, así como ante las realidades morales y, asimismo, resuena en la iconografía y la referencia religiosa.

Lo curioso de *Traigan la cabeza de Alfredo García* es que este tipo de asuntos son lanzados sobre una textura irresistiblemente áspera –casi rugosa– de caracterización, acción y decorado.

Hasta cierto punto, esto puede atribuirse a circunstancias de producción: sin ser una epopeya multimillonaria como *La pandilla salvaje* (*The Wild Bunch*, 1969) o *Billy the Kid*, con las brillantes direcciones de fotografía de Lucien Ballard o John Coquillon, y la eminencia estelar de un William Holden o de un James Coburn para aportar un análogo heroico, *Alfredo García* es, en comparación, una empresa casi terciarista; con imágenes crudas de Alex Phillips Jr. (incluyendo algunos bizarros efectos de “noche americana”), y el impecable trabajo de Warren Oates, muy cómodo en su personaje. Pero, al igual que Graham Greene, aquel cronista literario de casos acabados, Peckinpah transforma con destreza la sordidez en una virtud; mientras que Oates, en palabras de David Thomson “convierte con naturalidad a un pequeño y desaliñado aventurero en una leyenda.”

Oates es Benny, un gringo en bancarrota crónica que viene dando vueltas por México hace seis años: antes tocando el piano en *The Black Cat*, “un lugar con clase” en Tijuana al que Paulette Goddard entró una noche; ahora copropietario y jefe adulator de una “parada técnica para turistas” en una calle cualquiera de México. Aquí no entra Paulette Goddard, entran dos de los subcontratistas nórdicos de El Jefe, preguntando si alguien puede

ponerlos en contacto con “un viejo compadre... un tipo llamado Al García.”

Estos coquetos cazadores de recompensas (identificados como Quill y Sappensly en algunas filmografías, pero cuyos nombres nunca se mencionan en la película: de ahí que fueran conocidos como Gig Young y Robert Webber) son algo más que las figuras mensajeras que conectan los diferentes lugares de la acción. Son una pareja homosexual de perfil bajo –con vestuario moderno, ecos sutiles de los dúos de L.Q. Jones y Strother Martin en *La pandilla salvaje* y *La balada del desierto* (*The Ballad of Cable Hogue*, 1970)– y, como tal, participan del tema recurrente de la película: la competencia sexual. Su primera secuencia con Benny, que es también la presentación de Benny en la película, está sólidamente escrita (por Peckinpah y Gordon Dawson) y dirigida para sacar a relucir todo un sugestivo espectro de comportamiento ritual. Young y Webber se esfuerzan por mantener una complicidad de machos con el hombre hecho y derecho al otro lado del *piano bar*: Webber incluso llega a soportar las atenciones de una prostituta en su muslo, hasta que la evidente incomodidad de Young lo induce a apartarla con un certero codazo. Benny ahoga su ira en una provocación silenciosa (“¿Qué piensan ustedes del béisbol?”), pero el juego cambia. Él se convierte en la prostituta (el desprecio mutuo de las partes se expresa durante la escena de la misma forma en que las propinas se pasan y se reciben a través del piano) y, una vez que le dicen dónde encontrarlos en caso de tener alguna información, se preparan para irse. “¿Qué te gustaría escuchar?” gruñe Benny amigablemente, como si los últimos cinco minutos no hubieran existido. “Guantanamera” responde Young: la canción que Benny estaba entonando para los turistas, con una maravillosa complacencia hipócrita, cuando ellos entraron.

Vale la pena citar cada detalle de la escena del piano bar, pero uno de los momentos más exquisitos de Peckinpah y de Oates es particularmente digno de ser mencionado. Webber saca una copia en blanco y negro de la foto del relicario y la sostiene para que Benny pueda inspeccionarla. Peckinpah corta a un plano medio corto de Benny que, indudablemente, lo mutila como la fotografía cortada a García. Benny lo reconoce (era evidente que todo el personal del bar, al que Webber y Young se habían acercado antes, también conocían al hombre que habían negado conocer) pero, detrás de los anteojos de sol que completan su *look* moderno, no se inmuta. Mientras mira detenidamente la foto (es decir, mira a cámara) escuchamos un débil sonido metálico y el estallido de un parabrisas. “¡Hijo de puta!” Dice Benny con una sonrisa burlona: “¡Me atrapaste!”

El accidente automovilístico que escuchamos puede o no haber sucedido en la calle del bar de Benny. Preferimos creer que no. Porque Benny inmediatamente descubre que Alfredo García no puede ser traicionado, ya que murió algunos días atrás en un accidente de auto en el campo. Y el sonido subjetivo de su muerte –una muerte de la que Benny no se enteró aún– no solo realza lo escalofriante del momento sino que también presagia la calidad cada vez más alucinatoria de la narrativa que vendrá, y prefigura la relación bizarra –casi simbiótica– que Benny desarrollará con el hombre muerto.

Benny se entera del deceso de García a través de una cantante-prostituta llamada Elita (Isela Vega), cuyos favores habían compartido sin saberlo. Elita es presentada con un halo de astucia que da cuenta de su vínculo con el García fuera de campo, y con los poderes de vida y muerte por los que Benny, en este punto, apenas se interesa. Benny entra en un prostíbulo de clase alta (que también parece funcionar como barbería, como salón

limpiabotas, como elegante comedor y amigable centro social) y espía a Elita quien, de espaldas a él y a la cámara, canta para una trajeada orquesta de cámara. Su postura en el sillón –informal, con los brazos estirados sobre el respaldo y los apoyabrazos– recuerda el flujo del cuerpo preñado y las líneas del paisaje en la escena del lago. Su canto no tiene nada que ver con sus “transacciones”, sino que parece más bien una interacción libre y generosa con los músicos como amigos y colegas: un regalo de amor.

Si el Benny de Warren Oates es la figura que constituye nuestro punto de vista (y el de Peckinpah) para realizar el viaje hacia el esclarecimiento, la Elita de Vega es el corazón mismo de la película. En su libro *Crucified Heroes: The Films of Sam Peckinpah*, Terence Butler sugiere que Vega ofrece “una extraña no-actuación... [que sin embargo] parece funcionar en la película.” Sin duda, la actuación (la no realizada o la otra) que Peckinpah traza para ella es completamente singular entre las caracterizaciones femeninas de su obra. Y la maleabilidad extraordinaria de Vega –en un momento magullada y avejentada, en el siguiente radiante y con la piel tersa como una niña– parece ser de esos fenómenos que no fueron muy moldeados y refinados, sino más bien capturados y puestos en concordancia con un contexto estético que la ilumina a la vez que se deja iluminar por ella.

Benny está enojado con Elita porque ella estuvo “pasando mucho tiempo” con García, mientras él creía que ella estaba recuperándose de un resfrío. Su enojo está entonces fuertemente relacionado con la humillación que sufrió, momentos antes, en las manos experimentadas de Webber y Young. (Además de retar a Elita, Benny desconcierta a sus amigos mexicanos en la vecindad más cercana coqueteando como un gringo en celo: un intento torpe por reforzar su propio renombre.) Promete matar a su rival, pero Elita dice “Me temo que es muy tarde. Cuando se fue de aquí estaba ya muy borracho. Cerca de Santillo, el auto

se desvió de la ruta y las rocas lo mataron.” “¡Dios mío!”, responde Benny. El “Amén” de Elita es una respuesta en otra clave, pero Benny no la detecta.

La tensión moral del segmento central de la película proviene en buena medida de las distintas visiones de Benny y Elita respecto de la expedición en la que se embarcan. Ella solo sabe que tiene que llevarlo a la tumba de Alfredo. Benny evita la cruel realidad mientras puede: los hombres de trajes costosos en el último piso del Hotel Camino Real están esperando que vuelva no simplemente con la noticia de la muerte de García, sino con su cabeza. Elita está horrorizada: Benny aseguró que su gran golpe (10.000 dólares es la suma que les fue prometida) les permitiría empezar de cero, como marido y mujer, “en algún lugar nuevo”; pero ella no puede aceptar esos términos. Benny trata de paliar sus objeciones, pero su forma de lanzar argumentos pragmáticos raya la histeria: “No hay nada sagrado en un agujero en la tierra, ni en el hombre que yace en él, ni en ti, ni en mí. ¿O acaso la Iglesia no les corta los pies, los dedos y alguna otra cosita a los santos, eh? Qué más da. Bueno, Alfredo es nuestro santo. Es el santo de nuestro dinero. Y voy a tomar prestado un pedazo de él.”

La fuerza impulsora de esta confesión conforma una de las escenas más desgarradoras de la película, y también la más infame: un encuentro nocturno fuera de la ruta con dos gringos motociclistas (Kris Kristofferson, Donnie Fritts) que, a punta de pistola, separan a Benny de Elita. Peckinpah transmite esta amenaza creciente de forma magistral: la guitarra que Benny –que no toca bien– le pasa pérfidamente a Elita –a quien le piden que cante “Cielito lindo” –, y finalmente a Fritts, quien se burla de Benny con una canción sobre la exaltación sexual que enloquece a un hombre, mientras Kristofferson se lleva a Elita hacia los yuyos. Pero Peckinpah también le otorga algo más a la escena:

una singular complicidad entre el violador y la víctima que, sin más, parecería justificar los más indignados reclamos en contra del director, tildado de machista repugnante y chauvinista.

En las grandes películas la cosa no es tan simple. Cualquiera sea la noción general de Peckinpah del hombre, de la mujer y de la sexualidad, este es un evento particular con participantes concretos y un significado dramático específico dentro de la película –como en el caso ya muy elucubrado de la doble violación de Amy Sumner en *Perros de paja* (*Straw Dogs*, 1971), una transacción plurivalente que no puede ser ubicada en las generalizaciones sobre la violencia contra la mujer–. La violación puede ser un acto político pero *esta* violación es siniestramente transmutada por un acto de amor, en el que “amor” se entiende como la destilación de la conexión humana, del nexo corporal y espiritual.

Este es uno de los principales temas de la película de Peckinpah; de hecho, de toda su obra. Antes le había costado expresar la relación entre Benny y Elita mientras cruzaban México en un convertible; el montaje elidía tiempo y espacio mientras el auto pasaba por varias regiones, Elita pasaba de abrazar a medias a Benny a abrazarlo del todo con la canción “Benny bang-bang” y Benny hacía apología implícita de su comportamiento machista de la noche anterior dando algunos tiros azarosos a algún ave que se había escapado del corral, errando por una milla, y después mascullando “No estaba tratando de acertar, ¿sabes?” Luego, la conexión presuntuosamente cómica se extendió a los ocupantes de otro auto: dos agentes de la organización criminal –los dos últimos orejones del tarro, encarnados por Jorge Russek y Chalo González– a quienes se les había asignado perseguir a Benny.

Cazadores y cazados llevan a cabo acciones sincopadas. Mientras Elita toma un trago de su botella compartida de tequila, Peckinpah corta a González, haciendo lo mismo, después a una canción de su autoría mientras Russel, exasperado, lo insta a

mirar el camino mientras maneja. Estos observadores semi-cómicos en la periferia de la experiencia de Benny demostrarán, eventualmente, ser letales, pero por el momento son parte del mismo espectro de vida y exuberancia junto con Benny y Elita. Mientras Benny, inclinándose para besar a Elita, casi choca su auto contra un ómnibus, González y Russek también huyen por poco de la catástrofe en un lírico giro en cámara lenta alrededor de otro ómnibus, que los hace salirse de la ruta. Una maniobra así mató a Alfredo García: aquí la maniobra produce un desplazamiento cómico hacia la banquina, mientras González aprovecha el culatazo para verter un traguito extra de licor en su garganta.

Así, en determinado momento, una rueda pinchada obliga a Elita y Benny a salirse de la ruta al atardecer, y de repente un extraño se está llevando a Elita. “¡Algún día te voy a matar, gringo hijo de puta!” grita Benny, pero Elita mira hacia atrás rápidamente y le dice: “No lo harás, Benny. Ya estuve aquí antes y no conoces el camino.”

El camino, en este caso, es extrañamente ceremonial. Kristofferson se aleja de la zona de la fogata y usa una navaja para cortar el suéter de Elita por el cuello, después se lo arranca (con un movimiento que recuerda la tortura a la hija de El Jefe). Ella lo mira, le da una cachetada, y luego otra. Kristofferson no se inmuta ante ninguna de las dos, después le devuelve una con la misma decisión. Siguen caminando, y Kristofferson se sienta sobre una roca oscura e inspecciona una brizna de hierba. Ya no hay más violencia. Elita le pide suavemente “Por favor, no”; él no dice nada, espera, de repente parece ser el más vulnerable de los dos; se estira para tocarle el pelo y ella avanza hacia él en un abrazo que es casi maternal. Un gran angular observa a lo lejos, lo suficiente como para que las dos figuras encorvadas se asemejen a la textura curva de la hierba y del terreno.

Peckinpah hizo varios cortes, yendo y viniendo, de Elita y Kristofferson, a Benny en la zona de la fogata. Apenas tiene oportunidad, Benny le pega un tiro a su propio captor, toma la pistola y corre a buscar a Elita. Cuando llega a la pareja en la hierba, exhala un “¡Ey, eres hombre muerto!” y después le dispara a Kristofferson mientras trata de ponerse en guardia; Elita da un salto y corre al lado de Benny. Está al borde del llanto y en *shock*, siente alivio, no vergüenza. Mientras se aleja con él, se da vuelta para mirar al hombre –ahora inmóvil, en una actitud de sorpresa pueril– con quien estuvo a punto de hacer el amor. Para ella, si la violación hubiera seguido su curso, *habría* sido hacer el amor: eso es lo que significa, para Elita, inexorablemente, que dos personas acaben juntas en la tierra.

Si acabar juntos en la tierra tiene un significado cuasi-sagrado para Elita, entonces acabar juntos dentro de la tierra lleva a la película hacia un profundo misticismo. Después de retrasar a Benny con súplicas y falsas indicaciones, Elita lo conduce finalmente hacia el cementerio rural donde yace el cuerpo de Alfredo García. Cuando llegan hay un funeral de un niño, y, en la tumba de Alfredo, cerca de una docena de familiares suyos están reunidos. Benny y Elita se apartan para esperar la caída de la noche en un cuarto alquilado que, visto desde otro angular que espía por una grieta en el adobe, se asemeja a una recámara subterránea.

Benny hace un último esfuerzo para justificar sus intenciones frente a Elita: “Alfredo estuvo tratando de evadir el castigo toda su vida. Igual que yo. Igual que tú. Él te amaba, pero yo te amo *ahora*. ¿Te parece que a él le habría importado si su cabeza pudiera comprarte lo que siempre buscaste: una escapatoria?” Elita no se convence; y, cuando van al cementerio, no solo sus movimientos sino también el montaje y la lógica direccional de las composiciones la separan de Benny. Para cuando termina

de desenterrar el ataúd de Alfredo y de romperle la tapa, Benny ya está solo.

Una vez, Peckinpah desafió a un admirador suyo a contestar, en relación con *Traigan la cabeza de Alfredo García*, “¿En qué momento la película da un giro?” Ese momento viene con el balanceo en cámara lenta de una pala en medio de la noche gris: un movimiento incorpóreo acompañado por un sonido como el largo chirrido de una bisagra oxidada, que termina con un golpe seco contra el cráneo de Benny, lanzándolo hacia la tumba que acababa de excavar.

Junto con él, la película se hunde en la oscuridad. Después de una pausa desalentadora, un fantasma gris irrumpe en la pantalla negra: una mano que trata de salir de la tierra, la suciedad que se desprende de la carne. De pronto podemos percibir claramente la tumba, separada de nosotros por las delgadas hojas de la planta de maguey que antes se elevaba entre Benny y Elita; ahora, entre estas hojas, un brazo entero se impulsa hacia arriba. Benny se reincorpora en el aire con un alarido dulce y doloroso de vida renovada. Al darse cuenta de que Elita estuvo acostada a su lado en el suelo, la incita a levantarse: “¡Ey, estamos vivos!” Pero la gloriosa mujer que lo acompañó todos estos días y noches no está viva; y mientras la espalda de Elita se hunde lentamente en la tierra, Benny lucha para apartarse de ella horrorizado.

Estuvieron sobre la tumba de Alfredo, que todavía contiene su cadáver pero ahora ostenta un hueco negro donde debería ir la cabeza. En su angustia, Benny vuelve para liberar el cuerpo de Elita; de manera grotesca, sus movimientos sugieren un cortejo sexual. Abandona el intento y su dolor da paso al enojo: gira a Elita para que quede en la posición apropiada como para dar compañía a su primer amor. Benny abandona este esfuerzo también, llorando hasta desplomarse sobre ella. Su cabeza

desaparece detrás de un montículo de tierra. Se ha convertido en una figura decapitada y temblorosa.

Todos los sucesos de la película hasta este punto fueron agitados, por así decirlo, por la conmoción que proviene del fuerte de El Jefe, en el sur. A partir de este momento, Benny –antes satisfecho con cualquier repartija que le tocara del botín del juego– emprenderá una búsqueda obsesiva de otros objetivos. Venganza, sin duda; pero también conocimiento. “Podría haber muerto en la Ciudad de México o en T. J. [Tijuana] y no enterarme nunca de qué se trataba”, le dijo a Elita. Ahora ha muerto en el campo, posponiendo su descanso como parte de esa trinidad profana en la tumba, por el tiempo que le lleve descubrir la verdad.

El último tercio de *Alfredo García* es una feroz y agonizante caída durante la cual Benny desanda el trayecto que –él y la película– había hecho. Dos lugareños logran guiarlo tras un vehículo familiar verde –el auto de Russek y González–, que alcanza rápidamente. Por la lógica irónica de la película, se retrasan por un pinchazo en una rueda; y en concordancia con el humor negro que esboza su mueca a lo largo de la película con una frecuencia cada vez mayor, Russek se acerca a la ruta para detener a un automovilista: el hombre que va a matarlo.

Desde el momento en que su expedición se vuelve solitaria, las aventuras de Benny se vuelven cada vez más subjetivas: habla solo, le habla a Elita (cuyo canto vuelve a oír), le habla a la cabeza amortajada de Alfredo García mientras esta descansa en su lugar privilegiado: el asiento contiguo del auto. También hay una idea de que la propia película abandona los decorosos límites estéticamente convencionales de la ficción en tercera persona. El frenesí emocional de la interpretación del encuentro del Benny de Warren Oates con los dos lugareños en la puerta del

cementerio, crece hasta que Benny parece haber sido llevado más allá del diálogo; la voz repentinamente seca con la que ordena a los hombres a moverse “de una puta vez y dejar de mirar con esos ojos” sugiere (sea o no sea el caso) un actor que vira hacia la improvisación en un esfuerzo desesperado por prolongar un momento extático.

A lo largo de la película se va poniendo en evidencia que Benny está reemplazando a su creador, tanto en sus emblemáticos e impenetrables anteojos, como en muchos manierismos de comportamiento y modos de hablar, e incluso en la redacción de unos inicios tan autobiográficos como la observación de Benny sobre la calidad del último cuarto de hotel que compartió con Elita: “¡Hay que estar borracho en Fresno, California: este lugar es un palacio!” Ahora Peckinpah lanza un ataque público sobre los espectadores: al menos sobre aquellos espectadores que, como él bien sabe, llegaron a aborrecerlo.

Benny dispara varios tiros injustificados al cuerpo muerto de Russek y después nos mira a través de esos lentes oscuros: “¿Por qué?... ¡Porque se siente jodidamente bien!” Después vuelve y tira la cabeza recuperada de Alfredo García sobre el asiento del auto: justo hacia la cámara. Es como si el director estuviera diciendo: “Esto es lo que piensan que soy; esto es lo que vinieron a buscar. Bueno, ¡acá lo tienen!”

Esto es, de todas formas, lo que Benny es. Conformar una sociedad incondicional con la cabeza, alternando entre el repetido maltrato y el extremo cuidado del bulto en su manoseada tumba encierra una evocación delirante de la tortuosa relación con la difunta Elita; incluso vierte tequila sobre la cabeza (“¡Toma un trago, Al!”) parodiando los ritos personales y sagrados de la comunión. Paulatinamente, a Benny se le revela todo el resentimiento (hacia su rival) que lo venía atormentando “Mierda, no fue tu culpa. Ya lo sé. Pero vamos a descubrirlo. Tú y yo”.

Y lo descubre: lo descubren los dos. La dura ruta de Benny lo conduce de nuevo al *penthouse* del Camino Real, donde el caballero nórdico lo espera sentado, leyendo la impugnación de Nixon en la revista *Time*, mientras dos Magdalenas –en una parodia a la *Pietà*– le lavan los pies. Benny, sosteniendo la cabeza de Al y una pistola escondida en la cesta de picnic de Elita, se niega a ser comprado por diez mil dólares. Desperdicia mil balas contra los ejecutivos de traje (Helmut Dantine, que es también el productor ejecutivo de la película: ¡cuántas fantasías se permiten aquí!) y sus guardias, y escapa ileso.

La tarjeta de presentación en la mano de Dantine lo guía hacia donde sabemos que debe ir, donde empezó la atrocidad: hacia El Jefe. La cabeza humeante de Alfredo, rodeada de hielo, es yuxtapuesta con la coronilla húmeda del nieto de El Jefe, recién bautizado. “La mercadería que compraste”, explica Benny, después rechaza el ofrecimiento de un millón por parte del padrino, y apunta con el arma al blanco final, con un triunfante “¡NO!” “Que muera”, ordena la madre del hijo de García, y así sucede. Benny le devuelve el relicario a la mujer como si fuera la más antigua de las medallas: “Cuida al niño: yo cuidaré al padre.” Y luego le dice a su honorable carga: “Ya está, Al. Nos vamos a casa.”

La casa será el ataúd: el hogar bien merecido al que los elegidos menos esperados de Peckinpah entran justificadamente. Esos dos hombres, la pandilla salvaje de Benny, encuentran la muerte justo delante de la puerta principal de El Jefe, en un auto alquilado azotado por cientos de balas provenientes del ejército de guardias. La última imagen exacta de la película es el caño humeante de una pistola. El último de los agujeros: en el suelo, en una mujer, en el extremo de una pistola. Y aquí es donde cae el insolente título: “Dirigida por Sam Peckinpah.”

AGUAS CALMAS - JOHN WATERS

Still Waters

Por David Chute

(Mayo-Junio, 1981)

En su tiempo libre, el guionista y director John Waters es un reconocido aficionado a las carreras criminales y los procesos judiciales más macabros. Por regla general, no hay quien iguale su pasión: en una ocasión, casi le propuso matrimonio, desde la galería de visitantes, a la asesina convicta de la familia Manson, Leslie Van Houten. Sin embargo, han existido ocasionales espasmos de celos cariñosos: como la vez en que Waters fue superado nada más y nada menos que por su colega alemán Werner Herzog. Durante una cena con Waters hace unos años en Nueva York, Herzog describió su visita a la cárcel con un prisionero alemán llamado Edward Kemper. Este curioso personaje –un tipo de dos metros y medio con apenas una remesa de células cerebrales– había asesinado a su madre y adornado los pilares de su cama con su cabeza amputada. Se dice que después extrajo, cocinó y devoró su vagina. ¡Qué imagen evoca este relato! Uno imagina a Kemper, todavía en un estado onírico, quitándose vellos púbicos enrulados de los dientes mientras los policías, asqueados y tapándose la boca con sus pañuelos, entran para atraparlo. Si John Waters se puso verde cuando escuchó esto, no fue solo por de envidia.

Lo anterior es un espécimen de *shock humor*. Mejor saborearlo desde el principio, ya que es una parte esencial de las películas que hace John Waters. De todas formas, no se sientan mal si solamente sintieron un cosquilleo y no reventaron de la risa. Un sentido del humor verdaderamente enfermo no es algo con

lo que todos fuimos bendecidos. Como observó el mismo Waters: “Algunos lo entienden. Otros son idiotas”.

OUTLAW CINEMA

El neologismo “*outlaw cinema*” puede haber sido inventado para describir las películas de John Waters. Se refiere, en primera instancia, a películas producidas y promocionadas por fuera de los canales comerciales habituales y, luego, a películas que parecen ser disfrutadas en una existencia alternativa o marginal, que parecen florecer gracias al encuentro con un público que otros pasaron por alto. Los tres clásicos de la comedia repulsiva de Waters –la “trilogía *trash*” calificada X y conformada por *Pink Flamingos* (1972), *Female Trouble* (1975) y *Desperate Living* (1977)– fueron filmados con presupuestos microscópicos, en su ciudad de origen, Baltimore, y constituyen el *non plus ultra* del *outlaw cinema*.

En cuanto a sus contenidos, también exceden amplia, muy ampliamente, los límites de una sociedad bien educada. Estas flagrantes películas contienen representaciones gráficas de pollos teniendo sexo, ojos arrancados, manos amputadas, gente comiendo mierda, chupando vergas e innumerables formas de bromas antisociales. Es más, observan con un deleite nada disimulado las horripilantes depredaciones de raritos, inadaptados y marginados de todo tipo: transexuales enamorados, lesbianas verrugosas, alegres asesinos de masas, traficantes de bebés, *drag queens* psicopáticas: la mismísima escoria de la humanidad. Estéticamente, aspiran a elevar, por imitación, los ejemplos más despreciables: películas *gore*, porno, telenovelas, las páginas de sociedad de *Violent World*, *The National Enquirer*, y *Sleazoid Express*. Con la lista de Los Diez Más Buscados como su guía social, y la franquicia de lencería Frederick’s of Hollywood como su Yves St. Laurent, estas películas se dedican a retratar todo lo que los hombres decentes aborrecen.

Sin embargo, no son películas subversivas, como han propuesto algunos críticos serios de izquierda. Son *outlaw movies*, películas *fuera de la ley*, carroñeras simbióticas de la cultura establecida. Pre-subversivas, si se quiere, y representantes de una ira no comprometida por la ideología. Waters apenas podría desear hundir esa misma cultura cuya montaña de basura sustenta su arte.

Leyendo el párrafo de aquí arriba en la comodidad de sus aposentos tapizados de libros en Baltimore, John Waters desarmará con toda seguridad su postura en su sillón de rayas de tigre, posará su nervioso dedo índice en su cutre bigote delineado a lápiz, y dará espasmódicas pitadas a su omnipresente cigarrillo mentolado. Verán, nada le incomoda más que ser tomado en serio. Sostiene incondicionalmente que, mientras que es “extremadamente serio en lo referente a *hacer* películas”, no tiene absolutamente nada que decir y ningún objetivo en la vida más allá de *shockear* a las personas hasta la risa. Afirmar que no hay nada comparable a dejar que la película *Interiores* (*Interiors*, 1978), de Woody Allen hierva lentamente dentro suyo. (Colegas sagaces sugirieron que, si fuese posible, sería la viva imagen de *Un año con trece lunas* [*Ein Jahr mit 13 Monden*, 1978]; la lacrimógena tragedia transexual de Fassbinder fue la película favorita de Waters de 1980.) Es tan rigurosa su idea de no casarse con ningún valor ni honrar ningún principio que su actual película, *Polyester* (1981), un cabaret lacrimógeno prohibido para menores, rehúye la dependencia de esa búsqueda del *shock* que se había convertido en su marca distintiva. Su primer libro se titulará *Shock Value* (un volumen de bolsillo profusamente ilustrado que será publicado por Delta en agosto), una autobiografía anecdótica que parece ser la manera que Waters encuentra para ponerle *finis* a una era: a la etapa de su carrera que podría llamarse “La década de la caca de perro”.

COMAN MIERDA

“Demonios, preferiría comer mierda de perro antes que leer los diálogos de algunas de las películas que vi últimamente. ¿Vieron *Gente como uno* (*Ordinary People*, 1980)?”. –John Waters

La línea de apertura original de *Shock Value* de algún modo lo dice todo: “Divine tomó la mierda de perro y se la metió en la boca”. Antes de que él mirase atónito aquellos soretes al final de *Pink Flamingos*, la superestrella y sus secuaces eran un puñado de *freaks* sesentosos muy unidos: vivían con sus padres, consumían cantidades descomunales de drogas y ocasionalmente celebraban alguna deportiva parranda de hurtos. (En *Shock Value*, el decente ciudadano Waters de hoy añade la exclamación nostálgica: “¡Ay, la juventud! ¡Ay, el estatuto de limitaciones!”) Cabe admitir que habían colaborado en algunas notorias y viciosas películas *underground*: numeritos perniciosos como *Mondo Trasho* (1969) y *Multiple Maniacs* (1970). Pero el *underground* está justo a un paso de la nada misma. Waters solo contaba con diez mil dólares con los que jugar y era necesario tomar medidas drásticas. Divine ha confesado que Waters simplemente lo llevó a un costado y le dijo: “Mira, yo quiero ser famoso. Tú quieres ser famoso. Llegó el momento de dejar de dar vueltas sin hacer nada”.

En otras palabras, la secuencia más escandalosa de la historia del cine fue un inspirado montaje publicitario. También fue la primera secuencia de *Flamingos* que Waters escribió y se convirtió en la piedra angular del argumento de la película: una intensa y repugnante competencia entre Divine y la talentosa e histérica Mink Stole, ambos a la caza de ser proclamados en los tabloides como “la persona más obscena del mundo”. Los fans de Waters que han escuchado rumores sobre *Polyester* se han estado quejando de unas ciertas “concesiones”, pero eso es pura

insensatez: la estrategia del *shock* era carne de concesiones y compromisos desde el principio. De hecho, la fiebre cinematográfica que ha consumido la mayor parte de los treinta y cuatro años de vida de John Waters ha estado siempre ligada al amor por la sordidez, el *hype* y el escándalo.

Waters afirma: “De chico, me sentía atraído por las películas *exploitation* más *trash*, en parte porque me encantaban sus campañas publicitarias. Solía recortar y guardar las publicidades; empecé a leer *Variety* cuando tenía doce. Sabía lo que había que hacer cuando *tenías* una película antes incluso de haber *hecho* una. A los quince, cuando ganaba dinero montando shows de marionetas en fiestas infantiles, enviaba *flyers* fuertemente influenciado por *Variety*: ‘¡Agotado! ¡Reserve hoy!’. Las películas de explotación están hechas con tan poco dinero que *deben* pensar una manera de captar la atención de la gente y de entretenerla, a diferencia de lo que están haciendo los estudios. Por eso es que rara vez son aburridas, porque al menos hacen algo *distinto*, algo que no viste una docena de veces. De eso tratan las películas *exploitation*: darle a la gente lo que otras películas les deniegan. Y, desde entonces, siempre dije que lo que quiero es hacer películas *exploitation* para el circuito de cine arte.

El modelo de este año, *Polyester*, es un franco intento por salirse del gueto de las *midnight movies*. Es una candidata real a ser proyectada en un cine, en 35 mm, en *widescreen*, a color, repleta de tomas aéreas y de planos con *steadycam*, secuencias a pantalla partida, una banda sonora completamente orquestal, algo de los trucajes lumínicos de Sirk-Fassbinder y un truco promocional secreto (un homenaje a su ídolo de la infancia, William Castle) conocido como Odorama. Con un presupuesto de 300.000 dólares –una suma excepcional para un hombre que llevó a cabo su anterior proyecto más costoso, *Desperate Living*, con 65.000–, *Polyester* es, en palabras de Waters, “un absurdo

melodrama, como un *Papá lo sabe todo* (*Father Knows Best*, 1954-1960) completamente desquiciado. Es todo lo que no vimos en la televisión, cuando Robert Young se coge a su secretaria y Betty se vuelve adicta a la heroína”.

Divine encarna a la descomunal Francine Fishpaw, una ama de casa inocente pero alcohólica, absurdamente perseguida por miembros de la familia y otros conocidos; “todas las cosas malas que uno puede imaginar le pasan a la pobre Francine.” En una tarde infernal, por ejemplo, sus dos hijas (visiblemente preñadas) y el perro de la familia (bautizado Bonkers, por “chiflado”) intentan suicidarse. Finalmente, Francine es rescatada por un príncipe elegante y desfachatado llamado Tod Tomorrow. Tod es interpretado por Tab Hunter, un actor con el que John Waters soñaba poder trabajar desde hacía años. Hunter, después de todo, representa un ideal rancio del *glamour* de la estrella de cine que Waters parece venerar genuinamente: un ideal que puede haber parodiado en tono defensivo en el pasado porque no podía aspirar a él en la realidad. Como muchas otras cosas en el mundo Waters, este golpe de *casting* es una idea risible que, de alguna manera, tiene mucho sentido.

“No le pedí a Tab que apareciese desnudo”, me aseguró Waters. “O nada que lo pudiera incomodar. Solo quería ponerlo en un contexto en el que, ni en un millón de años, esperarías encontrarlo. ¡No creo que esperes ver a una estrella de esa época haciendo escenas de amor con Divine! Bueno, eso también es *shock value* en algún sentido. Creo que se puede *shockear* a la gente de maneras que no sean tan obvias. Se puede ser un poco más sutil”.

TRATAMIENTO DE SHOCK

Durante años, John Waters ha vivido sumergido en las películas *trash-exploitation* más cienagosas, *gore* e indefendibles del mundo. Pero, finalmente, un esfuerzo reciente resultó demasiado incluso

para él. Se salió de la sala durante la proyección de un mohoso producto importado llamado *Mondo Magic*, un collage de asquerosos ritos tribales provenientes de todos los rincones del mundo: en un presunto sacramento selvático, los participantes deben clavar sus cabezas al culo de una vaca. “No estoy seguro de por qué me molestó” admite Waters. “Quizás porque era *real*; era un documental. Además, creo que muchas partes eran falsas. Como si hubieran encontrado a esos nativos y les hubieran dado remeras de John Travolta a cambio de comer vísceras. ¿Me explico? Me agrada mirar una operación *falsa* en una película: no me agrada para nada mirar una operación *real*. Me interesa muy poco el porno duro porque siempre me parece una cirugía a corazón abierto. Y no me molestaría en ver una auténtica película *snuff*. No me parece algo especialmente interesante. Excepto que se tratase, quizás, de alguien famoso”.

En sí mismas, las transgresiones de un humanoide como Edward Kemper, el caníbal “cunnilingüista”, son puramente irrisorias. Pero el *shock humor*, que consiste en llevar la frivolidad tan lejos que termina convertida en nihilismo, es una estrategia que propone: “Puedo hacerte reír por cualquier cosa; ¡incluso por esto, *esto* o ESTO!”. Y antes de que pueda haber *shock comedy* tiene que haber un *shock* en sí, el producto auténtico. La risa es una victoria pírrica a menos que el *shock* sea tan duro como lo podamos soportar. “No hago estas cosas para que la gente se moleste y se ponga a llorar”, insiste Waters. “Esa *no* es la reacción que estoy buscando. Las hago, pero intento que la gente se ría con ellas. El *shock humor* consiste en hacer reír a la gente de cosas de las que *nunca* se reiría si fueran reales. En una película, se sienten parcialmente a salvo riéndose de ellas. Se ríen y después piensan: ‘Ay, Dios, ¿cómo puedo estar riéndome de esto?’. Así que la mía es siempre una risa nerviosa”.

Las asquerosidades extremas fueron abandonadas para siempre después de *Pink Flamingos*, una vez consumado su propósito de captar la atención. En *Female Trouble* y *Desperate Living*, Waters mantuvo una zona de (semi)seguridad elaborando horrores tan graciosamente artificiales como se lo permitían sus minúsculos presupuestos. De hecho, Waters asegura que si algún día tuviera uno o dos millones para gastar en una película, los usaría para comprar “árboles falsos, cielo falso, todo falso; y todo se vería falso, como en una película de Sirk”. *Polyester*, sugiere, es un paso en esa dirección: “Está lejos de ser una traición a mis principios; es la película que yo quería hacer. Había concretado el tema del *shock value*, y ya se estaba volviendo algo aburrido. Después de *Desperate Living*, una película que sentí demasiado parecida a las demás, quise probar algo diferente. Tuve una pesadilla en la que me vi a mí mismo a los ochenta, haciendo películas de gente que come bolsas de colostomía”.

Aparte, el placer que se obtiene al desafiar abiertamente los gustos de la mayoría puede adoptar numerosas apariencias. Por ejemplo, Waters disfruta los numerosos y pequeños *shocks* de vivir en Baltimore, “la Ciudad más Sórdida de la Tierra, el Pueblo-*trash* de los Estados Unidos, la Capital de los Peinados Raros del Mundo”. Como tal, asegura él, nutre su arte: “Ha habido gente que me ha visitado y me ha dicho: ‘¡Por Dios, todos son tan *agresivos* por aquí!’ Pero así es la gente, y se lo toman con sentido del humor. El lugar hace que todos se vuelvan algo cínicos, pero no de forma ofensiva. Es algo así como: ‘Vivimos aquí y este lugar es así... váyanse a la mierda’. La ciudad respira una excentricidad descarada, y eso me *encanta*.”

LA PERSONA ELEFANTE

Los locos traviesos que pueblan las películas de John Waters han hecho de sus propios cuerpos un *gag* de *shock humor*, y

hacen sonar sus sórdidas cuerdas con un orgullo feroz y presumido. Los no-fans se quejan de que los raritos dirigidos por Waters siempre gritan demasiado. Pero Waters responde, con respecto a *Desperate Living*, “esa es la forma de ser de las personas desesperadas. No se sientan y dicen tranquilamente ‘pásame la sal’. Si hay un culpable, soy yo: yo los dirigí para que fueran así. Me gustan los fanáticos. Son personas que no se guardan nada, porque no pueden”. El estilo desvergonzadamente grotesco que despierta la simpatía de Waters es descripto en *Shock Value*: “Una persona interesante para mí es aquella que está bastante orgullosa de su vida supuestamente anormal, y que convierte su desventaja en una carrera”.

Edith Massey, habitual en el cine de Waters –es la risueña “mujer huevo” de *Pink Flamingos*, con los dientes en mal estado y apenas pasada de peso– ya aprovechó su mala fama para aventurarse como cantante *punk* y modelo de joyas de fantasía. Actualmente está puliendo un número para un club nocturno que incluirá, junto con canciones y bailes, una imitación de Sophie Tucker. Waters declara que en Hollywood, hace no mucho tiempo, “alguien se acercó a Edith y le dijo ‘¿Eres una estrella de cine? ¿Por qué no te arreglas los dientes?’. Y Edith se limitó a desquitarse muy altivamente y dijo: ‘Quizás es precisamente por eso que soy una estrella de cine’, lo que me parece una respuesta genial. Quiero decir, esta gente tiene *algo* por lo que no se parecen a nadie más. Incluso sin maquillaje, me gusta cómo se ven. Verse bien, para mí, es tener un aspecto que impacte. Cuando los maquillamos como monstruos para las películas, lo que hacemos –lo que los *personajes* hacen– es exagerar todas las cosas que la mayoría de personas tratarían de esconder. Pienso que lo único sensato es tratar, con una cierta bravuconería, de hacer que la gente lo note; entonces parece que estás cómodo con ello”.

Uno se siente atraído por las criaturas de Waters por la tozudez delirante y pendenciera con la que luchan por hacer pasar manchas en la piel por lunares. Hay un elemento inexorable del *pathos* en la pose. Y hay momentos sorprendentes en las películas de Waters en los que la aflicción implícita se eleva hasta la superficie. Una secuencia en *Desperate Living* recuerda la cómico-patética *Un año con trece lunas* (*Ein Jahr mit 13 Monden*, 1978) de Fassbinder: la “lesbiana verrugosa”, Mole McEnry (Susan Lowe), se somete a una operación de cambio de género (de mujer a hombre) para complacer a su amante pechugona (Liz Renary) quien, sin embargo, se asquea ante el miembro gomoso. Olviden, por un momento, que la escena continúa y muestra a McEnry rebanando su miembro prostético y dandoselo de comer al perro. En lugar de eso, observen que este episodio sobre el “pene de los Reyes Magos” termina con las dos mujeres, cubiertas en sangre, intercambiando palabras de amor del tipo te-quiero-tal-y-como-eres. Es un caso límite, y aun así podemos ver a través de la superficie monstruosa algo como un impulso subyacente común. Sentir afinidad con un personaje de Waters es, sin lugar a dudas, una experiencia un tanto nauseabunda. Y como él admite jocosamente, es parte de la atracción, “porque la gente puede ir a ver mis películas y decir ‘Dios, y yo pensaba que yo estaba jodido’”.

EL CRIMEN ES BELLO

Los criminales que cautivaron a John Waters parecen tener, para él, casi la misma función que sus personajes tienen para nosotros. Para resultarle interesante, un delincuente debe poseer cierto estilo y clase y llevar a cabo su tarea con un ingenioso deleite, con un genio para lo atroz. Es el caso de la mutiladora de niños protagonista del libro *The Basement*, de Kate Millett, Gertrude Baniszewski; Waters llama a Gertrude “mi asesina favorita” e

incluso encarga un retrato al óleo de la señorita vestida de gala, que ahora gobierna su sala de estar. (“Me resulta algo incómodo, porque la gente que lo ve piensa que tengo una madre realmente muy fea”.) Los Ted Bundy, Charles Manson, Jim Jones y la celebridad de Baltimore conocida únicamente como “El coleccionista de penes” (“cuando lo arrestaron llevaba un envase plástico lleno de penes de niños que había amputado y guardado”), comparten la cualidad esencial de lo estridente.

Además, Waters se siente atraído por malhechores que navegan con gracia las aguas de la mala fama, disfrutando alegremente del hecho de ser el centro de atención mediática; y le guarda un rincón oscuro y especial en su corazón a aquellos que, aunque impertinente y claramente culpables, tienen la entereza necesaria como para no admitir su culpa jamás: “Eso es clave en términos de tu carrera mediática como criminal. Siempre quedará una pizquita de duda para mantener despierto el interés de la gente”. Para Waters, los procesos judiciales son cine de la vida real, cuyas superestrellas emanan una “malvada belleza”.

En *Female Trouble*, tal vez su obra más sentida, Waters resume su visión del mundo glamoroso de la criminalidad, y las relaciones de este con su propio tipo de *showbiz*. Divine encarna a Dawn Davenport, una artista cabaretera (espantosamente desfigurada por un ataque con ácido de una rival) que, sin embargo, se gana la inmortalidad en la silla eléctrica, cerrando su número con la artimaña publicitaria definitiva: desenfundando una pistola y masacrando a miembros del público. La farsa final de *Female Trouble* tiene una resonancia especial para los humoristas del *shock*: si uno está dispuesto a hacer lo que haga falta, sin importar cuán extremo sea, entonces incluso los más asquerosos podemos alcanzar el *glamour*. Es una fantasía de satisfacción de los deseos para los casos perdidos.

Es por su carácter de individuos excluidos y perdidos –que cruzaron la línea que los separa de nosotros– que estos monstruos de la vida real fascinan a Waters: “Cuando no paro de hablar de, por ejemplo, la familia Manson, no quiero expresar ningún tipo de *aprobación* por lo que hicieron. Pero también creo que lo que se hicieron a sí mismos fue una tragedia: permitir que eso ocurriera. No el mismo Manson, él no tanto: estoy menos interesado en él que en las personas que atrapó. Me compadezco tanto de ellos como de las víctimas. Ellos también están muertos y lo que me fascina es cómo puede llegar a suceder algo así. Quiero decir, esta gente no nació así; algo les pasó, algo se resquebrajó. ¡Como esa mujer en Nevada que un día perdió los estribos y les tiró el auto encima a ocho personas! Si tú o yo estuviéramos manejando, y tuviéramos un humor de mierda, estoy seguro de que tendríamos esa fantasía. La única diferencia es que nosotros nunca lo haríamos. Todos tenemos esa furia en nuestro interior, creo, excepto que la mayoría de la gente la controla. Tampoco es una furia enfermiza; yo la canalizo en mi trabajo, mientras que esta gente quizás no tuvo la suerte de tener un trabajo. Verás, me interesa la gente que perdió el control, que sí dio rienda suelta a esas fantasías, porque me pregunto por qué. Lo que me fascina es cómo la gente lidia con las cosas que salen mal, con todas las cosas sin sentido sobre las que no tienen control alguno. O las dominan o no, y en ambos casos es interesante ver por qué. Creo que estos criminales, los realmente chiflados, tienen muy poco margen de elección en lo que les pasa. No creo que necesiten excusas ni justificaciones. Creo que se trata del Pecado Original”.

CHICO CATÓLICO

En la búsqueda de una o dos posibles influencias que contribuyeran a la formación de la sensibilidad fuera de la ley de John Waters, asumí que el hecho de haber crecido siendo homosexual

en un barrio residencial sería la clave. En determinado momento me topé con la frase peligrosamente cargada de John Rechy “la sexualidad fuera de la ley”, ligando la supuesta inclinación de Waters –como excomulgado– con su fácil empatía por los marginales. Después de todo, Waters se refiere aún al entorno que circunda alegremente en *Polyester* como “territorio enemigo”, y agrega: “Me sentiría mucho más cómodo viviendo en Mortville (la comunidad de criminales de *Desperate Living*) de lo que me siento en los barrios residenciales. Parece un mundo de otro planeta.” Waters admite inmediatamente que su sensibilidad homosexual dio forma a sus películas, pero declara que su juventud y su adaptación no fueron particularmente traumáticas. Continúa: “Para Divine creo que sí lo fueron. Durante un tiempo tuvo que tener custodia policial al ir y volver de la escuela, para que no lo mataran. En mi caso, la cosa era simplemente que lo que a ellos les interesaba, a mí me daba igual. Lo que me interesaba era por qué la gente se sentía ofendida o nerviosa por algo; me asombraba que Divine pudiera causar semejante indignación solo por ser afeminado. Esta fascinación por las cosas prohibidas es algo que puede decirse que tuve *siempre*”.

Ciertamente, la parte autobiográfica de *Shock Value* sugiere que los primeros síntomas mórbidos aparecieron cuando Waters todavía era una ramita torcida del árbol en el que se convertiría. En películas infantiles como *Cenicienta* o *El mago de Oz*, prefería a las brujas malvadas por sobre las heroínas santurronas, y cuando jugaba con autitos de juguete disfrutaba al volarlos en pedazos con un martillo, cacareando “¡Oh, Dios mío, hubo un terrible accidente!”. Pero si la semilla fue plantada desde temprano, fue sin dudas la Iglesia Católica la que nutrió su madurez exuberante: “Fui a una escuela católica horrible”, declara Waters. “Pero en *Shock Value* agradezco a la Iglesia por haberme iniciado en mi camino. Solían leernos las listas de las ‘películas

condenadas, y luego me escapaba de la escuela para ir corriendo a verlas todas. *Baby Doll* (1956), recuerdo, era supuestamente la peor, decían que te ibas al infierno si la veías: ¡así que, por supuesto, salí corriendo a verla! Vi todas las películas *gore* de Herschel Gordon Lewis, las de Russ Meyer, todo lo que influenció mi propio trabajo. *Faster Pussycat! Kill! Kill!* (1965), de Russ Meyer, sigue siendo mi película preferida de todos los tiempos. Así que fueron las monjas las que despertaron mi interés por las películas prohibidas.”

Un gesto más que frívolo que Waters confesará en su obra es la secuencia de la catedral en *Multiple Maniacs* (1970): Mink Stole penetra con un rosario a Divine, que gime: “¡Es como cogerse al mismísimo Jesús!”. Mientras tanto, Waters intercala material de una representación teatral de La Pasión por una *drag queen*, en la que una ardiente figura de Cristo convierte rodajas de pan en latas de atún. Por una vez, Waters no se avergonzó cuando mencioné el nombre de un Gran Director certificado (una pista: es español); por una vez, Waters se declaró culpable de tener algo que decir. “Esa fue una escena definitivamente anticlerical. Es decir, no se podía hacer nada *más* blasfemo que esa escena. El catolicismo se presta muy bien para estas cosas; casi te desafía a blasfemar, y supongo que caí en la tentación: acepto el desafío. Hay tantas cosas que te dicen que no hagas, que uno cada vez se divierte más al hacerlas *todas*. Así que no lamento haber sido educado en el catolicismo porque creo que me dio esa visión de las cosas especialmente retorcida que tienen los católicos: ¡y gracias a Dios por esa visión del mundo! Creo que te hace más melodramático.

Pero lo que más me gusta del catolicismo, lo más absurdo, es que cuando pasa algo horrible que no se puede explicar, se invoca... ¡al Pecado Original! Ese es un concepto que siempre me fascinó. Creo que es por eso que me gusta mirar cómo reacciona

la gente al Pecado Original, a todos esos desastres sin sentido: como todas las cosas que le pasan a Francine en *Polyester*. De eso tratan todas mis películas, si quieres ponerte católico con el tema”.

LO TRASH ES ARTE

El 13 de abril de 1964, Susan Sontag publicó en The Nation un ensayo extraordinario sobre Flaming Creatures (1963), de Jack Smith... en el que enuncia un nuevo principio crítico: “Así, la técnica cruda de Smith proporciona, con belleza, la sensibilidad encarnada en Flaming Creatures: una sensibilidad basada en la no discriminación, sin ideas, más allá de toda negación.” Creo que al tratar la no discriminación como una virtud, Sontag se ha convertido en una auténtica libertina.

Pauline Kael, *I Lost It At the Movies*

Hasta ahora, no hice ningún intento de montar una defensa estética de las películas de John Waters. Hacerlo de forma satisfactoria sería todo un golpe maestro, ya que él mismo declara a menudo que su única ambición fue “hacer las películas más *trash* de toda la historia del cine”. Bueno, él no es el único que no puede resistirse a un desafío.

Algunos proclamarían que satisfacer una ambición declarada es un logro estético en sí mismo, y uno puede apenas sostener que Waters se quedó corto en sus logros. El aspecto de las películas de la trilogía *trash* (*Polyester* nos queda aún pendiente) es innegablemente sórdido, primitivo, incluso descuidadamente *amateur*. Los *gags* de la comedia de *shock*, que pueden surtir efecto incluso si apenas se nos insinúan, son los únicos que reciben risas sólidas. La bagatela dialogada y sostenida con maravillosa precisión a menudo resulta tristemente sosa. Uno podría defender las técnicas tediosamente estáticas de los primeros films de Waters del mismo

modo en que Susan Sontag daba la cara por *Flaming Creatures*: aduciendo que la forma podrida le calza perfecto a la sustancia *trash*. Por mi parte, nunca me declaré un *libertino*. Si prefiero las películas de Waters a las de Smith es porque Waters tiene un compromiso apasionado con el hecho de contar historias. Solo deseo que las hubiera contado mejor, con la destreza que se merecen. No puedo estar de acuerdo con los fanáticos de Waters que le adjudican un valor casi místico a la rudeza de sus primeras películas. (Y, por cierto, Waters tampoco lo hace; lo llama “esnobismo invertido, querer conservarlo de manera que solamente treinta personas lo conozcan y lo aprecien”.) Creo que las películas serían más divertidas si estuvieran mejor hechas, y fueran también más coherentes. Siempre deseé, por ejemplo, que Waters fuera capaz de subir un poco el ritmo, de recortar las sobras, para que sus películas tuvieran una energía abrasadora que encajara con sus personajes.

Es un error, cuando se analiza una canción *punk rock* o una película de John Waters, asumir que solamente la basura nueva y sintética puede honrar como es debido lo que los artistas aman de la basura orgánica. Esto es comparable al reclamo de que una película sobre el aburrimiento debiera ser también aburrida. (Kael llama a esto “la falacia de la forma expresiva”.) El desafío más grande es hacer que el aburrimiento sea interesante y, así, vencerlo. John Waters, después de todo, no hace basura orgánica para autocines: hace películas *sobre* la basura y sobre gente que se aferra a ella porque la sociedad la hace sentir como basura. No, lo que es realmente estimulante es hasta qué punto –a fuerza de pura tozudez– Waters ha conseguido construir a partir de componentes residuales algo que se acerca al arte. Es una victoria estética para equiparar con la victoria moral que entrevimos en *Desperate Living*, cuando un monstruo se convirtió en una persona.

Que Waters y los *punks* son espíritus afines es algo tan directo como Jill Clayburgh. El propio Waters ha testificado sobre esta

materia, al declarar: “Durante el periodo *hippie*, cuando estaba toda esta mierda del *peace-and-love*, yo solo esperaba la llegada de la Generación Odio. Finalmente, llegó”. Uno sospecha que los primeros *punks* tomaron más inspiración sartorial y actitudinal de *Pink Flamingos* –que surgió en concordancia con precursores de principios de los setenta como The Stooges o los New York Dolls– de lo que admiten los críticos de *rock*. En la actualidad, pareciera que Waters trascendió su virulencia inicial justo a tiempo, dado que la esencia llena de odio del *punk* parece estar desvaneciéndose, dejando atrás solo algunos charcos salobres como el actual circuito nocturno de Los Ángeles. Allí, bandas oscuras como The Angry Samoans, Dead Kennedys y Catholic Discipline todavía intentan iniciar revueltas. Se dice que al cantante de Dead Kennedys, Jello Biafra, le gusta inclinarse por la ventanilla de un auto en movimiento, llamar la atención de algún peatón y aullar: “¡Dios me dijo que te despellejara vivo!”. Es una frase que Divine, en su apogeo, difícilmente podría haber mejorado.

Tanto John Waters como los *punks* apoyan culturas artesanales y fuera de la ley, elaboradas –según y en función de lo dispuesto– a partir del estiércol de la cultura establecida. En el canon de Waters, *Pink Flamingos* aparece como el emblema del “*shock value*”, *Female Trouble* como el “crimen como forma de *glamour*”, y *Desperate Living* como la precursora del verdadero arte *trash*. O, mejor dicho, lo logra el escenario de la película. Es un pueblo auto-suficiente –un santuario discreto para criminales, llamado Mortville– que el director de arte de Waters, Vince Peranio, construyó por completo durante un largo tiempo a partir de cosas encontradas en la basura: un menjunje exorbitante de desechos coloridos. Si no es arte *trash*, Mortville es con seguridad arquitectura *trash*.

El mobiliario de la casa Fishpaw en *Polyester* también fue recolectado: no provenía de basureros, sino de negocios de muebles de Baltimore. Un grandioso conglomerado de lo chabacano y el mal

gusto, la casa es una sátira concreta. Sin embargo, cada uno de los objetos que la pueblan se puede adquirir en los comercios; el efecto paródico fue logrado juntando una cantidad de cosas sin precedentes bajo un mismo techo. Es una táctica que roza la calumnia, claro, porque incluso si alguno de los habitantes de los suburbios comprara estas cosas, ninguno de ellos podría poseerlas *todas*.

Waters sostiene que se ha suavizado últimamente, pero no estoy seguro de ello. Quizás todo lo que hizo es efectuar un desplazamiento de una postura descarada pero esencialmente defensiva hacia una subversivo-ofensiva. Antes, un Divine rabioso podría haber atacado los suburbios con un machete. Hoy en día, Waters prefiere hacerlo pasar desapercibido, disfrazado de ama de casa desaliñada. Y esa estrategia es de hecho mucho más perturbadora –por ser tan confusa– de lo que podría ser cualquier ataque frontal. También podría ser más genuinamente subversiva. El aspecto de los personajes de Waters nunca es más extraño que cuando intenta hacerlos pasar por normales.

Eso sí, no estoy sugiriendo que un proceso intelectual consciente subyazga a todo esto. Pero claramente tuvo lugar un desplazamiento instintivo-emocional sobre cuyo origen no especularé: quizás llegó por correo con los regalos del cumpleaños número treinta y cuatro de Waters.

Después de asegurarse una patria soberana en *Desperate Living*, pareciera que Waters ya no siente necesidad de gritar, desafiante, con todas sus fuerzas. Calmándose, sin embargo, privó al enemigo de un infalible sistema de alerta precoz. El ladrón satírico –que se volvió lo suficientemente confiado y paciente como para trabajar con cautela– puede escabullirse por la puerta trasera y causar heridas más graves que antes. El *shock humor* es sin dudas una forma *trash*, y quizás es mucho más prudente de lo que parece. Cuando se refina hasta llegar a ser una *shock sátira*, surge un nuevo elemento de peligro, una de las triunfales señales características del arte.

ATRIBUTOS DE LA LUZ: STAN BRAKHAGE Y LA CONSTANTE BÚSQUEDA DE LA VISIÓN

Qualities of Light: Stan Brakhage
and the Continuing Pursuit of Vision,
por Paul Arthur
(Septiembre-Octubre, 1995)

Rápido, nombre al artista que haya creado más películas personales –admitiendo lo caprichoso y el dudoso valor de este criterio– que cualquier otro cineasta, al menos desde la llegada del sonido. Va una pista: no importa cómo se haga la cuenta, sin lugar a dudas él montó más *imágenes* que cualquier otra persona en la historia del medio. La respuesta es Stan Brakhage, decano de la vanguardia estadounidense y, esta temporada, el foco de una retrospectiva de sus veinte años de carrera en el Museo de Arte Moderno. A lo largo de más de cuarenta años de constante labor creativa en la penumbra de la marginalidad cultural, produjo alrededor de 270 películas y cinco libros idiosincrásicos de historia y teoría del cine (a menudo en forma de cartas y conferencias), y alentó, a través de la enseñanza formal y de la correspondencia informal, a una gran cantidad de cineastas jóvenes. Además, siguiendo el ejemplo de Maya Deren, durante la década del sesenta contribuyó sustancialmente al desarrollo de un marco institucional para la distribución y exhibición de obras vanguardistas.

Sin embargo, a pesar de la intensidad y efectividad de su compromiso público, Brakhage y su enorme corpus de films se mantuvieron –de manera desafiante y sobre todo singular– auto-contenidos. La inextricable dinámica de su vida y sus logros estéticos –como realizador de “películas caseras” centradas en su esposa y sus cinco hijos, un *amateur* en el sentido original del término– está aislada

filosófica y físicamente de la sociedad de masas. Esta postura se volvió emblema gracias a la cabaña de madera del siglo XIX en las montañas de Colorado donde compuso gran parte de su obra. Ahora que tiene sesenta y dos años y pasa la mayor parte del año en Canadá con su segunda esposa y su hijo recién nacido –y todavía completa cuatro o cinco películas por año–, sigue desarrollando su carrera en base a las paradojas y contradicciones que sustentaron sus primeros trabajos. Para bien o para mal, está entre los últimos vestigios de una gran tradición artística romántica que tuvo por misión principal la fusión de la naturaleza y la consciencia, la inscripción y la re-presentación, a través de la visión, de lo que está sencilla y fenomenológicamente presente. El poeta Robert Kelly una vez definió el arte de Brakhage como “la mente a merced del ojo, al fin.”

Debido al enorme tamaño de su producción y a las condiciones ermitañas en las que se producen y consumen sus películas, cualquier somero intento de sintetizar su trayectoria sería en vano; más aún el de identificar la esencia de su práctica. Es un territorio de densos pliegues y afloramientos que desechan cualquier tipo de perspectiva crítica unificada. De hecho, algunas películas, incluida la muy bien titulada *The Art of Vision* (1965), nos aleccionan sobre la trivialidad reduccionista de un impulso de ese tipo.

Sin embargo, al echar una mirada sobre la superficie, aparecen algunos puntos de referencia básicos. Uno de ellos es la compulsión por explorar el aparato cinematográfico de manera casi totalizadora. Aunque hizo la mayor parte de sus películas en 16mm, Brakhage negoció con todos y cada uno de los formatos técnicos disponibles, desde Normal y Super-8 a IMAX 70mm (para una reciente colección de imágenes abstractas pintadas a mano). La escala temporal de su creatividad oscila de los ocho segundos (*Eye Myth*, 1967) a las cuatro horas y media. Y, a pesar

de haber abandonado el sonido a mediados de la década del sesenta, por considerarlo una distracción y un impedimento, en favor de una declarada “aventura de la percepción” –que, al igual que otras proscripciones como el uso de actores, reconsideró desde entonces– *Fire of Waters* (1965) y *Kindering* (1987) están entre el pequeño grupo de vibrantes conjunciones de imagen y sonido.

Un principio organizador constante es el uso de ciclos temáticos organizado alrededor de una imaginería específica y espejados en estructuras inter-fílmicas. Algunos de sus trabajos más largos están divididos en cuatro o más partes, y también realizó series compuestas por varias películas, entre ellas *30 Songs* (1964-1969) y *19 Arabic Numeral* (1980-1981). *The Book of Film*, su proyecto autobiográfico hecho a lo largo de diecisiete años, está conformado por unas catorce películas agrupadas bajo, al menos, cuatro subtítulos genéricos.

Decepcionado de entrada con lo que veía como restricciones excesivas al arsenal del lenguaje convencional del cine, investigó como ningún otro artista lo hizo antes las posibilidades expresivas de la cámara en mano, la exposición, la superposición, el foco, el montaje sintético y la manipulación física de las cintas. (Además de pintar, rasguñó, tiñó, horneó, e intervino de otras maneras sobre la “soberanía” de lo fotográfico.) Sin lugar a dudas, la innovación formal nunca es un objetivo en sí, siempre está al servicio de engendrar en el espectador distintos estados de experiencia sensitiva. Con ese objetivo, destinó sus energías a modelar sueños y pesadillas, fantasías y recuerdos, “visiones de ojos cerrados” (lo que se ve cuando apoyamos los dedos sobre los párpados bajados), imágenes hipnagógicas (el estado numinoso entre la vigilia y el sueño), y, quizás de forma más espectacular, las imaginarias visiones de bebés, niños, animales e insectos.

Sea cual fuere el delgado “prestigio” que haya obtenido Brakhage en los estudios de cine académico y, más aún, en la cultura en general, puede atribuirse, en parte, a la inclusión de varios de sus primeros, y bastante dispares trabajos, en colecciones de museos, libros de texto y planes de estudio. *Window Water Baby Moving* (1959) es un panegírico al parto; explícito y editado con mucha agudeza, moviliza un conjunto de asociaciones metafóricas entre Jane, la esposa embarazada de Brakhage, espacios cotidianos y elementos naturales o cósmicos. *Dog Star Man* (1964), que tiene la duración de un largometraje y está resguardado en el Registro Nacional del Cine de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, retoma y extiende el núcleo escatológico de las preocupaciones de Brakhage –como expresó él en su momento, “nacimiento, muerte, sexo, y la búsqueda de Dios”– en una cascada “mitopoeica” de imaginería superpuesta, dividida en cuatro partes, en la que los cambios estacionales se fusionan con los microritmos de una figura central (el cineasta) y cuerpos celestiales.

Lamentablemente, la merecida circulación de estos y otros ejemplos de cine poético –en particular, la arriesgada *Mothlight* (1963), hecha pegando pequeñas hojas de árboles, alas de polilla y cristales directamente sobre cinta Mylar– puede esconder con facilidad el abanico más amplio de estilos y géneros en los que incursionó. Además de los psicodramas actuados de los años cincuenta, Brakhage se aventuró en el documental estilo *cinema verité* con *The Pittsburgh Trilogy* (1971), en la película de retratos (que incluye uno encargado por el entonces gobernador de Colorado), el análisis de paisaje, el teatro filmado y el collage de material fílmico encontrado, extraído de y dirigido a las perversiones analgésicas de la televisión.

Hay, sin lugar a dudas, un gran número de hilos disonantes y anomalías en este complejo tejido. Hubo proyectos comerciales

esporádicos para distintas agencias, entre ellos anuncios para televisión y piezas institucionales para organismos públicos, que constituyeron una “escuela técnica” y una fuente de ingresos, pero que permanecen fuera de la obra. A pesar de ser un individualista radical, dedicado de todas las formas posibles a lo “personal” en el cine, participó en variadas colaboraciones. Aun en el pico obsesivo de filmar las interacciones dinámicas de su familia, él sostenía que la firma rasguñada de sus películas, “por Brakhage”, representaba su esfuerzo combinado con el de Jane y los niños. *The Wonder Ring* (1955) se filmó por pedido de Joseph Cornell, el gran artista de *assemblage* y también cineasta, que reclamó el producto terminado y lo proyectó en sentido inverso y dado vuelta con el título de *Gnir Rednow*. Y en 1994, Brakhage trabajó con Phil Solomon, maestro de maravillosas elegías ópticas, en un programa complicado de rearticulación de tiras pintadas a mano, mediante variaciones de impresión y edición; *Elementary Phrases* tiene la rítmica cautivante y el sentimiento tonal de la composición musical barroca.

Aquí, la referencia a la pintura a mano es destacable porque da entender que nada se pierde en las fluctuaciones de la carrera de Brakhage. A un ferviente admirador, una película en particular podrá parecerle “la última palabra”, la expresión más acabada de un tema o una técnica –el impulso hacia la abstracción en *The Text of Light* (1974) o la simulación de la visión animal en *The Weir-Falcon Saga* (1970)– que luego desaparece de su repertorio por unos años y resurge únicamente en un contexto extraordinario o dentro de una nueva problemática visual. Esta capacidad para reinventarse a sí mismo constantemente en y a través de las películas –un proceso aplicable al movimiento de la vanguardia norteamericana en su conjunto– es fruto de una híper-atención hacia lo cotidiano de su propia experiencia de vida e, irónicamente, se alimenta de una llamativa

indiferencia hacia los cambios de forma y foco entre las filas de sus colegas de la vanguardia, y dentro de las jurisdicciones más amplias del cine comercial.

Es de esperar que Brakhage haya despotricado a menudo contra el vacío de la industria del entretenimiento, a la que ve menos como una oposición a lo experimental que como un ámbito de creación cinematográfica claramente distinto. Sin embargo, aunque la esfera comercial queda fuera de su perímetro, él es un estudiante aplicado de la historia del cine, como lo evidencia su libro sobre directores canónicos *Film Biographies*. Tampoco fue Brakhage una luz color de rosa constante para la atacada comunidad vanguardista. Muchas veces se descubrió a sí mismo como una voz solitaria que denunciaba el advenimiento de un nuevo film o una evolución estilística. Fue decididamente hostil a los primeros ejercicios de planos largos de Warhol en narrativas minimalistas, películas como *Sleep* (1963) y *Empire* (1964), que tuvieron un impacto cataclísmico en la dirección de la estética de la vanguardia. Muchos años después, habló en contra de las tendencias pujantes de los denominados proyectos estructuralistas, entre ellos *La Région Centrale* (1971) de Michael Snow, cuyos protocolos anti-subjetivos y su “guión” ordenado matemáticamente violaban el compromiso de Brakhage con la percepción espontánea del mundo, según los filtros de la imaginación.

En verdad, los miembros de la generación siguiente han concebido frecuentemente a Brakhage como una tercera posición repudiada en un binarismo estético-político. En la década del setenta, las feministas llegaron a interpretar (y malinterpretar) su interés por la vida en familia y su insistencia en la necesidad de dominar lo visual como un gesto desesperado de preservación de algunos privilegios y autoridad patriarcales. Más recientemente, sus esfuerzos por rehuir todo tipo de estrategia posmodernista de deconstrucción, en

particular la apropiación “crítica” y la recontextualización de los signos y artefactos de la cultura de masas, lo han vuelto a posicionar en un rol antitético. Hay algo de justicia en estas apreciaciones, pero enmascaran tanto las políticas institucionales publicitarias y de financiamiento como las contradicciones y abnegaciones más sutiles contenidas en sus mejores trabajos.

Tomemos el asunto del estatus del “lenguaje” en la expresión cinematográfica. Desde el principio, Brakhage ha sido un férreo enemigo de la manera en que el condicionamiento social del lenguaje corrompe el proceso de visión directa. En lo que sin lugar a dudas es su máxima más famosa, del prólogo de su libro *Metaphors on Vision*, de 1963, Brakhage nos propone “imaginar un ojo que no esté regido por las leyes de la perspectiva creadas por el hombre, un ojo libre de los prejuicios de la lógica compositiva, un ojo que no responda al nombre de todas las cosas sino que deba conocer cada objeto que encuentra en la vida a través de una aventura de la percepción. ¿Cuántos colores hay en un campo de césped para un bebé que no conoce el “verde”? ¿Cuántos arcoíris puede crear la luz para el ojo inculto? Imagine un mundo antes de ‘en el comienzo fue la palabra’”.

El problema, siente él, es que nosotros automáticamente “traducimos” los referentes que hay en las imágenes fotográficas a sus signos simbólicos. Pero haciendo entrar en cortocircuito o retardando esta operación “natural” –por ejemplo, enfocando al bebé o al campo con un foco artístico o con subexposición, o haciendo un paneo rápido de la escena– él puede inducir en el espectador un encuentro más directo con la imagen en tanto color, forma, movimiento o textura. Es decir: podríamos suspender nuestro deseo de etiquetar, incluso no reconociendo correctamente el objeto que tenemos frente a nosotros, y de esa manera llegar a una apreciación más completa de los atributos de lo que normalmente pasa “inadvertido”.

En otro pasaje, lamenta las limitaciones del “espectador de ojo lento”, cuyos órganos perceptivos pueden, de todas maneras, entrenarse a lo largo del proceso de descubrimiento de un universo oculto de significados y sensaciones. Aun en una película relativamente directa como *The Wonder Ring*, un breve *tour* por una línea elevada del metro de Nueva York justo antes de su demolición, Brakhage dirige nuestra atención hacia los innumerables tonos y formas de la luz a medida que ingresan en el vagón en movimiento. En este caso, la técnica consiste menos en desestabilizar nuestros patrones de reconocimiento que en redirigir la visión hacia áreas que normalmente ignoraríamos. En lugar de simplemente grabar los vagones viejos y la arquitectura que va pasando, captura un juego sacudido de planos espaciales superpuestos a medida que se reflejan en las superficies de ventanas mugrientas. El resultado es, al mismo tiempo, un popurrí de formas rítmicas y una evocación precisa de una porción de paisaje urbano en un momento histórico particular. Brakhage dice ser el documentalista más meticuloso porque presenta no solo lo que hay ahí sino la manera en que se lo percibe.

La disrupción de los paradigmas convencionales adquiridos de la percepción cinematográfica tiene otra función importante. Una vez neutralizado o vaciado el proceso de asignar nombres, el objeto fotografiado se presta más fácilmente a la asociación metafórica. Por ejemplo, en su última odisea con duración de largometraje, *A Child's Garden and the Serious Sea* (1991), Brakhage muestra destellos de luz sobre las crestas de olas onduladas con una exposición atípicamente oscura, y de esa manera les permite adoptar la apariencia de estrellas turbulentas en un cielo nocturno. Y así, las formas creadas por la luz y tamizadas por un filtro de difusión se parecen a las flores de una toma previa. Así, los marcos del jardín y el océano se exfolian como un dominio mágico en el que

la luz puede “floreecer”, el agua pasar de manera repentina al estado sólido o gaseoso, el cielo y el mar invertir sus coordenadas.

Los poderes de la conexión visual a los que se alude aquí son, en cierta medida, lo que se suele distinguir con el término “cine poético”. Es una paradoja reveladora el hecho de que, a pesar de todo su rechazo de la “Sociedad con S mayúscula”, Brakhage le deba mucho a la ideología y las tácticas de la poesía modernista. Como David James asevera en su estudio magistral de los movimientos del cine alternativo de la década del sesenta, *Allegories of Cinema*, la escritura de Brakhage, al igual que su cine, obtiene estímulo de los modelos de Gertrude Stein, Ezra Pound, Robert Creeley y en particular de Charles Olson. En un registro, Brakhage pudo decir de *The Riddle of Lumen* (1972) que su intención era proponer un acertijo clásico pero “tan ajeno al idioma como pudiera”, mientras que en otra oportunidad se inspira y rinde homenaje a fuentes literarias que van desde Dante a la novelista de culto Marguerite Young.

Varios críticos acertaron en comparar las películas de Brakhage con la poesía de William Blake, uno de los primeros referentes del *ethos* romántico, en base a la preocupación de los dos por la infancia como metáfora y fuente de la mirada “inocente”. En *Visionary Film*, P. Adams Sitney argumenta elocuentemente en favor de la resucitación y revisión que hace Brakhage de la dialéctica romántica de la naturaleza y la percepción, haciendo hincapié en la imposibilidad de reconciliar su separación mediante un regreso imaginario a las perspectivas pre-sociales. En su estudio de la infancia en el cine de vanguardia, *The Untutored Eye*, la fallecida cineasta y académica Marjorie Keller menciona que en distintos puntos críticos Brakhage apela a la imagen de la infancia “para representar un aspecto de la teoría del cine, la percepción, la creación artística, la historia universal o la autobiografía”.

También es importante observar cómo la implementación de este tropo fue sufriendo cambios a lo largo de su carrera, cambios originados por el desarrollo simultáneo de la relación con sus cinco hijos, cuyos estados de ánimo y actividades registró de manera exhaustiva. Como Keller observa astutamente, “Lo que en un principio eligió para liberarse de las limitaciones de la historia del cine –para filmar la vida familiar– empezó a tener sus propias restricciones”. A medida que sus necesidades estéticas encontraban cada vez mayores dificultades para subsumir los temas, sus representaciones se volvieron menos idealizadas y más problemáticas. Un breve análisis de sus últimas tres películas ayudará a delinear esta temática seminal, aunque apenas exclusiva.

Murder Psalm (1981) se basa en la utilización particular de material filmico encontrado, dibujos animados y fragmentos de películas viejas, algunas de las cuales se grabaron directamente desde la pantalla de televisión. Pero la aproximación de Brakhage al detritus de la cultura de masas es notoriamente distinta de la que se despliega en la actual epidemia vanguardista de reciclado de material filmico. En primer lugar, él no admite ningún placer culposos ni encuentra belleza sin usar en los materiales que adapta; de hecho, el film es inusual por su tono de rabia manifiesta. Las nociones posmodernistas como el construccionismo de la identidad o el carácter inevitable de la cita artística son anatemas. En segundo lugar, las imágenes son mudas, y muchas reelaboradas mediante superposición, color y otros medios para indicar una distorsión subjetivada por la memoria o el sueño. Son simultáneamente un collage de la violencia trivial y de las actitudes sociales atrofiadas absorbidas por el niño y una visión de la manera en que esos valores se reprocesan en su consciencia.

El sentimiento de la película es el de un padre que luchó una batalla perdida para mantener a sus hijos libres de la incursión

de la “realidad” televisiva. Una vez, Brakhage resumió la maligna mecánica de mirar televisión como “el robo a todas y cada una de las personas de la presencia y/o del presente como regalo”. En su continua arenga, la televisión es no solo un sustituto de la aprehensión visual directa del mundo sino una pantalla que lo deforma, en la medida en que inhibe los procesos libres de imaginación del niño. Los “personajes” que pueblan *Murder Psalm* –un ratón policía brutal, niños burlones o alienados, figuras de autoridad adultas como un médico ominosamente mordaz– son todas versiones de máscaras sociales que impiden el acto de mirar de forma auténtica, individualizada.

En 1984, con *Torture Dust* –film de noventa minutos dividido en cuatro partes– llegaba a su fin una sucesión casi ininterrumpida de películas que animaban los lazos complejos de Brakhage con sus hijos, básicamente reclutando las imágenes de ellos para recuperar su propia infancia. Y lo mismo sucedió con su matrimonio con Jane. En la casa solo quedan dos hijos más bien reservados, y la propia Jane se muestra más preocupada por alimentar a su bandada de gansos domésticos que a su familia dividida. En sus notas, Brakhage dedica la película a Marguerite Young y cita este pasaje de *Miss MacIntosh, My Darling*: “¿Por qué debe ella dar a luz, aunque haya trabajado en una alfarería, a una urna, un ángel de piedra, a la cara de un reloj de sol?”. A riesgo de cometer una cruel y excesiva simplificación, las figuras humanas moldeadas por el artista procreador en *Dust* son tan estériles y sin vida como una urna o un ángel de piedra.

Los puntos nodales en torno a los que se agrupan muchas de sus películas y luego se ramifican en flores metafóricas –épicos dramas familiares de concepción y nacimiento, juegos y terrores infantiles– son imposiblemente distantes; de ahí que las múltiples alusiones que hay en *Dust* a trabajos previos parezcan irónicas

y tristes, de una forma autodesmoralizante. Una secuencia asombrosa de Brakhage como un furioso leñador dando hachazos a la base de un árbol, en el clímax de *Dog Star Man*, se evoca aquí en un plano de dos niños insolentes que serruchan un pedazo de leña sobre una repisa. Los perros vivaces y míticos de *Dog Star Man* y otras películas están reconfigurados como dos bestias mohínas a las que pasean con correas. Pero el verdadero *pathos*, expresado a través de significantes formales e iconográficos de alienación, pertenece al padre que, veintitantos años “después del hecho”, todavía merodea con su cámara, filmando a los hijos crecidos mientras duermen, comen, leen y discuten. Su estatus de intruso psíquico se invoca constantemente en planos tomados a través de marcos de ventanas o desde el otro lado de paredes divisorias. Varias veces un espejo atrapa la cara de Brakhage, subiendo y bajando la cabeza (probablemente para obtener otro ángulo de la escena que está filmando) como si fuera uno de los gansos de Jane.

El momento más potente de repetición cíclica y ruptura llega cerca del final, cuando, después de unas escenas del casamiento y el embarazo de su hija, Brakhage graba a su nieta mientras le cambian los pañales sobre una mesa. Es el tipo de imagen que aparece varias veces en su obra y bajo la apariencia de distintos modismos –en las películas de nacimientos, *The Songs* y en *Scenes From Under Childhood* (1970)– pero en este relato es visualmente simple y llana, desprovista de un sentido de espontaneidad en el manejo de la cámara y la edición, y carente del intrincado juego entre el Yo y el Otro –Brakhage contemplando a su hijo, estimulando su percepción subjetiva mientras lo convierte en una alegoría de la propia creación– que da a forma a las instancias anteriores.

Lo que se revela, quizás inconscientemente, es el obstinado hecho de que este no es *su* hijo; a diferencia de los hijos inertes

que aparecen en escenas anteriores, esta “renovación” de la vida, el niño en/como Brakhage no es “creación” suya. La vagina en el centro de la secuencia no puede adoptar un lugar, como lo hace la vagina de Jane en *Window Water Baby Moving*, dentro de un constructo teórico en donde se la compara con una ventana o un ojo o la abertura de una cámara. Se ha roto una conexión fundamental, la génesis y el nudo de la imaginación visionaria. Y, dentro de esta brecha ambivalente inscrita por su tratamiento formal, flota el horizonte de la mortalidad. El efecto de *Dust* remite más bien a un autorretrato tardío de Rembrandt o a un cuarteto de Beethoven en el que la infatigable voluntad de crear captura un vistazo del final de su recorrido. Los críticos que se apresuran a condenar la desinhibida e idealista celebración de la vida familiar quedan invitados a examinar detenidamente este emotivo lamento.

Siete años más tarde, el infante como alma guía vuelve a aparecer en *A Child's Garden and the Serious Sea*. Este es su primer largometraje desde *Dust*, y si el anterior lucía acalambreado y enojado, el nuevo es tan cinéticamente salvaje, tan magníficamente inventivo y comprometido como cualquiera de las películas de Brakhage que conozco. Filmado durante un viaje con su segunda esposa y el hijo de ambos al lugar de la Columbia Británica en donde Marilyn creció, es menos crudamente autobiográfica que otras películas, mientras que resucita el patrón de la visión de niño en un contexto nuevo. Como lo sugiere el título, *Garden* es una película principalmente sobre paisajes, con una prolongada contemplación del mar, “generador oculto de todas las cosas, del Mundo que habrá de descubrir el/ todo niño.”

Hay un par de indicios de la insidiosa Sociedad en la primera mitad –una reposera dada vuelta, un pequeño cobertizo en

medio del follaje–, pero más adelante, en otra parte, vuelve a utilizarse la diada de agua y luz para una excursión a un área de entretenimiento. En esta parte, hay imágenes de un castillo pintado, una fuente, un reloj con rabiosas estatuillas de madera y un desfile de entusiastas del minigolf que parecen constreñir las correrías mojadas y rítmicamente palpitantes del niño al borde del agua –el parque de diversiones está filmado con lentes anamórficos en un esquema de colores degradado y fino– y, al mismo tiempo, son convertidos mágicamente en inofensivos espectros de cuentos de hadas. Más sólidas y cautivantes son las apariciones esporádicas de una ballena juguetona, una estrella de mar y un mar de plantas bamboleantes.

A lo largo de toda la película, Brakhage baña el flujo de las imágenes con el movimiento y la infinita morfología del mar. Hay largos pasajes que alternan entre la luz y la oscuridad al ritmo de las mareas, y numerosos equivalentes formales para la formación y el rompimiento de las olas: no solo desvanecimientos sino también movimientos de barrido con la cámara, *zooms*, montaje sistólico y cambios de exposición. Cerca del final, la cámara captura dos figuras diminutas en un bote de remos a la deriva en un mar calmo, y este momento breve y sublime sintetiza una condición existencial que va más allá del niño, o incluso de lo infantil, y reclama una medida universal.

Lo que *Garden* deja claro como el agua es que, para Brakhage, la aventura de la percepción es infinitamente renovable. Como comenta David James, Brakhage hizo del cine la agencia de su ser; abarca lo estético y lo existencial y es a la vez su “vocación y su pasatiempo, su trabajo y su juego, su alegría y su terror: tan integral como el acto de respirar”. Como espectadores, podemos alegrarnos de saber que todavía le quedan muchos viajes por delante.

TESOROS DE LA TUMBA DE LA MOMIA: LAS PELÍCULAS PERDIDAS DE JACK SMITH

Treasures of the mummy's tomb:

The lost films of Jack Smith

Por J. Hoberman

(Noviembre-Diciembre, 1997)

Todavía existe la fantasía de que los consumidores de películas puedan algún día, de alguna manera, apoderarse de los medios de (re)producción. Reporteando una proyección de trasnoche de *Locura de la marihuana* (*Reefer Madness*, 1936) en el viejo Teatro Elgin en 1972, el legendario cineasta/esteta cinematográfico/actor del lower East Side, Jack Smith, celebraba a unos espectadores “patéticamente ávidos y decididos a invocar en la pantalla las alucinaciones que, como saben muy bien, están encerradas bajo llave en la industria del cine”.

La más provocadora de las personalidades artísticas, la antítesis viva del *glamour* hollywoodense que lo obsesionó de manera ambivalente: Smith sabía bastante sobre esas alucinaciones. Su escandalosa *Flaming Creatures* (1963) –creada para la misma audiencia enardecida que él llamaba “scum of Bagdad”¹ y que él observó gritando ocurrencias en el Elgin; fue prohibida en Nueva York por su desnudez orgiástica y su travestismo– se convirtió en la película *underground* más liberadora de los años sesenta. Fue también la más infame, la única película *avant-garde* estadounidense cuya recepción recordaría el tumulto que había recibido la blasfemia anarco-surrealista de *La edad de oro* (*L'Âge d'or*, 1930).

¹ N. de la T.: Cita del propio Jack Smith en una entrevista refiriéndose a los espectadores a los que dirigía su obra: “I don't want the scum of Bagdad. I want only the best” “No quiero espectadores de segunda, quiero lo mejor”.

La obsesión de Smith era lo que Parker Tyler llamaba la Alucinación de Hollywood –o, mejor dicho, el recuerdo de esa alucinación–. Su manifiesto estético, “The Perfect Filmic Appositeness of María Montez” (La perfecta pertinencia fílmica de María Montez), publicado en el número de invierno de 1962-1963 de la revista *Film Culture*, proponía un reinado de “películas secretas”. Proveniente de la niñez de Smith, este canon mezclaba películas de terror y misterio –protagónicos de Bela Lugosi, la comedia de casa embrujada *El gato y el canario* (*The Cat and the Canary*, 1939) con Bob Hope– con musicales –el *Hollywood Hotel* (1937) de Bubsy Berkeley, *El Pirata* (*The Pirate*, 1948) de Minnelli–, espadachines caribeños y exóticas “películas de sarong”.

Además, “La perfecta pertinencia fílmica...” forjó la canoniación de dos estrellas disímiles: la comediente rústica Judy Canova y la “Reina del Technicolor” de la Universal, María Montez, quien le dio a Smith una nueva visión del mundo: “Al menos en Estados Unidos, una María Montez podía creer que era la Mujer Cobra, la Sirena de Atlantis, Scheherazade, etcétera. Lo creía y, por eso, hacía que la gente que iba a ver sus películas también lo creyera”. Montez personificaba lo que Smith consideraba la magia de las películas. Era “lo irreal vuelto real”. Las películas y las obras de teatro de Smith están plagadas de referencias a actuaciones específicas de Montez, mientras que sus diarios atestiguan que, para él, la veneración a María era –descanse en paz *Amor sin barreras* (*West Side Story*, 1961)– más que “casi como rezar”.

En parte, la apreciación de Smith hacia las películas de Montez era una muestra de su gusto surrealista. (“Hay que aprender a ver las ‘peores’ películas: a veces son sublimes”, advertía Ado Kyrrou en *Le Surréalism au cinema*, publicado por primera vez en 1963). Películas como *La salvaje blanca* (*White Savage*, 1943) o *Cobra Woman* (1944) fueron fuentes de un imaginario

voluptuoso, inane y delirante: fue su poesía la que conmovió a Smith. Y, al igual que los surrealistas trataban de fundir su existencia despierta con los sueños, él pretendía imbuir la existencia ordinaria con el esplendor que reconocía en Montezlandia.

Ken Jacobs, el cómplice estético más crucial de Smith a finales de los cincuenta, recuerda haber visto la “encantadora y conmovedora película en 8mm” llamada *The Saracens* (1963), que Smith produjo cuando era adolescente. La madre del realizador había cosido trajes árabes para los niños del barrio y los techos de los suburbios de Kenosha, Wisconsin, se cernían sobre el revoloteo de las sábanas que señalaban los límites del serrallo del Califa. Una década más tarde, en el verano de 1962, Smith creó otra especie de harén poblando el techo de una vieja sala de cine del Lower East Side con una selección de los poetas, pintores, compositores de vanguardia, comunistas, adictos, mujeres salvajes y hombres homosexuales del barrio, una selección que ningún otro maestro de la orgía en Hollywood –ni Griffith ni Stroheim– podría haber imaginado.

Como una gran síntesis de las fotografías, fantasías y experiencias filmicas recientes de Smith, *Flaming Creatures* propuso una forma completamente nueva de *glamour* cinematográfico. Una forma que le debía todo y nada a Hollywood, y le debía algo más que una pizca al resuelto empobrecimiento de las películas *underground* de Jacobs. Jacobs, que era un aspirante a pintor del Expresionismo Abstracto cuando conoció a Smith en la clase de cine de Hans Richter en el City College de Nueva York, valoraba lo inmediato y lo gestual. Como las formas contemporáneas –las instalaciones artísticas y los *happenings*–, sus primeras películas en 16mm extendían la estética de la acción hacia otros terrenos, manifestando un compromiso similar con los objetos encontrados y del pintoresco urbano.

Smith empezó a actuar en las películas de Jacobs en el verano de 1957: animó paisajes en ruinas con sus maníacas gamberradas y sus payasadas espontáneas: una capacidad que, en su historia crítica *Underground Film*, Parker Tyler describiría luego como “el desprendimiento de la dignidad civilizada y la satisfacción de los impulsos amorales y desnudos a la vista de todos”. *Saturday Afternoon Blood Sacrifice* (1956) y *Little Cobra Dance* (1956), con Smith saltando por las calles desiertas del ya desaparecido Washington Market en el Lower Manhattan, sirvieron como pruebas de cámara. A lo largo de 1958 y 1959, Smith apareció como la figura principal de la épica y aún no terminada *Star Spangled to Death* de Jacobs¹, y de su *spin off* sin montar (o, mejor dicho, montado-en-cámara) *Little Stabs at Happiness* (1960). Ambas películas fueron filmadas en el techo y el patio del edificio de la calle West 75th en el cual Jacobs trabajaba como guardia, y en varios basureros y obras en construcción de Nueva York.

Fue en gran medida a través de su exposición a la postura de Jacobs frente al detrito de la cultura de masas que Smith llegó a valorar el *pathos* de las ilusiones hollywoodenses que lo obsesionaban. (“La basura es el material de los creadores”, escribió en su peán dedicado a María Montez en *Film Culture*.) El *Ed Wood* (1994) de Tim Burton está plagado de hiperrealistas y multimillonarias reconstrucciones hollywoodenses de las patéticas baratijas de los films de Ed Wood. Las películas de Smith *Flaming Creatures*, *Normal Love* (1963) y *No President* (1969) son la antítesis de *Ed Wood*: evocaciones osadamente andrajosas, radicalmente naturalistas, conmovedoramente imposibles de Montezlandia.

Flaming Creatures es imposible de ubicar tanto espacial como temporalmente. Podría estar ambientada en cualquier lugar. La

¹ Jacobs terminó finalmente *Star Spangled to Death* en el año 2004.

acción podría haber erupcionado en cualquier otro momento anterior de la historia del cine, desde la Babilonia hollywoodense de *Intolerancia* (*Intolerance*, 1916), hasta el set del mercado de esclavos de Bubsy Berkeley en *Escándalos romanos* (*Roman Scandals*, 1933), pasando por el departamento elevado del estudio de mala muerte en *Pull My Daisy* (1959), de Robert Frank y Alfred Leslie. (Al retirarse de la primera función pública de *No President*, de Smith, Jonas Mekas declararía haber escuchado casualmente a un espectador señalar: “qué función extraordinaria, una extraordinaria primera función pública de una película hecha cincuenta años atrás”.)

Sin embargo, como la convencionalmente más masculina *Sin aliento* (*À Bout de Souffle*, 1960) de Jean-Luc Godard o el armado de material fílmico encontrado de Bruce Conner, *A Movie By Bruce Conner* (1985), *Flaming Creatures* –que, según Smith, se filmó en un estudio embrujado de Hollywood– constituyó la evidencia de una nueva autoconciencia cinematográfica. El espectador destetado se había hecho cargo del aparato fantástico.

Un estallido de electrizante música de desfile pseudo-oriental y una misteriosa pantalla plateada: *Flaming Creatures* empieza con una oblicua evocación de la musa de Smith. La lenta secuencia de créditos está construida sobre un fragmento de tres minutos y medio de una banda sonora proveniente de *Alí Babá y los 40 ladrones* (*Ali Baba and the 40 Thieves*, 1944), protagonizada por María Montez. Como en la película de Montez, hay una sensación de alboroto anticipatorio en el harén que, como en todos los harenes, implica la posibilidad de un placer erótico ilimitado.

La sucesión discontinua de “exóticos” *tableaux* que, servida con un buen estofado de (principalmente) música *pop* anticuada, es una cruza entre Sternberg en su punto artístico más elevado y una película descabellada sobre una bacanal travestida –aunque “travestida” no es la palabra indicada para la banda de Smith,

compuesta por odaliscas semitas, bailarines españoles, vampiros rubios y voluptuosos *beatniks* (medio desnudos, algunos auténticas mujeres)–. Ni siquiera Sternberg había logrado una estética tan radicalmente pragmática, que se atreviera a utilizar rollos vencidos en blanco y negro para darle a sus imágenes el matiz intermitentemente etéreo de un mundo medio consumido al calor de su propio deseo.

Pasajes de un osado vacío alternados con secuencias de una manía sobre-estimulada. *Flaming Creatures* es puro adorno y sobre-exposición, al mismo tiempo calculado e involuntario. El serrallo está repleto de secretos: rostros disfrazados, labios pintados, todo tipo de velos y gasas, géneros confusos y enredos corporales abstractos. La ambigüedad espacial va más allá de lo visual. Hay una importante falta de gravedad, una ausencia de perspectiva. Es una película que también podría llamarse *No President*. (Como notaron casi todos los comentaristas, *Flaming Creatures* se destaca por su falta de tumescencia). En la orgía parodiada que se desarrolla en la mitad de la película, empieza a entrar en juego la cámara cenital, agitándose por sobre un nudo de cuerpos retorcidos.

Aunque *Flaming Creatures* no fue la única película explícita producida por el cine *underground* de principios de los sesenta, desencadenó una ira que excedió por mucho la hostilidad dirigida a películas candidatas a mártires como *Window Water Baby Moving* (1959), de Stan Brakhage, *Fuses* (1967), de Carolee Schneeman, o *Christmas on Earth* (1963), de Barbara Rubin. Estas películas eran meramente explícitas o –en el caso de la venerable *Canto de amor* (*Un Chant d'Amour*, 1950), de Jean Genet, y de *Escorpio asciende* (*Scorpio Rising*, 1964), de Kenneth Anger– abiertamente homo-eróticas.

“La verdad es que *Flaming Creatures* trata mucho más sobre intersexualidad que sobre homosexualidad”, sugirió Susan Sontag;

y en su libro pionero *Screening the Sexes*, Parker Tyler describió la película como “una especie de homenaje atávico a lo femenino. En lugar de una orgía homosexual, como encontramos en *La caída de los dioses* (*La caduta degli dei*, 1969) [de Luchino Visconti] y en *Escorpio asciende* –ambas orientadas al militarismo masculino, ambas excluyendo finalmente a las mujeres por completo–, la peculiar cosmética travestida de Smith contiene un flirteo entre hombres vestidos de mujer que vira primero hacia un coqueteo con una auténtica mujer y, finalmente, hacia su violación por cunnilingus. Tyler califica este extraño comportamiento como “un tipo instintivo de monosexualidad.”

La revelación estética de Smith está fundada en la revelación del artificio –la discrepancia entre sonido e imagen, los travestis que hacen alarde de sus vergas, la cámara que parece participar en la orgía filmada– y en la democracia del deseo. Espléndidamente visionaria y asombrosamente anti-ilusionista a la vez, *Flaming Creatures* proporcionó una liberación de la “buena” técnica así como de todo tipo de comportamiento “apropiado”, incluyendo la fantasía despótica conjurada por la noción de una orgía en el serrallo.

A la vez primitiva y sofisticada, hilarante y conmovedora, espontánea y elaborada, frenética y lánguida, tosca y delicada, vanguardista y nostálgica, resuelta y soñadora, fresca y descolorida, inocente e insensible, alta y baja, cruda y cocida, *underground* y *camp*, en blanco-y-negro y blanco-sobre-blanco, compuesta y descompuesta, ricamente perversa y gloriosamente empobrecida, *Flaming Creatures* fue algo nuevo bajo el sol. Si su realizador-productor no hubiera hecho nada más, figuraría igualmente en el *ranking* de los más grandes visionarios del cine estadounidense.

La fantasía del harén había sido producida en masa en el cine. *Flaming Creatures* echa luz sobre la paradoja que subyace a este reino de plenitud erótica en el que no hay auténticos hombres,

excepto el Sultán que no puede poseer ni satisfacer a todas las mujeres que tiene a su disposición. (Ver *Fellini 8 ½* [8 ½, 1963], estrenada ese mismo año.) Proyección de intersexualidad, de monosexualidad, de homosexualidad, de no sexualidad, simplemente de sexualidad, es un espectáculo inspirado por la confusión utópica entre el realizador y los espectadores.

Quejándose –antes incluso del fracaso de *Flaming Creatures* en marzo de 1964– de la “asquerosamente chata recepción” que había recibido su película, Smith escribió en su diario que “probablemente no haré otra película que la gente de mi ciudad no pueda ver”. Y, de hecho, estaba describiendo sus próximos veinte años de producción cinematográfica. Ninguna de las películas subsiguientes de Smith alcanzarían el punto en el que su realizador estuviera dispuesto a estrenarlas.

Aun así, respaldado por Jonas Mekas (que a su vez estaba siendo financiado por el filántropo de cineastas Jerome Hill), Smith comenzó la continuación “comercial” de *Flaming Creatures* durante el verano de 1963. *The Great Patsy Triumph* (1963), finalmente titulada *Normal Love*, fue una película en gran medida acorde a aquella estación del año. Con la excepción de varias escenas ambientadas alrededor del altar de María Montez –iluminado por las velas, envuelto en incienso y rodeado de espejos–, ubicado en medio de un departamento en el East Village y cuidado por la Sirenita (interpretada por Mario Montez), el rodaje se llevó a cabo en un ámbito exclusivamente natural.

Filmada en la parte rural de Nueva Jersey, en la Fire Island, y en la galería de una finca de un tipo acomodado en Lyme, Connecticut, *Normal Love* sugiere una fusión en colores pálidos de las películas favoritas de la niñez de Smith: *Frankenstein contra el hombre lobo* (*Frankenstein Meets the Wolf Man*, 1943), *Yo dormí con un fantasma* (*I Walked with a Zombie*, 1943), *The*

Spider Woman (1944). Varias criaturas –algunas travestidas, otras ataviadas para evocar a los monstruos de las cintas de terror reales o imaginarias de los cuarenta– bailan, se acicalan, charlan con vacas y se implican en espasmódicos episodios de comportamiento heterosexual (o “heterosexual”). Una joven mujer que podría haber sido una modelo de Modigliani entre-cierra los ojos bajo el sol mientras, en medio de un verde pantano, es acosada por el Tío Pasty, el violador fornido y “cunnilinguo” de *Flaming Creatures*. Además de la máscara que usaba en la película anterior, el Tío Pasty lleva un par de colmillos de cotillón que se pierden cuando La Chica (como se la nombra en los créditos) lo distrae con un pastel de crema en la boca.

Protagonizada por una sirena varada, *Normal Love* hablaba sobre la fantasía y sobre la documentación de la fantasía. El modelo es el arte *povera* con incrustaciones de *glamour*: un muelle desierto del West Side, cubierto de criaturas comatosas vestidas de rosa, Tiny Tim (otro rarito del pueblo, trinando canciones románticas de los años veinte en los cafés de la calle MacDougal) subido a un auto abandonado punteando su ukelele de plástico en un campo de flores doradas. Hojas, ramas, humo, bengalas, papel picado y gasas atestan el primer plano para crear composiciones híper Sternberguianas en las que los actores se mezclan con el decorado. Los colores dominantes son el rosa y el verde: es lógico que una escena sea un ceremonial banquete de sandías.

Normal Love no tiene la cualidad de edad de piedra de *Flaming Creatures*, a pesar de la escena regresiva en la que un Hombre Lobo, cubierto de baba y con aspecto de drogado, se levanta del fango primaveral para atacar a la Sirena (la cámara igualmente aturdida gira por sobre sus cabezas) y ofrecerle después una Coca Cola. Es menos una orgía que un sueño. Que la acción esté puntuada por planos del baño de leche de la Sirena refuerza la sugerencia apuntada por Smith de que gran parte de la

película pueda estar ocurriendo en el “mundo psicótico interior” del personaje.

Para la última escena, un puñado de “lindos y lindas del coro” medio desnudos –incluyendo a un Andy Warhol apenas discernible, bailando detrás de Diane di Prima, muy embarazada– se retorcián encima de una enorme torta diseñada por Claes Oldenburg. (“Nos contoneábamos como locos sobre la torta”, recordaba di Prima. “Hicimos como ochenta mil tomas y cada vez que hacíamos una, me caía.”) Este tributo a Babsy Berkeley al aire libre cambia ligeramente su curso solo cuando el Hada Rosa emerge desde la torta y la Momia color verde esmeralda se sacude para secuestrar a uno de los lindos antes de ser arrastrada hacia abajo por el escuálido, armado y aparentemente demente Niño Mongol.

Normal Love es suntuosa pero estática –en parte, porque Smith nunca la terminó–. El cineasta exhibió los rollos originales primero sin modificar y después en un primer montaje en 1965. A partir de entonces, algunos extractos fueron exhibidos en distintas combinaciones con diferentes acompañamientos musicales como pieza de proyección performática.

Concebida para ser la primera producción del estudio cinematográfico de Smith, Cinemaroc, *Normal Love* terminó siendo el primer ejemplo de lo que el artista denominaría insulsamente Live Film. Y fue casi la última. (“Me doy cuenta de que terminar una película no me lleva años, sino décadas” explicaría en una solicitud para obtener fondos en 1982.)

En las proyecciones *midnight* de finales de 1967 y comienzos de 1968, Smith presentaba un programa de películas titulado *Horror and Fantasy at Midnight* que, como *Star Spangled to Death*, de Jacobs, mezclaba material original con material encontrado, incluyendo noticieros de la Convención Republicana de 1940 en la que nominaron al desconocido Wendell Willkie.

Para finales de marzo, este programa se había fusionado con *Kidnapping and Auctioning of Wendell Willkie by the Love Bandit*. El escritor Irving Rosenthal, maquillado y afeitado, interpretó al pequeño Wendell Willkie, secuestrado de su cuna por un pirata bigotudo y luego vendido en un mercado esclavo diseñado según el de la película protagonizada por Montez, *Arabian Nights* (1942). Los dos *tableaux* también presentaban a una bailarina de la danza del vientre, a la cantante Tally Brown, a varias *drag queens* y a varios hombres desnudos.

Estas escenas entrópicas, en las que los vestidos con mal gusto se codean con los que están descaradamente desnudos, estaban –según la descripción de James Stoller en *The Village Voice*– acompañadas de una “vieja música y familiar que sonaba tan mal que ni siquiera [nostalgia DJ] Don Ameche las tocaría”. Stoller también señaló que a lo largo de la proyección “[se] oía retumbar la voz de Jack Smith desde la cabina de proyección, quejándose de esto o de lo otro. Su infelicidad parecía –pensaba yo– crecer cuando algo particularmente bello aparecía en la pantalla, como si se sintiera avergonzado de sus propios poderes”.

Con interiores casi completamente iluminados por luces duras en blanco y negro, este film tiene poco de la espontaneidad o el lirismo de las dos películas anteriores de Smith. La tensión estética deriva menos de la puesta en escena que del montaje: los extractos del diario de viaje de Lowell Thomas por Sumatra, o el clip de Dinah Shore y de un hombre no identificado cantando “A Sunday Kind of Love”, por no mencionar el material del noticiero del candidato presidencial Wendell Willkie emergiendo de las profundidades de 1940 para dirigirse a los Futuros Granjeros de Estados Unidos, que permiten a Smith generar un contexto para la auto-consciente “película de Jack Smith”.

Como conviene a un escenario político, *Kidnapping and Auctioning...* estaba plagada de representaciones fálicas:

metafóricas y de las otras. (Entre otras cosas, Smith vuelve literal la idea de un cóctel de champagne). Representada en el Gate –un teatro *underground* memorablemente descrito por Manny Farber como “una catedral en miniatura para el borracho”– cuando Lyndon Johnson anunció que no se presentaría a un segundo periodo como presidente, esta yuxtaposición de las políticas electorales de Bagdad y los Estados Unidos planteada por Smith, más tarde titulada *No President*, se demostraría profética.

En los últimos días de la administración Johnson, *Flaming Creatures* se convirtió en una herramienta organizadora de la derecha. Aunque la Corte Suprema se negó a revisar el caso de *Flaming Creatures*, el juez Abe Fortas adujo que él habría revocado la decisión original de la Corte Penal. Esta nota al pie se convirtió en un puntapié cuando, en el verano de 1968, el presidente títere nominó a Fortas como Jefe de Justicia. Las resoluciones liberales de Fortas en el ámbito de la pornografía ofrecieron a los conservadores del Senado una vía para atacar la posición civil libertaria del tribunal Warren. Una copia de *Flaming Creatures*, confiscada en la sociedad de proyección cinematográfica de la Universidad de Michigan en Ann Arbor, fue trasladada hacia Washington y exhibida en el Edificio de Senado como parte del “Fortas Film Festival” organizado por el Senador Strom Thurmond, mientras Smith preparaba su nunca terminada *No President*.

Los sesenta terminaron. Justo cuando la desalmada y plástica Yvonne de Carlo reemplazaba a la sagrada Montez de Smith como Reina Technicolor de la Universal y como diva reinante de las *mishigas* orientales, las alucinaciones de la pantalla se volvían a poner bajo llave.

Para mediados de los setenta –cuando Smith se sintió viviendo él mismo en esa película corrupta de De Carlo que él llamaba

“Mundo alquilado” – se convirtió, en efecto, en su propia criatura (algunas veces bajo el nombre de Donald Flamingo o Sinbad Glick). Intentando descartar sus propios “secuestro y subasta”, Smith cavó un túnel hacia el más profundo *underground*. Se aseguró de que sus denominados “Live Films” solo pudieran ser vistos como extensión de esa criatura. “Un programa mío” significa “problemas extra”, prometió a un audaz local de Hamburgo. “Estoy experimentando con varios discos mientras se proyecta la película y haciendo otras pequeñas correcciones. Esto podría ser utilizado como un glamoroso gancho comercial.”

La única alucinación en el mercado cinematográfico que Smith pudo reclamar fue él mismo. Al trasladar su foco hacia la interpretación, sus películas fueron suplementadas –si no suplantadas– por una serie de presentaciones de diapositivas imposibles-de-recrear. Dos de ellas, ambas protagonizadas por el artista, fueron producidas en Europa en 1974: *I Danced with a Penguin*, fotografiada en Roma, y *Moses*, fotografiada bajo la dirección de Smith por el cineasta alemán vanguardista Wilhelm Hein. Smith sostendría que la primera era mejor que (la actualmente no disponible) *Flaming Creatures*. Fue la segunda la que proporcionó al difunto Ron Vawter el vestuario para la *performance* individual *Roy Cohn/Jack Smith* (1994).

A pesar de su notoriedad tardía y póstuma, la película de Jack Smith no tiene un final feliz. Seis años después de su muerte causada por el SIDA en 1989, Smith apareció en la pantalla en una torpe versión cinematográfica de Roy Cohn/Jack Smith. Ahora era la auténtica versión masculina de Yvonne de Carlo en la que temía haberse convertido. La magia de las películas ya no era “lo irreal vuelto real”, o quizás, de una forma que Smith no podría haber anticipado, todavía lo era.

UN ARTIFICIO REAL - MOULIN ROUGE

Moulin Rouge - Real artifice

Por Kent Jones

(Mayo-Junio 2001)

Hay un nuevo objeto en el mundo; es fascinante y se llama *Moulin Rouge* (2001).

Fue concebido y dirigido por Baz Luhrmann, en cuya tarjeta de presentación podría leerse: “Promotor cinematográfico y DJ Multimedia (con dotes teatrales para el derroche)/ Historiador aficionado (sobrecargado de curiosidad intelectual)/ Provocador/ Artista Popular con un ferviente deseo de conectar con el público.” La mente de Luhrmann corre a toda velocidad, pega una vuelta, gira sobre sí misma y sale disparada igual que su película. “Mira”, me dijo, “yo no cedo. Yo invito a la gente a nuestro mundo, y nosotros somos muy serviciales, pero esta *es* nuestra manera de hacer las cosas.” Y *Moulin Rouge* está, bajo todo punto de vista, a un mundo de distancia de todo el resto de los espectáculos populares que hay en la actualidad. Es un karaoke musical ambientado en una hermosa y caleidoscópica máquina de movimiento perpetuo capaz de crear mitos y desviar la luz a fuerza de gravedad: la París de 1900. La película tiene asidero histórico y a la vez es 150% fantástica; está empapada de historia del cine y, sin embargo, es atolondradamente ajena a su solemnidad tradicional; es culturalmente sofisticada y aun así está destinada a convertirse en la nueva película favorita de los adolescentes de catorce años de cualquier pueblito del estado de Kansas. Cada uno de los planos de *Moulin Rouge* está suntuosamente adornado con texturas; cada nota musical y cada línea de diálogo, cantada o hablada, brilla como cristal recién cortado. Pero la película también es rápida, *radiantemente* rápida.

Los cortes siempre vienen un instante antes de lo que uno espera, y cada plano de un segundo y medio está lleno de una gran riqueza de detalles, visuales y narrativos. A diferencia de Terry Gilliam, que quiere asegurarse de que veamos todas sus invenciones graciosas, Luhrmann apenas nos da tiempo de registrar el imponente decorado del Moulin Rouge, el suntuoso y exótico escondrijo para encuentros amorosos conocido como “El Elefante”, o “El Absentatizador” en el que un sonriente Erik Satie (Matthew Whittet) toca la canción de *La novicia rebelde* (*The Sound of Music*, 1965). Mientras vemos la película, nuestros ojos están todo el tiempo tratando de recuperarse de lo que, ellos saben, acaba de llenarlos hasta rebosar.

La velocidad es, en parte, estratégica; refleja el ritmo de atención estándar de los chicos de cualquier lugar del mundo, pero también refleja el temperamento de Luhrmann (no tolera el exceso de grasa narrativa, aunque fingir la enfermedad es lo que verdaderamente lo vuelve loco). “No tengo miedo de que emparenten la película con MTV, yo quería usar eso para contar una historia”, explicó. O, para ser más precisos, contar un “mito primario... para que el público sepa desde el principio cómo va a terminar.” En lo que el propio Luhrmann describe como una variante del mito de Orfeo (“básicamente se trata del hecho de madurar”), Ewan McGregor es Christian, el escritor que llega, sin un centavo, a Montmartre justo a tiempo para el “verano del amor” y se junta con una banda de bohemios delirantes liderados por el Toulouse-Lautrec, completamente loco pero en última instancia adorable, interpretado por John Leguizamo. Después de una ronda de absenta (y de tener una visión de Kylie Minogue como hada verde), a McGregor lo llevan a fuerza de alcohol hasta el salón de baile/burdel/país de las maravillas conocido como el Moulin Rouge, y ahí lo reclutan para escribir un guión adecuadamente bohemio de algo que se llama “Spectacular

Spectacular”, una pasarela para los talentos de la cortesana estrella Satine (Nicole Kidman). Para poder pagar el show y para que Harold Zidler, el dueño del lugar interpretado por Jim Broadbent, no termine en un asilo, Satine, que se está muriendo de tisis, debe comprometerse con el duque rico, banal, asexuado y todo poderoso, interpretado por Richard Roxburgh. Cuando ella se enamora de Christian, el Amor y el Dinero se enfrentan en un duelo a muerte.

Es una sinopsis que viene ya entre comillas: apenas empieza la película y Leguizamo canturrea los primeros versos de “Nature Boy” en la noche parisina, los arquetipos y criterios culturales empiezan a saltar unos sobre otros como saltamontes en pleno verano. “Cuando uno está lidiando con conceptos mitológicos, las cosas tienen que ser *dolorosamente* claras”, explicó Luhrmann. Así que el Zidler de Broadbent es un cruce del maestro de ceremonias de *Cabaret* (1972) con el Danglard de *French Cancan* (1954) y cruzado a su vez con cualquier alegre promotor teatral que quiere abarcar demasiado, de esos interpretados por Frank Morgan o S.Z. “Cuddles” Sakall; el duque que interpreta Roxburgh es una versión italianizada del pretendiente amanerado y bufonesco, ejemplificado por John Howard en *Pecadora equivocada* (*The Philadelphia Story*, 1940) o por Daniel Day-Lewis en *Un amor en Florencia* (*A Room with a View*, 1985); el Christian de McGregor es un inocentón de ojos parpadeantes, todos los romanticones ingenuos que uno haya visto condensados en uno; la Satine de Kidman tiene un poco de El Ángel Azul, un poco de Lulu, y mucho de Marguerite/Violetta, reforzada con algo de Marilyn y rematada con una buena dosis de la Chica Material de Madonna – “una observación sobre otra observación”, comentó Luhrmann– y en el combo Kidman, agrega su propio coqueto movimiento de cabeza estilo Ann Margret cada vez que le canta a McGregor. Este es el apasionado análisis que hace Luhrmann

de estas mezclas y combinaciones eufóricas: “referirse a la cultura clásica o popular no tiene nada de precioso en sí, siempre y cuando sirva para revelar la condición humana a través de la historia”. Bastante razonable.

Pero todo eso equivaldría a la nada misma de no ser por el extraordinario talento de Luhrmann. Hay un montón de películas de la era digital, como *Amor a colores* (*Pleasantville*, 1998), elaboradas por personas que saben cómo improvisar un provocador guiso de asociaciones culturales y conceptos visuales embriagadores, películas que esquivan convenientemente la conflictiva imprevisibilidad de las cuestiones humanas. El truco es saber distinguir entre lo que se puede controlar y lo que es necesario cuidar y guiar, entre lo digitalmente maleable y lo sólidamente humano. Luhrmann no solo entiende la diferencia sino que, al contrario que James Cameron, su colega y maestro de la era digital, es bueno para las dos cosas (de hecho, en *Moulin Rouge* hay un ingenioso guiño visual a *Titanic* [1997]; y, como ocurre con casi todo lo demás que hay en la película, prácticamente no hay tiempo suficiente para captar los guiños). Mientras que la química entre DiCaprio y Winslet simplemente se da por sentada y es estrictamente conceptual, la química entre Kidman y McGregor es apasionadamente real. Sobre todo cuando se cantan el uno al otro.

Mucho se especuló sobre el declive de las películas musicales durante los últimos cuarenta años, y el único punto en el que todo el mundo parece estar de acuerdo es en que, en un momento dado, a los occidentales se les hizo difícil aceptar la convención de personas que, de pronto y de la nada, se largan a cantar y a bailar. “Es tan poco real”, es la “observación” más obvia que se repite con insistencia. Hasta que uno empieza a percibir el sentimiento conmovedor que hay detrás de las canciones. En un momento dado, durante el ascenso de la cultura *rock*, la música

dejó de ser algo para cantar o hacer y pasó a ser algo para escuchar. En el mejor de los casos, podía servir de banda de sonido circunstancial para nuestras vidas, desde la radio o desde el *walkman*, en fugaz armonía con nuestras acciones (y abriendo el camino para un nuevo oficio en el cine: “Supervisor musical”). Lo que significaba que la brecha entre la manera en que vivíamos y lo que podíamos imaginar se había vuelto cada vez más estrecha. Cantar era para los conservadores que iban a la iglesia, y bailar era una manera de estar *juntos* en la privacidad, alejados del mundo, como el sexo.

Entonces, ¿cómo se puede revitalizar el impulso del musical? ¿Cómo hicieron Luhrmann y su equipo –incluidos su mejor amigo y co-autor de sus guiones Craig Pearce, su esposa, productora y diseñadora de vestuario Catherine Martin, su productor Martin Brown y su editor Jill Bilcock– para crear las condiciones que permitieran al público joven, contemporáneo y agobiado por la vida real aceptar que los personajes se larguen de la nada a cantar y a bailar?

En primer lugar, está el mito primario. En segundo lugar, está el singular universo de *Moulin Rouge*: vertiginosamente elástico, infinitamente divertido, y ligero... La película se desarrolla como un movimiento ininterrumpido y delirante, como una caída libre a través de un túnel mágico capaz de expandirse, contraerse, volver a cerrarse de golpe o estirarse como un caramelo masticable casi sin aviso. Luhrmann tiene la sensibilidad de un DJ para el ritmo, y usa la tecnología digital con un efecto demoledor: sonido e imagen pasan a ser una entidad maravillosa, y todo puede cambiar en un abrir y cerrar de ojos (igual que *Tears of the Black Tiger* [2000], de Wisit Sasantieng, el análogo tailandés de *Moulin Rouge*, una película “digital” que da la sensación de ser artesanal). Cuando McGregor canta su primera nota, las luces se encienden en todo París como por arte de magia, y

Luhrmann crea el mismo ritmo pegadizo que logra DJ Shadow con los “solos de batería” que construye en *Endtroducing*. Después están las canciones, mayormente canciones de amor, o de fragmentos de canciones que conocemos todos, canciones que uno pensaba que nunca querría volver a escuchar, incorporadas como texto en el guión y rescritas en caso de ser necesario, para crear un todo sin fisuras. Cuando Christian entra por primera vez al Moulin Rouge, es la máxima expresión de la experiencia de una disco: espacios abiertos, ritmos violentos, un hipnótico fuego de artillería que es puro color y movimiento. Zidler está rapeando “You Can Can” encima de los bailarines que cantan “Lady Marmalade” mientras un público compuesto por noctámbulos de mediana edad, mirada lasciva y sombreros de copa gruñe el estribillo de “Smells Like Teen Spirit”, el tema de Nirvana. A los pocos minutos, McGregor está cortejando a Kidman con “Your Song”, la canción de Elton John, uno de los “clásicos de radio” que fue el alimento básico que sonó durante años en el dial, que de pronto vuelve a sonar novedoso, con unos arreglos y una interpretación a todo volumen que es puro nutriente (a los que sientan que el *rock* en el París de 1900 es una especie de violación posmoderna, tan solo les sugiero que investiguen la historia de los musicales: ¿de verdad creen que cantaban villancicos como “Have Yourself a Merry Little Christmas” en Saint Louis en el año 1903?). Cuando los protagonistas se encuentran un poco más tarde en el techo, hay un llamado y una respuesta bajo las estrellas, amor versus dinero: “Uno creería que las personas ya se cansaron de las tontas canciones de amor”, canta ella, y él responde “miro alrededor y veo que no es verdad”. Estamos en terreno seguro, con canciones que conocemos todos, moviéndonos a la velocidad de un rayo. Pero como las canciones están cortadas y exhaustivamente contextualizadas dentro de la historia, pierden la soledad que hay detrás de la mayoría de los

temas de *rock*, esa sensación de moverse hacia adentro en vez de hacia afuera: esa fue la desgracia de la mayoría de los musicales de *rock*. Tal como lo expresó el propio Luhrmann: “Con MTV, tiende a haber un montón de canciones que no cuentan ninguna historia, sino pensamientos introspectivos, poéticos, como Madonna cantando *Frozen*”. En otras palabras, una interminable serie de soliloquios. Mientras que aquí, los personajes hacen todo lo posible por comunicarse entre sí, y la presión se va acumulando hasta que no les queda otra opción que cantar. Lo que significa que, tal vez, la supuestamente innovadora *Bailarina en la oscuridad* (*Dancer in the Dark*, 2000) marca el fin de una vieja era mientras que *Moulin Rouge* marca el comienzo de una nueva.

Lo más apasionante son los actores. Como todo buen director, Luhrmann entiende que son ellos los que asumen los riesgos, no él. “Yo creo un ambiente de mucha seguridad porque el trabajo de ellos tiene que ver con el miedo: es como caminar sobre la cuerda floja. Y yo tengo que empezar con una red de seguridad y decir, ‘vamos, nena, vas a hacerlo bien’, y después, muy despacio, ir sacando la red.” McGregor y Kidman realizan aquí gestos grandes y audaces; como rezaba el dicho, ellos saben de veras cómo venderse, y hacen que uno se dé cuenta de que nada resulta cursi si uno tiene la confianza necesaria y está lo suficientemente desinhibido. “Vimos tantos duplicados de duplicados de duplicados de Marlon Brando que, de hecho, dejó de ser una revelación del naturalismo para convertirse en un conjunto de defensas”, comentó Luhrmann. “En alguna medida, esos dos chicos ahí en el techo son extremadamente vulnerables. En los tiempos que corren, si no aparentas ser un tipo malo e inflexible, entonces no le interesas a nadie. Así que es muy arriesgado y revelador”. Hacía bastante tiempo que dos amantes no se mostraban tan visible y conmovedoramente abiertos al otro en pantalla. Cuando McGregor,

con su cara de chico inocentón, le canta a Kidman por primera vez, es asombroso ver cómo se disuelven en el aire las defensas de ella, como actriz y como personaje. Hay que retrotraerse a Borzage para encontrar semejante devoción por la química puramente humana. Que Broadbent sea magnífico no es ninguna sorpresa, pero Roxburgh, a quien se lo vio por última vez aquí como el secuaz de Dougray Scott en *Misión Imposible 2* (*Mission: Impossible II*, 1989), debería ser una revelación para el público de Estados Unidos. Su duque puritano al que le gusta pavonearse es una gran creación cómica, y tiene un momento de pura genialidad: mientras convence a Christian y a Zidler de cambiar el final de la historia para que se ajuste a sus caprichos, hace unos círculos patéticos, afeminados con las manos.

¿Va a ser *Moulin Rouge* capaz de hablarle al público con la misma clase de urgencia de fin de milenio que había en *Titanic*? ¿El tema de Orfeo finalmente alcanzará proporciones míticas? No estoy seguro. El único ámbito emocional en donde Luhrmann golpea sin fuerza es en la degradación de Sabine a manos del Duque, que resulta más telegrafiada que articulada (con guiños visuales a *La caja de Pandora* [*Pandora's Box*, 1929] de Pabst) en la única escena fallida de la película, una versión tanguera de "Roxanne": es el único momento de la película en que la coreografía se oscurece con cada corte, al estilo MTV, el único momento en que se utilizan planos puramente de relleno (Leguizamo acariciando su absenta, bailarines transpirados esperando que pase algo) para mantener el ritmo, y en el que la emoción parece más reforzada que sentida. McGregor y Kidman sin dudas estaban preparados para la parte terrorífica de la historia, pero tengo la sensación de que Luhrmann tuvo miedo de oscurecer demasiado la tela.

De manera que solo nos queda un himno arrebatado y conmovedor que glorifica el amor verdadero, y eso está más que

bien. Ni que decir de los vibrantes cinco o seis números extremadamente modernos, con movimientos electrizantes. “Spectacular Spectacular”, en donde el equipo artístico ofrece al Duque un pantallazo de la historia del show, es un espectáculo sensacional –anticuado, populachero, cómico– (al ritmo del tema “Cancan”) que se mueve a una velocidad tan desopilante como frenética, ideal para cantar sacudiendo las cabezas; el final al estilo Bollywood es deslumbrante; el intercambio final que hacen McGregor y Kidman de su canción secreta es la opereta *pop* que siempre soñamos; y esa versión de “Cancan” al comienzo es una maravilla. En un momento el número se para en seco, Zidler lanza al aire una carta y los bailarines se reagrupan y el ritmo da un salto y pasa de ser increíblemente rápido a una euforia todavía más vertiginosa... y no se parece a nada que uno haya visto antes. Luhrmann logra ejecutar el más genial de los trucos que se haya visto en estos últimos años: su película está cargada de riquezas, y *así y todo* flota en el aire. Baz Luhrmann es nuestro Papá Noel, y este es su regalo más importante: hizo una película de la que todos vamos a salir cantando... cantándonos unos a otros.

EN SUEÑOS - MULHOLLAND DRIVE

In dreams - Mulholland Drive

Por Amy Taubin

(Septiembre-Octubre, 2001)

“Acabo de llegar de Deep River, en Ontario, y ahora estoy en este lugar de ensueño”, dice Betty, la joven actriz absurdamente ingenua y optimista cuya caída es el centro emocional y narrativo de *El camino de los sueños*, la voluptuosa película de terror de David Lynch que transcurre en Hollywood. Lynch aborda literalmente la metáfora de Hollywood como fábrica de sueños, y de esa manera logra construir su arquetípica historia sobre la industria del cine como un viaje hacia el ámbito de lo onírico, en donde colapsa el tiempo, y nada –ni siquiera la propia película–, es lo que parece ser en un principio.

El camino de los sueños surgió como piloto de una serie de televisión para la ABC. Después de que la cadena lo rechazara por considerarlo demasiado oscuro, lento y confuso, los productores de *Una historia sencilla* (*The Straight Story*, 1999), Alain Sarde y Pierre Edelman, y la empresa francesa Studio Canal Plus lo compraron por una cifra que duplicaba el presupuesto original de siete millones de dólares, para que Lynch pudiera filmar un nuevo final. El resultado es una historia que se bifurca a través del espejo y cuya segunda mitad invierte por completo el significado de la primera mientras entorpece con sus propios obstáculos nuestra búsqueda de la verdad.

“Cuando uno duerme no controla sus sueños. A mí me gusta sumergirme en un mundo de sueños hecho o descubierto por mí”. (David Lynch, entrevistado por Chris Rodley en *Lynch on Lynch*.)

Aunque todas las películas de Lynch tienen atributos oníricos, *El camino de los sueños* es la primera después de *Cabeza*

borradora (*Erasehead*, 1977) en la que emplea “la lógica de un sueño: una pesadilla” –como Welles describía *El Proceso* de Kafka en la voz en *off* de su adaptación– de principio a fin. Y, como en una pesadilla, el efecto de la película es doble. Crea una sensación de intranquilidad extrema, incluso de pavor, que provoca, a su vez, un impulso de investigar: como si utilizando nuestras capacidades analíticas para darle sentido a la desconcertante historia de la película, uno pudiera ejercer control sobre la ansiedad que genera.

La ansiedad arraigada en lo onírico que es *El camino de los sueños*, está relacionada con la pérdida de la identidad. ¿Y quién más debería acabar con la psiquis destrozada, el corazón roto y la carrera trunca, sino la persona cuya ciega confianza en sí misma es demasiado buena para ser real? Cuando la vemos por primera vez, Betty (Naomi Watts) acaba de llegar al aeropuerto de Los Ángeles y está despidiéndose de una pareja de ancianos que conoció en el avión. “Ten cuidado”, le dicen (porque *El camino de los sueños* no es más que un relato de advertencia). “Vamos a estar atentos a ver si apareces en la pantalla grande”, le dice uno de ellos para alentarla. Pero, apenas ella se va, la pareja de ancianos se desarma en paroxismos de risas burlonas. Como fanáticos del cine –esos pequeños hombres y mujeres del público que, a un mismo tiempo, adoran y envidian a las gigantes estrellas de la pantalla– ellos saben que Betty va a vivir una pesadilla, y van a regresar al final de la película, ahora como enanos liliputienses, para deslizarse por debajo de su puerta, meterse en sus sueños y darle el susto de su vida.

“Una historia de amor en la ciudad de los sueños”; la descripción minimalista de Lynch omite el hecho crucial de que *El camino de los sueños* es una historia de amor lésbico, una satisfacción del deseo lésbico latente en *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, 1986). Deep River (Río profundo) es el nombre tanto del pueblo

natal de Betty como del edificio de departamentos donde vive Dorothy Vallens en la película anterior. Pero el lugar que ocupa Betty en la meta-narrativa de Lynch no es el de Dorothy; es otra versión de Sandy Williams, la chica buena, de barrio, cuya curiosidad por Dorothy alienta a Jeffrey Beaumont a seguir adelante con su investigación. Con el deseo mediado por Jeffrey y mantenido a raya por las fuerzas protectoras del patriarcado de su pueblo (no por nada su padre es policía), Sandy es llevada hasta las aguas seguras del matrimonio y la familia. Pero, ¿y si, en lugar de eso, las amarras se soltaran y se viera arrastrada por las corrientes del río profundo que es la inconsciencia de Lynch respecto a un “lugar de ensueño” en donde, sin ninguna figura masculina para protegerla, ella se convirtiera en una de las miles de rubias intercambiables que mandan sus fotos 8x10 con la esperanza de que las toqueteen a cambio del estrellato? ¿Y si, estando sola y vulnerable, conociera a alguien muy parecida a Dorothy –otra mujer misteriosa, herida, de cabello oscuro– y, al tratar de salvarla, se enamorara y ella misma terminara perdiéndose?

Esa es la configuración en *El camino de los sueños*. Y, si la rubia Betty es la consciencia que rige la película (o, como llegamos a entender, la *inconsciencia* que la rige), entonces la Rita de pelo oscuro (Laura Helena Harring) es su objeto de deseo. Cuando llega al departamento de Hollywood que le prestó una tía amable, Betty se asusta al descubrir, agachada en la bañera, a una morocha desnuda y con cara de tonta. “Soy Rita”, dice la morocha, tomando el nombre prestado de un póster de Hayworth en *Gilda*, ubicado allí muy convenientemente.

Como cierta raza de *femme fatales*, el encanto de Rita reside en su pasividad, pero el hecho de que sufra amnesia total la muestra más desamparada que amenazante, a los ojos de Betty. Cuando ella revela con ternura la herida que hay debajo del exuberante pelo de Rita, sabemos que el agua ya le está por llegar

al cuello. Betty puede parecer tan sincera como Nancy Drew, pero su impulso por investigar conlleva una necesidad de ejercer control. Si ella puede salvar a Rita, va a tener poder sobre ella, se volvería indispensable. Es esta dinámica pulsional lo que vincula a *El camino de los sueños* con el film *noir*, y el hecho de que Lynch la transponga en un *affaire* lésbico no cambia casi nada las cosas. La búsqueda de la esquiiva identidad de Rita y los simultáneos intentos de Betty por pegar el salto que ponga en marcha su carrera en Hollywood, empujan a las dos mujeres a la subtrama, sórdida pero ridícula, que incluye a un quisquilloso cineasta que se ve obligado a aceptar, a fuerza de bolsos lleno de dinero provenientes de la mafia, a una rubia de mirada fría y sin talento como protagonista de su musical de *doo-wop*, el género de música *pop* coral de la década del cincuenta. “¡Esta es la chica!”, insiste uno de los financistas mientras sostiene una foto de una chica ingenua, vivaz pero con apariencia de agotada, con el nombre Camilla impreso en la parte inferior de la foto. La frase, repetida como el estribillo de una letanía, se convierte en un significante de libre movimiento para una película que, haciendo un cruce de *Vértigo* (*Vertigo*, 1958) con *Persona* (1966) (y quizás *Meshe of the Afternoon*, de Maya Deren, 1943), logra uno de los retratos de la mujer como persona inútil y víctima patriarcal más perturbadores que se hayan hecho en toda la historia del cine de Estados Unidos. Lynch coloca su malhadada historia de amor lésbico dentro de una visión clásicamente paranoica –aunque no necesariamente falsa– de la industria como sistema jerárquicamente cerrado, en el que la máxima fuente de poder permanece oculta detrás de una serie de representantes: en este caso ilustrados por el señor Roque, un enano parcialmente paralizado, y, de manera más perturbadora, por el Cowboy, un ermitaño de aspecto apagado, con algo de fantasma de Howard Hughes y proxeneta de Sunset Boulevard.

Betty da indicios de que el amor cobró preponderancia por sobre su carrera, y renuncia a lo que podría haber sido su gran salto; huye del set del musical de *doo-wop* para encontrarse con Rita, que ahora cree llamarse Diane Selwyn. El dúo intrépido entra a la fuerza en el departamento de Diane y entonces se ven frente al espectáculo del cadáver putrefacto de una mujer envuelta en sábanas ensortijadas de un marrón rosáceo. Betty y Rita salen de la casa corriendo a los gritos (y más o menos ahí es donde terminaba el piloto para televisión).

El camino de los sueños entonces entra en un segmento de transición cargado de electricidad, en el que Betty y Rita hacen el amor y, después del coito, van a un teatro muy venido a menos, casi vacío, donde un sórdido maestro de ceremonias diserta solapadamente sobre el ilusionismo cinematográfico en una mezcla de español y de inglés rudimentario (“no hay ninguna orquesta, pero uno oye una orquesta”). Después, una mujer interpreta en castellano una versión para alquilar balcones del tema “Crying” de Roy Orbison, solo que no hay balcones para alquilar. Cuando vuelve a su casa, Rita abre de casualidad una caja azul brillante (una de las pistas sobre su identidad que estuvieron circulando misteriosamente durante las escenas anteriores) y caemos, como por una madriguera de conejos, en el departamento de Diane Selwyn. Pero ahora es el cuerpo de Betty el que está en la cama, y no está muerta, sino perdida en sueños.

“Levántate, preciosa”, dice el Cowboy y, mientras la rubia desteñida y drogada lucha en la cama por recobrar la consciencia, nosotros entendemos en un instante que no existe ninguna Betty, que Betty es el alter ego de la fantasía de Diane y que todo lo que vimos hasta ese momento fue un clásico sueño de ansiedad que es, en parte, realización de un deseo pomposo y, en parte, una profecía de muerte. El deslumbrante acto de revisionismo que hace Lynch transforma lo que habría podido ser una versión

más adulta de *Twin Peaks* (1990-1991) en una realización innovadora y psicológicamente inquietante de la teoría surrealista del cine como sueño. Si bien es una apuesta fuerte, existen antecedentes: *La mujer del cuadro* (*The Woman in the Window*, 1944), de Fritz Lang, en la que el artilugio que convierte a la película entera en la pesadilla de Edward G. Robinson se agregó con posterioridad, porque el estudio pensaba que la imagen que daba Lang de la realidad era demasiado oscura para que el público pudiera aceptarla; el otro es el episodio de *Dallas* que descarta, convenientemente, toda la temporada anterior haciéndola pasar por el sueño de uno de los personajes.

Lynch se burla de las convenciones siguiendo el macabro concurso de baile *jitterbug* que hay al principio de la película con un ominoso movimiento de *steadycam* que recorre una figura durmiente enterrada de pies a cabeza en ropa de cama arrugada; cuya fuerte respiración sugiere que la mujer está teniendo una pesadilla. La imagen es tan oscura y ambigua que es poco probable que nos entre en la cabeza al verla por primera vez. Solo en retrospectiva la entendemos como una imagen de Diane, tan profundamente envuelta en una pesadilla recurrente en la que le vuelan la cabeza que, eventualmente, termina por matarla.

Mucho más radical que una película como *La mujer en el cuadro*, *El camino de los sueños* está construida enteramente con el lenguaje de los sueños. No solamente porque la música insinuante de Angelo Badalamenti y la *steadycam* serpenteante de Peter Deming sugieren el libre movimiento que tiene la ansiedad del ensueño, sino también, en el plano narrativo, por la presencia de colapsos temporales, identidades cambiantes y objetos desplazados, aspectos de lo que Freud describe como el “trabajo del sueño”.

Según la teoría de Freud, los sueños son manifestaciones deformadas del deseo inconsciente, y esas manifestaciones solo pueden entenderse dialécticamente en relación con la vida del

soñador en la vigilia. Pero, en *El camino de los sueños*, no hay evidencia concluyente de que el soñador despierte alguna vez. Aunque la segunda mitad de la película transforma el significado de la primera, lo hace proyectando la imagen del sueño invertida, reflejada en un espejo. A pesar del momento aparentemente explicativo en que Diane cuenta la historia de su trunca carrera en Hollywood y de su desgraciado amor prohibido por Rita (que, en esta ronda de identidades, resulta ser Camilla Rhodes, mientras que la rubia en principio identificada como Camilla pasa a ocupar el lugar de Rita, la pariente cercana de Camilla), la segunda parte de la película es de una circularidad aún más borgeana y de una imaginiería más alucinatoria que las de la primera mitad.

Sin embargo, la película nos deja con la incómoda sensación de habernos perdido el elemento crucial que va a poner fin a todas las preguntas. ¿Es esta la historia de una mujer desdeñada que contrata a un sicario para matar al objeto de su pasión no correspondida? ¿O trata sobre cómo un amor no correspondido y las humillaciones que conllevan el ascenso profesional en Hollywood destruyen el alma de una mujer y la convierten en alguien que ni ella misma es capaz de reconocer, ni siquiera en sueños? Aun cuando uno pudiera determinar cuál es la historia, ese conocimiento no es ninguna garantía contra el deseo salvaje en el que se adentra la película: el deseo de perderse en el otro, o en la fantasía que es todo lo que uno va a conocer del otro, del otro como película, como *El camino de los sueños*. Como escribió Buñuel sobre *Belle de jour* (1967): “Incluso yo mismo no puedo decir qué es real y qué es imaginario en la película. Para mí, son parte de una misma cosa.”

CIUDADANOS MODELO - UNA HISTORIA VIOLENTA

Model Citizens - A History of Violence

Por Amy Taubin

(Septiembre-Octubre 2005)

"Empezamos a reconocer una cualidad alucinatoria en lo que solemos llamar vida normal, particularmente en los EE.UU."

David Cronenberg, entrevistado en Mayo de 2005.

"Se nos vino el western a la cabeza, y sí, por supuesto, ¿cuán político queremos que sea? El mito del Oeste del colono con su arma, defendiendo a su familia y su pedazo de tierra contra otros hombres armados. ¿Y eso se convierte en tu política exterior? Hasta ahí llegan las apuestas. Se cancela el contrato social. Se te permite hacer cualquier cosa en esa situación. A ese fin, cuando el presidente menciona los westerns como parte de su política exterior, cuando se busca a Osama Bin Laden "vivo o muerto", se vuelve necesario pensar en un "intersangrado" de género, mito y realpolitik, que, supongo, no es tan real."

David Cronenberg, en una entrevista posterior en julio de 2005.

(Grandes *spoilers* a continuación. Si leyeron la novela gráfica, saben cuáles son, pero para los demás, están advertidos.)

Una historia violenta (*A History of Violence*, 2005), de David Cronenberg, está ambientada en el pueblo ficticio de Millbrook, Indiana, con alrededor de 3.200 habitantes. Es un pueblo pequeño como los que hemos visto muchas veces en otras películas estadounidenses; limpio y amigable, de hecho, un cartel afuera de la cafetería en la calle principal que regentea el protagonista de la película, Tom Stall (Viggo Mortensen), dice "Servicio

Amigable”. El estilo de las letras sugiere que el cartel es de los años treinta y, dentro de la cafetería, las publicidades de conos de helado son del mismo estilo antiguo. Cuando la gente del pueblo se saluda en la calle, dicen cosas como “nos vemos en la iglesia”, y a veces cuando saludan con la mano, elevan sus antebrazos para hacer un lento gesto ondulatorio de bandera de señales, como el bombero en la secuencia inicial de *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, 1986).

Pero, *Una historia violenta*, que luego de su estreno en Cannes en el 2005 fue comparada de inmediato con películas de David Lynch o de los hermanos Coen, es un animal muy distinto. Contrario a los hermanos Coen, Cronenberg no es cínico; no busca el entretenimiento de hacer un espectáculo grotesco de sus personajes para que la audiencia se sienta superior a ellos. (Para lograr una sensación inmediata, palpable, de la diferencia entre los Coen y Cronenberg, basta con comparar cinco minutos de la banda de sonido –y el modo en que está usada– en cualquier película de Cronenberg el mismo fragmento en cualquier película de los Coen.) Y contrario a las películas de Lynch, en las que personas comunes se pierden en un submundo misterioso, peligroso y aberrante, las películas de Cronenberg están llenas de personajes marginales, dañados, fragmentados, transgresores, que buscan con ansias ser completados. Este deseo se sugiere no solo en el subtexto narrativo, sino también en los elementos expresivos de la puesta en escena, que, desde *Pacto de amor* (*Dead Ringers*, 1988), se han vuelto cada vez más “clásicos” en su balance y refinamiento. En esa película, los gemelos Mantle ansían estar unidos como lo estaban en el vientre de su madre. En *Crash* (1996), el deseo es el olvido al impacto, una medida explosiva necesaria para curar un extremo de alienación. En *Spider* (2002), es regresar a la dicha pre-edípica de la simbiosis con la madre buena. Y en *Una historia violenta*, es el deseo de

una vida normal, un sueño americano más atractivo –y más imposible– que ganarse la lotería.

“¿Por qué otro motivo construirían un pueblo a escala que es como un Millbrook de Disney World? Debe tener algo que ver con una sensación de inocencia. Es como el Jardín del Edén, una fantasía del pasado, de cuando las cosas eran mejores. Es ese anhelo, el deseo doloroso de que esa realidad sea verdad. Y, como canadiense, también soy susceptible a eso.”

David Cronenberg, julio de 2005.

Cronenberg se involucró con *Una historia violenta* por encargo. *New Line* se había comprometido a producir una adaptación de la novela gráfica de John Wagner y Vince Locke. Según Cronenberg, cuando recibió el guión de Josh Olson, no había mención de la fuente, y no fue hasta que él y Olson ya estaban muy avanzados en la reescritura que descubrió el original de Wagner/Locke. Para entonces, dice, el guión había cambiado tanto que no parecía tener sentido volver a la novela gráfica. (Es bastante extraño que Locke, de forma consciente o no, había dibujado a su protagonista con un notable parecido al Cronenberg de la época de *Cuerpos invadidos* [*Videodrome*, 1983].) *New Line* financió los treinta y dos millones de la película (el presupuesto más grande con el que Cronenberg haya trabajado) y la está publicitando como un thriller convencional para adultos.

Intentar no cuesta nada, y si la estrategia de marketing funciona, Cronenberg habrá logrado una trífeta única: una película que agrade al público de los *shoppings*, una crítica política contemporánea y subversiva (la más explícita de su carrera), y una reflexión con forma de película artística seria sobre la dinámica de la identidad, la sociedad, y sus representaciones cinemáticas. *Una historia violenta* es sobria, elegante, imparable; no tiene ni un

momento superfluo, y cada acción, gesto, y línea de diálogo tiene tantas capas implícitas de sentido, que da vértigo. (Debería reemplazar a *Chinatown* [1974] como modelo de escritura de guión.) Así como es de contenida, la película tiene momentos de impacto emocional desprovistos de sentimentalismo y, más allá de eso, en las escenas de violencia (cinco en total) y en una de las dos escenas de sexo, te lleva a un lugar que se siente primitivo, donde, para seguir el modelo de Freud, las pulsiones básicas del sexo y la agresión toman el control. Vi la película cuatro veces y, en cada proyección, pude sentir cómo la audiencia cambió en esas escenas, uniéndose como un solo cuerpo fascinado.

Cronenberg hace alusión a géneros conocidos –específicamente el western de venganza y el terror que proviene del interior de los personajes– no para compartir con nosotros su pasión por las películas (si es que tiene esa pasión) sino para elevarlos como espejos que reflejan la alucinación de la que todos somos cómplices y que llamamos la vida real. *Una historia violenta* es la versión en gran angular de *Spider*, que está filtrada, en su totalidad, por la subjetividad de un loco, cuyos delirios lo protegen del recuerdo del terrible crimen que cometió cuando era un niño. Como Spider, Tom Stall tiene una historia violenta que niega con desesperación, pero mientras que el pobre Spider se ve aislado por su locura, Tom logra construir una identidad lo bastante coherente –aunque no sea una identidad que pueda decir que es suya, pero Cronenberg no es partidario de la noción de identidades fijas– para pasar por miembro aceptable de una sociedad ocupada en confirmar la alucinación de su propia bondad y en negar la violencia institucional que es el modo de vida norteamericano.

Cuando Tom se ve forzado a admitir ante Edie (Maria Bello), su esposa desde hace unos quince años, que no es el amable y gentil Tom Stall, si no Joey “El Loco” Cusack, que escapó de

Filadelfia luego de extirparle un ojo a un miembro de la mafia y asesinar a algunos de sus muchachos, ella se ve tan obnubilada por la enormidad de su mentira que apenas puede tartamudear incongruencias como “¿Nunca viviste en Portland?”. Esta frase logra risas, en parte porque la situación de estas dos personas es tan horrible que resulta absurda, y Portland es el menor de los males. Y si la risa tiene un filo mordaz, es porque Cronenberg, que en esta película, más que nunca es un maestro del ritmo, deja suficiente espacio alrededor de sus palabras –y de hecho alrededor de todo el diálogo– para que lo rellenemos con el eco de otros engaños, auto-engaños, y negaciones: “¿Dices que sabías que no habían armas de destrucción masiva en Irak?”, “¿Sabías de antemano que iba a haber hambre en Nigeria?”, “¿Dices que los pingüinos que se tambaleaban en la película que tanto éxito inesperado tuvo en el verano del 2005 son canarios del calentamiento global?” Dentro de veinte años –si no es demasiado optimista imaginar que habrá un futuro en veinte años– los espectadores podrán articular en esos silencios los engaños que floten en sus mentes.

Una historia violenta empieza afuera de un tenebroso motel en el medio de la nada. Aun antes de volverse horrible, este prelude a la narrativa propiamente dicha está calibrado para intranquilizarnos. Dos hombres (Stephen McHattie y Greg Bryk), a quienes reconocemos casi de inmediato por su lenguaje corporal y sus ojos muertos como asesinos psicóticos, están aparentemente estudiando el motel. La escena está filmada con el lente (gran angular) de 27mm que Cronenberg utilizará en casi toda la película, y esa sutil distorsión del espacio, combinada con los efectos de sonido amplificados y editados de forma abrupta (grillos, un fragmentos de *rockabilly*), la lentitud con que se mueven los maleantes, como si estuvieran bajo el agua,

sus conversaciones desafectadas y desconectadas, logran un tono de pesadilla. Luego de que el mayor de los dos entra y sale de la oficina del motel, hace entrar al más joven, y la cámara lo sigue para descubrir un charco de sangre en el escritorio, y dos cadáveres frescos en el suelo. Una niña aterrorizada entra y se queda de pie, sollozando, mientras que el hombre, lento y callado –como un cazador que tiene a un ciervo en la mira– saca el arma y le dispara. El sonido del único disparo choca con el sonido del grito de una niña. No es la niña del motel, sino otra de aproximadamente la misma edad, que se ha despertado de una pesadilla. Es Sarah (Heidi Hayes), la hija de cinco años de Tom y Edie. Sus padres y su hermano adolescente Jack (Ashton Holmes) pronto se reúnen alrededor de su cama para calmarla y asegurarle que era solo un sueño. Pero, por supuesto, nosotros sabemos que no es así; los maleantes están en camino.

Luego de establecer la pesadilla, Cronenberg nos muestra el lado bueno: el bonito pueblo, los caminos neblinosos del condado bajo la suave luz de la mañana, y la confortable casa de los Stall con sus alfombras bordadas en forma de óvalos, los pájaros tallados en madera, litografías del siglo XIX, y muebles de madera muy usados; nada de imitaciones a la moda, son originales. El Millbrook de Cronenberg es un pueblo que existe como emblema ahistórico en la imaginación norteamericana. No es totalmente un anacronismo; de hecho, sus aspectos progresistas –el más notable sería que Edie no solo es una madre que trabaja, es abogada (y así, en un cruce de géneros inusual, una personificación de la ley)– no parecen para nada fuera de lugar. También es notable que el pueblo no tiene un lado sórdido: no hay burdeles *lynchearos* ni casas venidas a menos. La única nota de peligro le corresponde al abusador de secundaria que la tiene

con Jack Stall, pero comprendemos el bajo nivel de riesgo que representa cuando, al encontrarse cara a cara con los “asesinos del motel”, se da cuenta que está fuera de su categoría y retrocede.

Lo que más hace de esta visión de una sociedad normal y civilizada algo particularmente *cronenbergueano* es su cualidad institucional; la forma, por ejemplo, en que los verdes y marrones que dominan el esquema de colores de la casa de los Stall y la cafetería de Tom no difiere demasiado de los colores del hospital en el que Tom termina las dos veces que se enfrenta a los maleantes, o tampoco, para el caso, de los colores de la casa de rehabilitación que vemos a través de los ojos del esquizofrénico en *Spider*. Al igual que los “hogares-prisión del lenguaje” de Nietzsche, las películas de Cronenberg representan hogares-prisión de la consciencia. Tomemos el apellido de Tom, que con vergüenza le dice a Edie que lo tomó porque “estaba disponible”. (En la novela gráfica, el personaje se apellida McKenna.) Aquí “Stall” [*atascado*] obviamente implica que Tom está atrapado entre la mala identidad que quiere desechar y la buena identidad que con desesperación intenta adoptar, pero las letras mismas –la “t” y la doble “l”– sugieren los barrotes de una institución. En *Una historia violenta*, la “insania” de la doble vida de Tom (o, para usar su metáfora, su creencia de que cuando conoció a Edie “renació”) es parte de la insania de la sociedad; la disociación cognitiva que surge de, por ejemplo, hacer un fetiche de la familia para negar el poder del estado corporativo, o hacer un fetiche del tradicional pueblo pequeño norteamericano para negar la violencia con la que se conquistó el continente.

La elección de actores de Mortensen, Bello, y William Hurt (que trae un toque de Olivier en *Ricardo III* (*Richard III*, 1955)

al rol del hermano de Tom, un frustrado jefe de la mafia de mediano rango), y la música de Howard Shore, que, como todas sus composiciones para Cronenberg, sugiere que la experiencia humana es esencialmente trágica, son elementos cruciales. Pero la película se distingue principalmente por su uso del lente gran angular. Cronenberg explicó que para investigar las escenas de pelea vio películas de entrenamiento de defensa personal. Lo que más le impresionó fue el carácter íntimo de la violencia (el hecho de que haya que acercarse al oponente aun cuando este tenga una pistola). “Quería hacer eso con el lente. Si utilizas uno de 27mm, quiere decir que estás cerca. Consigues esa intimidad con el rostro de la persona, pero en el contexto de un fondo. Actualmente, los fotógrafos de medios gráficos usan mucho el gran angular porque tienes que estar en el medio de la batalla para conseguir esa foto. Sabes que la cámara estaba cerca. Quería que la audiencia se sintiera lo bastante cerca como para golpear a alguien en el rostro. Quería que estuvieran ahí mismo, involucrados.”

La violencia explota como si saliera de la nada, cobra vida propia, y se termina muy rápido. No hay ballets extendidos en cámara lenta, solo un montaje con continuidad directa, en tiempo real y posiciones de cámara efectivas. Y sí, esto afecta a la audiencia de forma visceral y cinética en un nivel primitivo. Pero porque Cronenberg utiliza el lente de 27mm durante toda la película, la violencia no queda diferenciada. La película es tan marcadamente íntima y desgarradora en su representación de la vida familiar como lo es en su representación de la violencia, que es su tema explícito. La imagen más poderosa de *Una historia violenta* es Edie, que sale del baño, como probablemente lo ha hecho unas cinco mil veces durante este matrimonio, con su bata abierta de forma casual, que revela su cuerpo desnudo. Pero esta vez, al ver al esposo que la ha engañado y

la ha puesto en peligro a ella y a sus hijos, su reacción es cerrar la bata con firmeza y sujetarla con un nudo. El gesto es a la vez instintivo e intencional, defensivo y agresivo. Esta mujer ha reclamado el cuerpo en el que se ha inscripto su matrimonio, dejando a su marido fuera, quizás para siempre, quizás no. El plano dura solo cinco segundos, y es la última etapa de una pelea que comenzara la noche anterior. Se intercambiaron golpes, y luego, tal vez para evitar matarse el uno al otro, Tom y Edie tuvieron sexo, un sexo torpe y violento que nada tenía que ver con el deseo y que los dejó tan frustrados y enojados como antes. Para cualquiera que haya estado casado o que haya vivido mucho tiempo con otra persona, no hay nada inusual en este tipo de sexo. Pero uno no lo encuentra casi nunca en las películas.

Una forma de mirar *Una historia violenta* es como una representación de un matrimonio que empieza con un plano de una familia feliz amontonada dentro del cuadro (como estaban Tom, Edie, Jack y Sarah cuando Sarah despertó gritando de la pesadilla que luego brotó hacia sus vidas diurnas) y termina con las mismas cuatro personas sentadas a la mesa en el comedor, incapaces de mirarse unos a otros, cada uno encerrado en su propio cuadro por separado. El marido confesó que él, y por consecuencia toda su familia, ha estado viviendo una mentira, pero la verdad no los ha hecho libres. En el transcurso de la historia mató a nueve hombres, e involucró a su hijo en el asesinato de uno más. Y si bien los mató a todos en defensa propia o para defender a su familia, la eficiencia con que los despachó es... cómo decirlo, perturbadora. Sobre la mesa hay una cena que podría ser la ilustración de un libro de cocina para toda la familia: pan de carne, papas, un vegetal amarillo y otro verde. La cena en sí misma es quizás lo más cerca que llega la película a la sátira social. Pero la confusión y la pérdida que sienten los

personajes es un golpe al corazón. Lo que aquí tenemos es disonancia cognitiva y el estilo de vida norteamericano.

KINO ÜBER ALLES - BASTARDOS SIN GLORIA

Kino über alles

Por Scott Foundas

(Julio-Agosto 2009)

Como suele ocurrir en el Festival de Cannes, la discusión sobre una de las películas más complejas y provocadoras de la Competencia pareció terminar antes de haber realmente comenzado, con desestimaciones de todo tipo. “Quentin Tarantino es demasiado estúpido para hacer una película sobre el Holocausto”, opinó un colega estadounidense tras la proyección para la prensa de la tan esperada producción de Tarantino sobre la Segunda Guerra Mundial, *Bastardos sin gloria* (*Inglourious Basterds*, 2009). “Por mí estaría bien si no se tratara de los judíos”, intervino un crítico israelí. Otros, sin embargo, se sumaron a la queja general del Festival de que la película era “demasiado larga”, o resucitaron el rancio dogma crítico que dice que el director de *Perros de la calle* (*Reservoir Dogs*, 1992) y *Tiempos violentos* (*Pulp Fiction*, 1994) sabe mucho sobre cine pero casi nada sobre la vida real. Incluso sus defensores tendieron a formular los elogios en términos de “entretenimiento escapista” y “película pochoclera”. El único punto de acuerdo fehaciente entre críticos y jurado: en el personaje del coronel de las SS Hans Landa –políglota, jovialmente sádico y bebedor de leche–, Tarantino había vuelto a crear un papel muy apetecible para un actor poco conocido y de mediana edad –en este caso Christoph Waltz–, que se robó cómodamente la película y el premio al Mejor Actor del Festival.

¿Qué esperaba exactamente el público del séptimo largometraje de Tarantino? Tal vez algo más en la línea de *Doce del patíbulo* (*The Dirty Dozen*, 1967) o *El expreso de Von Ryan* (*Von*

Ryan's Express, 1965), dos de las películas de “tipos en una misión” que Tarantino invoca en diversos momentos del largo desarrollo de *Bastardos sin gloria*, junto con el italiano Enzo G. Castellari, autor de baratijas como *Quel maledetto treno blindato* (*The Inglorious Bastards*), de 1978, una réplica bien resuelta de *Doce del patíbulo*, de la que Tarantino toma solamente el título. Claro que *hay* tipos en una misión en la película de Tarantino, encarnados por el sabueso de tabaco y contrabandista Aldo Raine (Brad Pitt), devenido en teniente del Ejército de Estados Unidos, y sus epónimos “*basterds*”: un escuadrón de la muerte integrado por ocho hombres que recorren Alemania (y más tarde la Francia ocupada) con la singular tarea de “matar nazis”. Pero en la primera de las muchas subversiones que propondrá Tarantino, tanto respecto de nuestras expectativas como de los códigos de la clásica película bélica hollywoodense, Pitt y compañía surgen como personajes secundarios en un conjunto en expansión, apareciendo por primera vez casi a los treinta minutos de comenzada la película. Mientras tanto, Tarantino les cede alegremente la pantalla a sus personajes franceses y alemanes que, en otra subversión, hablan en sus idiomas de origen en lugar de utilizar el convencional inglés con acento.

Dividida en cinco capítulos que constan, en total, de unas doce escenas largas, *Bastardos sin gloria* establece desde el principio un ritmo inusual, con un interrogatorio bastante deslumbrante en una granja de la Francia rural. Tratando de ubicar el paradero de los Dreyfus, una familia judía de la zona –de quien se dice que huyó o se está ocultado–, el casi graciosamente refinado Landa entabla un delicado cruce verbal con el dueño de la granja, Perrier LaPadite (Denis Menochet). Mientras Landa se explaya sobre los procedimientos burocráticos y la excelente calidad de la leche de LaPadite, Tarantino nos revela (en un elegante plano por entre las tablas del piso) que el granjero,

efectivamente, alberga a los Dreyfus; cosa que, como pronto comprendemos, también Landa sabe. La escena recuerda a la famosa definición de Hitchcock del cine de suspenso, solo que con una familia humana en lugar de una bomba de tiempo y, en lugar de un reloj temporizador, el tictac de las palabras de Landa (durante más de veinte minutos) a medida que van acorralando al noble granjero.

Claro que Landa no es el primer personaje de Tarantino que se enamora del sonido de su propia voz, pero el elaborado juego de palabras de *Bastardos sin gloria* no es un mero rasgo del personaje o una marca de autor sino una cuestión de vida o muerte: un arma de guerra tan valiosa como cualquier arma de fuego. Cuando Landa elige tanto las palabras como el idioma que va a usar (pasando con naturalidad del francés al alemán, del alemán al inglés y de vuelta al francés) para obtener la mayor ventaja estratégica en cualquier situación, el lenguaje pasa a ser uno de los motivos dominantes de la película. Funciona como la base de elaborados enredos (Pitt y dos de sus bastardos pasando por directores de cine italianos) pero es igualmente capaz de derrumbar todo un castillo de naipes (como cuando el operativo británico encubierto de Michael Fassbender queda expuesto debido a su acento sospechoso).

Otra subversión: cuando Tarantino finalmente decide introducir a los bastardos, no resultan ser el variado grupo de revoltosos juzgados por la corte de guerra que aparecía en la película de Castellari, sino más bien una comitiva de asesinos predominantemente judeo-norteamericanos, que arranca el cuero cabelludo de los muertos y talla esvásticas en la frente de los vivos: una interpretación extrema del “no al olvido” que ya algunos consideran como marca de un tremendo mal gusto. Este factor de incomodidad puede estar potenciado por la elección de actores de clara apariencia semita, luego de los recientes esfuerzos de Hollywood por difundir los anglicanizados rostros de Daniel Craig,

Jamie Bells y Eric Bana como hijos de Israel. Tarantino no es el primer director que hace una película de guerra sobre justicieros judíos. Pero mientras que la recientemente estrenada *Desafío* (*Defiance*, 2008), de Ed Zwick, sobre tres hermanos judíos que lideran una resistencia armada anti-nazi en los bosques bielorrusos, vino acompañada de títulos honoríficos de temporada de Premios Oscar (música de violines solemne, nada de cueros cabelludos arrancados) y de esa importantísima medalla al mérito que reza: “basado en una historia real”, Tarantino, que nunca tuvo miedo de mostrar el poder catártico de la violencia, le otorga a *Bastardos sin gloria* un sabor exultante y burlesco más cercano a *Black Book, el libro negro* (Zwartboek, 2006) de Paul Verhoeven (otra película acusada por algunos de vulgarizar la sacrosanta historia) y no muy lejos de aquellas comedias manifiestas (*El gran dictador* [*The Great Dictator*, 1940] y *Ser o no ser* [*To Be or Not To Be*, 1942]) que fueron de las primeras películas de Hollywood en tratar directamente la amenaza nazi. Uno de los bastardos, apodado “el oso judío” (interpretado, apropiadamente, por Eli Roth, el director de *Hostel* [2005]), se especializa en golpear prisioneros nazis con un bate de béisbol hasta matarlos, para entretenimiento de sus compañeros soldados; entretenimiento descrito por Raine como “lo más cerca que estaremos de ir al cine”. Pero ¿hay algo en la película de Tarantino –o en la de Verhoeven– tan vulgar como la escena del reverenciado tótem del Holocausto, *La lista de Schindler* (*Schindler's List*, 1993), en la que el color rojo (trabajado en postproducción) del abrigo de la niña es utilizado para amplificar el valor “trágico” de la escena?

Para Tarantino, por supuesto, el cine siempre ha sido una realidad paralela perfectamente válida; el vientre del que parecen emerger, ya formados, sus historias y personajes, ya sea en el

estilo postmodernista de cine negro de *Pulp Fiction*, el *blaxploitation* de *Jackie Brown - Triple traición* (*Jackie Brown*, 1997) o la mezcla de *spaghetti-western* con artes marciales de *Kill Bill* (2003-2004). Pero en *Bastardos sin gloria* el mundo del cine es, por primera vez, tanto la realidad principal de la película como su principal subtexto. La misión a cumplir, cuyo nombre en código es “Operación Kino”, implica el sabotaje del estreno en París de *El orgullo de una nación*, una película de propaganda producida por Goebbels, protagonizada por un héroe de guerra descrito como “el Sargento York alemán”. Un miembro de la operación, un teniente británico posiblemente inspirado en Graham Greene, es presentado como ex crítico de cine cuyo currículum incluye *Twenty-Four Frame Da Vinci*, un largo estudio crítico de las películas de G. W. Pabst. En otro momento, dos personajes que recién se conocen entablan una discusión sobre Leni Riefenstahl y Max Linder. Uno de ellos, la dueña de un cine de París que casualmente es la única sobreviviente de la familia Dreyfus, tiene sus propios planes de “kinosabotaje”: convertir el gran estreno de Goebbels en una variación de la cámara de gas, y que la explosiva película de nitrato de celulosa ponga a todos los presentes (incluido el Alto Mando nazi) “al asador” hasta dejarlos bien crocantes.

Pero a pesar de todas las referencias explícitas al cine alemán bajo el Tercer Reich (Lilian Harvey, la estrella de UFA devenida en desertora norteamericana, tiene una pequeña intervención; Emil Jannings pasa caminando), la película de Tarantino alberga un interés subterráneo por el fenómeno de la propaganda filmada y la autoría histórica. El gesto de los bastardos –que difícilmente sea accidental– de arrancarles el cuero cabelludo a los nazis, establece un paralelo entre los judíos de Tarantino y otra minoría extensamente caricaturizada y oprimida (en la vida y en el arte): el indio americano, que todavía espera un canon de restitución

cinematográfica comparable al que se le dedicó al Holocausto. “Soy descendiente directo del montañés Jim Bridger. Eso significa que soy un poco piel roja”, dice Raine, cuyo apodo es “Aldo el apache”. Más adelante, Tarantino (que también tiene una cuarta parte de sangre india) vuelve a invocar la comparación, cuando el personaje de Winnetou, el jefe apache inventado por Karl May para su popular serie de novelas (de las cuales el propio Hitler, según Timothy W. Ryback –autor de *Hitler's Private Library: The Books That Shaped His Life*– era fanático), resulta ser la respuesta en el juego que organizan unos pendencieros soldados alemanes para emborracharse. Así, un genocidio da lugar a otro, y a otro más, cuando el mismo juego de beber deriva en el personaje de King Kong, esa analogía cinematográfica infalible del tráfico de esclavos estadounidense. ¿Hecho histórico o ficción histórica? Así como tal vez May no había puesto un pie en América cuando escribió sobre Winnetou (y se proyectó a sí mismo en los relatos, en la figura del aventurero Shatterhand), Tarantino conoce el Tercer Reich fundamentalmente por las películas y los libros sobre el tema. Pero ¿eso le quita a su fantasía nazi toda inteligencia y valor? Como Godard en trabajos tan tardíos como *Elogio del amor* (*Éloge de l'amour*, 2001) y *Notre Musique* (2004), Tarantino, que nunca dio la impresión de ser un director particularmente político, aquí parece estar activamente dedicado a exponer la degradación, reescritura y liquidación al por mayor de la historia a través de sus representaciones cinematográficas, incluso haciendo él mismo una contribución consciente a ese legado. No por nada presenta *Bastardos sin gloria* con un cartel que dice: “Había una vez... en la Francia ocupada por los nazis”, exactamente en el lugar donde usualmente dice “Basado en una historial real”.

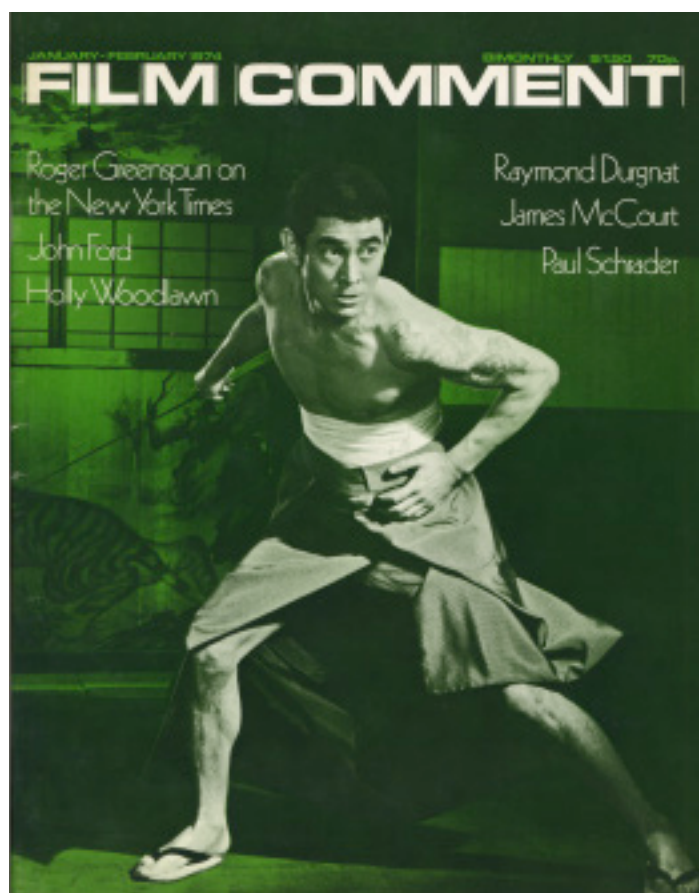
“¿Realmente queremos que muera Hitler?”, dice una nota garabateada en los márgenes de un borrador del guión de

Bastardos sin gloria con fecha de agosto de 2008, anticipando la cuestión que resonaría en la mente de muchos tras el estreno de la película en Cannes. De hecho, a Hitler lo matan en *Bastardos sin gloria*, junto con Goebbels, Göring y Bormann; es imposible hablar de la película sin revelar este hecho. Pero la pregunta queda colgando: ¿realmente queremos que muera Hitler? O más bien, por más que *queramos* que muera Hitler, se le debe *permitir* morir, o hay algunas historias que las películas deben tener prohibido reescribir? ¿Está bien atribuirle a Shakespeare un romance inventado con una alegre inocentona pero no está bien otorgarle a Hitler una sentencia de muerte? ¿O que Roberto Benigni convierta Auschwitz en un juego de salón, siempre y cuando él (y no Hitler) muera al final? Y si así es, ¿dónde se traza la línea? (“Siempre quise matar a Hitler”, señaló Tom Cruise el año pasado, en la conferencia de prensa de *Operación Valquiria* [*Valkyrie*, 2008], cuya trama de espionaje tiene mucho en común con la de la película de Tarantino, salvo por el resultado).

La respuesta de Tarantino en su conferencia de prensa en Cannes fue simple y directa: “El poder del cine va a derrocar al Tercer Reich. ¡Me parece genial!”. Y por qué no, si en algún nivel las películas siempre existieron para darles forma a nuestras fantasías: para mostrar a un hombre volando o viajando en el tiempo, para encontrar momentos de júbilo dentro de las tragedias humanas más abyectas, para estampar un final feliz sobre casi cualquier cosa. Si la historia, como se suele decir, la escriben los vencedores, en el mundo de Tarantino el vencedor es el cine mismo (tanto que, en la que tal vez sea la imagen más cautivante de *Bastardos sin gloria*, las formas parpadeantes que arroja el rayo de un proyector permanecen visibles entre el humo de un cine cuya pantalla acaba de ser completamente quemada). “Creo que esta puede llegar a ser mi obra maestra”,

dice Raine mientras talla su última esvástica en el plano final de la película. Puede sonar presuntuoso, pero tal vez los dos tengan razón.

DE PUERTAS AFUERA



LA VÍA LÁCTEA - LUIS BUÑUEL

The Milky Way,
Por Raymond Durgnat
(Julio-Agosto, 1974)

Quisiera hacer la vida de Cristo. La Pasión Según Buñuel. Guión original de Juan el Evangelista. Quería mostrar un Cristo como tú y yo.

Luis Buñuel.

Esta última frase, engañosa en su inocencia, sugiere algo que no se parece en nada al San Mateo de Pasolini. El proyecto evolucionó hacia una película sobre la cristiandad, o más apropiadamente, sobre nuestras nociones de la vida de su fundador que dependen de presunciones metafísicas que el *cinéma-verité* en Calvary no podría haber revelado. El co-guionista de Buñuel, Jean-Claude Carrière, describió la película completa, *La vía láctea* (*La voie lactée*, 1969) como “un documental sobre... la herejía”. Las escenas, poco usuales, de los momentos más felices de Cristo componen solo un aspecto del peregrinaje picaresco cuyos encuentros y digresiones fueron seleccionados de una enciclopedia Católica Romana rigurosamente ortodoxa, y que se derivan de los seis misterios mayores de la fe cristiana.

Carrière describe estos misterios como la doble naturaleza de Cristo (cuya humanidad y divinidad no se afectan mutuamente), la Sagrada Trinidad (tres en uno, una sola vez), la Virgen María (virgen antes, durante, y después del parto), la Eucaristía (el pan fresco, la divinidad sometida a la digestión), los misterios de la Gracia (con sus consecuentes problemas para el libre albedrío y la predestinación), y el origen del mal (que existe pero fue deshecho por Dios, que creó todo lo que existe). Las herejías

son las palancas que pueden abrir las grietas, las contradicciones ocultas por el cepo del dogma.

La preocupación de Buñuel es tanto con la sociedad como con una fe que podría ir quedando obsoleta. El trabajo empezó no mucho después de los motines estudiantiles de París de 1968, y Buñuel observó: “hoy no necesito del escándalo. Hay miles de militantes que descienden a las calles. Mi película será respetuosa del dogma, de la moral, de todo”. “Respetuosa” implicaba, por supuesto, lo bastante correcta e imparcial para revelar sus absurdidades.

De ahí sale, quizás, la decepción de los críticos que, inmunes a la estructura anticlimática de *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1929), esperaban que Buñuel pasara la navaja de Occam por sobre el ojo de la fe para desarmar el dogma a través de una lógica à la hermanos Marx (lo que sería un ejercicio inútil), o para refutar o enfurecer al dogma de la manera en que cualquier agnóstico ya lo ha hecho en su propia mente, y con la que muchos creyentes ya han tenido que hacer las paces. Esta no es una película polémica, sino meditativa; su propósito es más sofisticado. Buñuel le advirtió a su productor que la película podría perder una gran cantidad de dinero. (De hecho, obtuvo una ganancia pequeña.)

La vía láctea es un relato filosófico (como *El Progreso del Peregrino*, *Cándido*, *Rasselas*) más que una ficción, en el sentido tradicional del término. Ni documental ni poesía, la película existe principalmente, como el periodo intermedio de Godard, para explorar ideas y actitudes. Y, a la manera de *El año pasado en Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961), es al mismo tiempo un acertijo laberíntico y un sueño, volviendo a entrar de este modo en la veta *avant-garde* de las tres primeras películas de Buñuel: *Un perro andaluz*, *La edad de oro* (*L'Âge d'or*, 1930) y *Las Hurdes, tierra sin pan* (*Las Hurdes*, 1933). Como corresponde a un sueño, a un acertijo, y a un sermón, su continuidad

es mental, no física. Sus transgresiones de las unidades de tiempo (por sobre las discontinuidades normales del espacio) se corresponden no solo a los procesos ilógicos de la alucinación hipnagógica y el sueño sino también a las sur-realidades surrealistas al modo de *Nadja* y al sentido cristiano de la eternidad. Comparte esa mixtura de modismos intelectuales y capas con *La edad de oro*, notablemente el Cristo de la catequesis.

Los mendigos de la película son lo bastante anacrónicos como para haber salido de *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1957) de Bergman, al igual que su payaso evoca a *Everyman*. Su existencia en una suerte de tiempo dual es subrayada por la revelación final de que el altar de Santiago el Mayor, en Santiago de Compostela, a donde se dirigen, fue desacreditado hace alrededor de medio siglo. De hecho, el sentido actual de la historia pone en cuestión todos los absolutos relevantes al ser humano, y ese es nuestro verdadero problema de relatividad. Como estos mendigos, la mayoría de nosotros vivimos según creencias y estilos caducos. *El año pasado en Compostela* (*L'année dernière à Compostella*) es una reflexión no solo sobre la religión sino sobre la humanidad; y, como de costumbre, las reflexiones que provoca la historia de la religión se inclinan hacia lo misantrópico.

Buñuel propone un siglo veinte en el que la cristiandad se mantiene tan popular como en la edad de la fe medieval. Los hombres se encuentran con Dios y el diablo en el camino. Y, aun así, nada es claro, nada tiene sentido. Si el propósito de Buñuel fuera simplemente la polémica, el absurdo sería más evidente a medida que la película avanza. Pero este simple patrón es rehuido; de hecho, se vuelve más retorcido, creando una intranquilidad pesadillesca cuyo origen no es para nada evidente. En lugar de emerger del oscurantismo medieval hacia una iluminación racional subyacente al tecnologismo vacío que Buñuel (como su propio San Simón) detesta, somos

traicionados por las confusiones propias de la fe para caer en una especie de solipsismo primitivo, en el que los ciegos solo *creen* que ahora pueden ver, o no se los ayuda si es que sí pueden ver. El *suspense* no está en cuánta blasfemia puede permitirse Buñuel en su astucia, sino en cuánto puede concederle a la fe sin caer en sus mistificaciones.

La extensión de espacio no permite una exégesis de cada episodio de esta película excepcionalmente rica. Observemos los episodios introductorios con un poco más de detalle de lo habitual.

I. Dos mendigos, Jean (Laurent Terzieff) y Pierre (Paul Frankeur), parten rumbo al altar de Santiago el Mayor en Santiago de Compostela para la temporada turística. Su fe, que es hipócrita e ineficiente respectivamente, no se ve particularmente fortalecida por su encuentro con un hombre de capa (Alain Cuny) que puede ser el diablo (el rol es concedido al mismo actor que encarnó al emisario del diablo en *Los visitantes de la noche* [*Les visiteurs du soir*, 1942] de Carné-Prévert), pero que, asimismo, puede ser Dios. Parece ser este último, ya que su actitud concuerda tanto con el Dios del Viejo Testamento como con el Jesús del Nuevo Testamento. Como en Oseas 1:10 y 2:4, musita una instrucción, o una amenaza, al efecto de que estos mendigos deberían o tendrían que procrear dos hijos con una prostituta, que serán llamados “No más piedad” y “Vosotros no sois mis hijos”. Todo esto no resulta solo ambiguo, sino incomprensible por fuera de un contexto específico hebraico. Y con este puñetazo dirigido a cualquier esperanza de interpretación literal o evidente, somos abandonados (como es habitual en las interpretaciones de la Biblia) a un delirio de aplicaciones e interpretaciones mutuamente excluyentes.

El extraño también le da dinero al mendigo que tiene dinero, combinando así los comentarios bastante misteriosos de Jesús

sobre la virtud o la gracia con un sistema capitalista en el que los ricos se vuelven más pobres y los pobres reciben la maldición eterna. Al principio Dios parece estar solo –un Dios– pero a medida que desaparece se ve que tenía, bajo su capa, una paloma y un enano. Sus comentarios sobre tener hijos sugieren que sus compañeros son su descendencia: el Espíritu Santo y Dios, el hijo. Buñuel tiene razón cuando insiste en que el hombre, la paloma, y el enano no “significan” la Trinidad; lo que importa es el clima de enigma, sostenido y debilitado por un absurdo que comparten la imagen y la doctrina.

II. Los mendigos intentan explicar este comportamiento extraño en los términos de sus propias preocupaciones: “Quizás le gustó tu barba”. Pierre tiene un recuerdo de cuando su madre le aconsejaba no afeitársela. Su padre, a quien ahora se parece, era un carpintero. En el recuerdo, una mujer de túnica azul (Edith Scob), con reminiscencias notables a la Madonna, está de pie, embarazada, frente a una tina llena de masa que recuerda a una cuna, sobre la que arroja harina como si fuera talco. Pierre, idéntico a Jesús y caracterizado como el afable y joven adorado de su madre, decide no afeitarse.

Aparte de proponer la controvertida pregunta de si Jesús tenía hermanos, algo que conceden los Protestantes, la extrañeza de ver a Jesús tomar esas decisiones personales lleva a la pregunta de si las tomaba en términos humanos (vanidad), o sin razón (absurdo), o en términos propagandísticos preposesivos (lo que lo reduciría a una retórica de comercial de TV). El episodio mezcla una multiplicación de identidades como en el primero, con una multiplicación de tiempo que se repite en otros subsiguientes. Jesús parece estar, sucesiva o simultáneamente, en la barriga de la Virgen, en el pan, y en su propia juventud. Es apropiado que Pierre sea tanto padre como hijo, ya que Dios es su Propio Padre.

III. El primer episodio se refería a Dios en sí mismo (la Trinidad). El segundo episodio mostraba a Dios en su familia (en Nazaret). El tercer episodio muestra a Dios en sociedad: como el guardián de su hermano. Los mendigos hacen una pausa para ocuparse de un niño que llora, cuyas heridas evocan los Estigmas. Son recompensados cuando el niño que sufre frena con señas al Cadillac de la omnipotencia. El estilo mundano de esta recompensa es desconcertante (aunque sin ella la cristiandad no sería muy relevante a las preocupaciones del hombre). Pero cuando uno de los mendigos toma involuntariamente el nombre del Señor en vano, el chofer los echa a los dos.

Nuestra impresión de incoherencia moral tiene diversas fuentes. Sucede que el niño es Jesús de incógnito pero, ¿por qué da eso derecho a los mendigos a recibir una recompensa especial? Si el niño es Dios, con un Cadillac a la vuelta de la esquina, su aparente aflicción debe ser una mera prueba para estos Buenos Samaritanos; entonces, ¿por qué no puede prever el resultado, y su pronta contradicción? ¿Qué ética inhumana coloca una forma de hablar a la altura de la bondad, poniéndola así por debajo de la norma primitiva humana de que Un Buen Acto Merece Otro? ¿Puede ser que las relaciones de Dios con el hombre sean tan arbitrarias como las relaciones que se establecen entre el hombre rico en su Cadillac y los pobres a pie? El chofer, igual de indiscriminado que Dios en ambos Testamentos, echa a los dos hombres por la blasfemia de uno de ellos. De estas cinco formas, los términos tópicos de esta parábola filmica acentúan incoherencias que infectan a sus orígenes Bíblicos, y a las doctrinas que se basan en ellos.

IV. El ejercito de Dios, más que cualquier otro, se rige por su estómago; y, taza de café de por medio, un cura discute con un policía el sentido según el cual se puede decir que Dios está “en” la

hostia de la misa. El cura descarta la herejía de los “*pateliers*”, según la cual Dios está en la hostia como la liebre está en el paté. Al pensarlo de nuevo, decide aceptarla; y por qué no, dados los problemas implícitos en la noción misma de transustanciación. Sin embargo, se indigna al extremo cuando lo acusan de cambiar algún artículo de fe (al igual que Peter en *Cuento de una barrica*, de Swift, un admirable compañero de lectura para la película de Buñuel).

El *credo quia absurdum* del cura llega a un desarrollo lógico cuando se revela que es, sí, un cura, pero también un paciente escapado del manicomio local. El policía simplemente se limpia el café arrojado en su rostro por un caballero del clero (¿dando la otra mejilla?) pero echa con furia a los mendigos por preguntar “¿Qué sucede con la hostia luego de pasar por el estómago?”, una pregunta de sentido común que conduce a los turbios misterios de los estercorianistas. Un mozo calladamente les da pan para que lleven consigo. Y ahí está la ética cristiana sin el beneficio de los clérigos.

V. Luego de acomodarse en un corral, Jean blasfema y desafía a Dios, incitado por el mal clima, cuando un rayo incendia un granero vecino. Reconocemos un incidente típico de la Biblia. Si es que Dios erró, o solo pretendía dar una advertencia, no hay cómo saberlo; pero la respuesta espectacular sugiere la falta de un cierto sentido de proporción. El granero no es propiedad del pecador. (¿Quizás es porque hay hoy tanta pobreza que los milagros se han vuelto tan escasos?.)

No es que las preocupaciones de los mendigos respecto de su comodidad física no contengan una cierta pérdida espiritual. Extrañan la orgía ritual presidida por Prisciliano, el Obispo Maniqueo de Ávila del siglo cuarto. La ambivalencia de Prisciliano respecto a los apetitos corporales –en la doctrina, más degradados que en la ortodoxia, pero a la práctica más consentidos– se

refleja en una ambivalencia más familiar entre el amor espiritual y el odio. Cuando él bendice la hostia, desea que los enemigos de Cristo sientan sus dolores. Es desconcertante que esté colocada tan cerca del ritual central del amor, pero la imposición de la violencia es bastante familiar en la historia eclesiástica. No se nos alienta a sentir que su recurrencia es accidental. El sistema de clases se repite: Prisciliano tiene *dos* bellezas con quien agotar su cuerpo en pecado y liberar el pecado inmortal de los avatares de su vida. Aquellos de casta más baja en la jerarquía eclesiástica tienen solo *una*.

VI. Cerca de Tours, un centro gastronómico de renombre, el *staff* de un restaurante lujoso discute los misterios de la cristiandad con el *maître* del hotel y hasta con la clientela, a quienes alaban tan devotamente como lo harían con pecados que no fueran la glotonería-*gourmetise*. Hasta ahí llega la transformación de la sociedad mediante la fe. Nuestra sospecha de que la teología y lo mundano son mundos paralelos, que se encuentran solo en el infinito, donde colisionan, se confirma cuando los mendigos, como siempre, son echados del lugar. Jean, mientras sale, escupe sobre el menú; y la cristiandad y la *cuisine bourgeoise* se vuelven una: o bien la cristiandad es redundante, o aún no existe. (La preferencia de Buñuel por una intranquilidad penetrante se ve ilustrada por el hecho de que la discusión sobre la transustanciación sucede con café de por medio, en vez de aquí, en el marco de un *buffet* frío, donde hubiera sido desopilante.)

El *staff* del restaurante discute sobre la existencia de Dios y la naturaleza, y estos temas se ilustran con dos *flashbacks*. Uno nos lleva a Cristo convirtiendo el agua en vino en Caná; el otro a una celda en la que un libertino –que puede o no ser Sade, pero seguro habla con las palabras de Sade– busca, en vano, en un monólogo obsesivo, probar ante su pequeña víctima y su obstinación

idealista que, si Dios existe, Él o bien no es omnipotente o no es bueno. Pero las propias crueldades de Sade hacia ella no ofrecen pruebas sobre este punto (aunque deberían) tanto como que la bondad de ningún hombre prueba la existencia de Dios.

VII. El siguiente grupo de secuencias presenta una nueva permutación de las preocupaciones del grupo del restaurante. Es el Día del Discurso en el Instituto Lamartine. Y mientras las visitas disfrutan de un picnic sobre la hierba, las alumnas cantan una serie de anatemas que recuerdan el rostro oscuro, oculto de la cristiandad “iluminada” (siendo Lamartine un racionalista, deísta, panteísta, realista, y un fraternalista social). A Jean le surgen visiones de una revuelta estudiantil tan exitosa que lleva al Papa a estar frente a un escuadrón de fusilamiento. “Mientras tanto”, un hereje es llevado afuera, a ser quemado, y el Obispo de la Inquisición silencia a un monje que teme que la violencia engendre más violencia. Puede, o puede que no, lamentemos que la violencia del poder civil, ante quien el Obispo deposita al hereje, no halle contrapartida en una violencia revolucionaria que despache al Obispo, o a los Obispos, a su eterna morada.

En cualquier caso, las escenas combinan, de otra forma, la mezcla previa de violencia en un interior oscuro y de una liberación frustrada. Los argumentos ineficaces de Sade son igualados por el hereje, cuyo masoquismo es tan descabellado como la fría furia de su ejecutor. En nuestro mundo menos divino, el cura que arroja café en el rostro del hereje es juzgado loco, ya que la locura está en el ojo de las rutinas sociales. Las diferentes formas que toman su intolerancia y la del Obispo son el resultado de ideas cambiadas, de un orden civil, que es el verdadero tema. La creencia es o bien un pretexto para esas ideas o un resultado pasivo de las mismas.

VIII. La violencia humana una vez más: el “rómpete el cuello” de Jean a un automovilista que no se detiene se ve gratificado cuando este impacta contra un árbol al costado del camino. En el asiento trasero viaja el diablo, vestido de blanco como el ángel de la muerte, o un rico pseudo-*hippie*. Este toma la medalla de San Cristóbal del fallecido conductor y la estampa contra el lodo, sugiere que Jean tome los zapatos del cadáver y se dedica a rumiar sobre su propia eventual salvación. Así, el mal en su forma más débil, más casual –el deseo de Jean– prevalece sobre los talismanes del bien.

El diablo realiza un milagro, lo que debe perturbar a la complacencia cristiana respecto de la omnipotencia de Dios. Demuestra ser más benevolente hacia los meros peatones de lo que fue el chofer de Dios. Aun cuando es un ángel caído, el diablo opera con la complicidad de Dios, por lo que puede esperar una eventual reconciliación con él. Si es salvado, entonces el mal no es absoluto, y Lucifer es la mano izquierda de Dios. No existe una tercera posibilidad. De cualquier forma, la ortodoxia se ve enfurecida. Provisionalmente, al menos, el diablo es un igualador: detiene el auto y les consigue a los mendigos mejores zapatos.

IX. Una monja Jansenista es parcialmente crucificada por sus hermanas, y abandonada en la iglesia con la esperanza de que reciba una visión de Dios. Afuera, Jesuitas y Jansenistas se batan a duelo con proposiciones y golpes de florete hasta que, con el honor satisfecho, se marchan juntos tomados del brazo. (La teología es un asunto de honor de cortesanos –políticas de poder– lo que también explica las reconciliaciones súbitas que abundan en la historia.)

X. Los mendigos encuentran a dos herejes que les dejan oro y burros de carga. “Intercambiamos” a los mendigos y seguimos a los herejes. Estos observan cómo un Obispo denuncia a su

predecesor, entre cuyos papeles privados se hallaron póstumamente escritos heréticos. El odio no será engañado por algo físicamente tan trivial como la tumba. Entonces, queman los huesos desenterrados junto con los manuscritos ofensivos mientras algunos pueblerinos cuelgan de la sogá en la cercanía; la quema del cadáver es, ciertamente, evidencia de un odio horripilante. El hereje con el aspecto más suave grita desafiante, de forma impetuosa y masoquista, pero logran escapar...

XI. ...hasta un río, donde roban los ropajes de dos cazadores del siglo XX que disfrutan un breve chapuzón. Mental y sartorialmente se convierten en dos jóvenes burgueses, circa 1930, adinerados, complacientes e inocentes de sentimientos religiosos, excepto por un ligero residuo que lleva al más manso de los dos a “disparar” despreocupadamente un rosario. *L’habit fait le moine*, y también al impío, según parece; ya que la fe, como las ropas, cambian con el clima social. Una convicción ardiente se vuelve ignorancia invencible, y la caza se convierte en un pasatiempo en lugar de una cuestión de vida o muerte. Pero luego la Virgen aparece y, con una tristeza amable, regresa el rosario, ahora milagrosamente entero, a su ejecutor.

Aquí está el primer desafío a nuestra complacencia agnóstica. No podemos acusar a la Visión de ser una alucinación ya que los dos hombres la vieron. Entonces la posibilidad de la fe parece abrirse ante nosotros a través de los herejes-cazadores, como no pudo hacerlo a través de los terrenales mendigos. Y el suspenso comienza a crecer, aunque Buñuel mantiene ciertas anomalías astutas. Los cazadores disfrutan de una visión más autenticada que la corajuda monja crucificada; demostrando así que, en la gracia como en la vida, no hay ni un poco de justicia. Y uno de los hombres que ve la visión no es conmovido por la misma en lo más mínimo, lo que nos recuerda que, si las

visiones son realidad, no son más persuasivas que la realidad misma. Después de todo, el diablo es cristiano.

XII. Los dos cazadores llegan a la posada española cuyo nombre, *Wolf* (Lobo), nos lleva a esperar un encuentro con el diablo en su forma bestial. Nos encontramos, en cambio, con un cura rubicundo que disfruta de un asiento junto al fuego, de la gracia del anfitrión, y del saludo del sargento de policía local. Supera el milagro de nuestro pobre visionario con otro, “mucho más maravilloso... ¡y podría seguir enumerándolos toda la noche!”. (Los milagros son rutinarios; la Madre Iglesia cuenta con miles en sus filas; y que el cura te cuente los de Ella en vez de escuchar el tuyo no solo la deja a Ella un punto por encima, sino que también le ahorra los problemas espinosos de tener que certificar el tuyo. El escepticismo funciona de su lado también.)

El cura relata su cuento edificante. La Virgen toma la forma de una monja que, inspirada por el amor, ha abandonado sus tareas: llevar las cuentas del convento y mantener su caja fuerte a salvo. La preocupación de la institución religiosa con su dinero no solo muestra una flamante indiferencia respecto a Mateo 6:20, también presupone un agnosticismo respecto de los designios de la providencia; mientras que incluso los efectos súper-especiales de un milagro realizado en forma continua durante veinte años no representan más que un “asunto de todos los días” y la (hipócrita) evasión de un escándalo. El orden de las prioridades de Dios se vuelve demasiado evidente.

XIII. Los dos policías les advierten a los dos mendigos que sigan su camino a primera hora del día siguiente. Pero los documentos de los ex-herejes están en orden. El anfitrión los lleva a su habitación y les advierte que no le abran la puerta a nadie,

“ni siquiera si yo mismo se los pido”. El diablo está por demostrar que iguala a la Virgen en su capacidad de hacerse pasar por otro. El hombre que le disparó al rosario ahora lo acaricia con reverencia y pronto encuentra a una chica bien dispuesta en el dormitorio junto a él. Al otro lado del rellano, su compañero limpia su pistola. El cura regresa y, aunque le niegan la entrada, con un monólogo a través de la puerta cerrada logra finalmente inhibir a los amantes. De pronto está –en sus mentes– dentro de la habitación con ellos. El otro hombre ni siquiera escucha; pero también adquiere un compañero, un erudito de rostro duro que comenta que su odio hacia la ciencia y la tecnología puede llevarlo al extremo más absurdo: creer en Dios.

Así es como el desafío a la complacencia agnóstica gana fuerza. A nuestra izquierda, las conjeturas de un cura operan sin que sus víctimas estén al tanto de su propia vulnerabilidad. A nuestra derecha, la simpatía de Buñuel para con Simón del Desierto, más que con los juerguistas de la discoteca. La posada está infestada no de una bestialidad diabólica sino de obsesión intelectual; aunque, con su característica quietud, Buñuel se desliza lejos de ella. Uno de los cazadores no se compromete. Y la creencia que sabe absurda, también se sabe odiada o algo más.

XIV. Los dos mendigos, demasiado terrenales para ser influenciados, arrasan la despensa y roban con gusto. Cuando los pesca el gendarme, tartamudean la pobre excusa de que la comida era un regalo del anfitrión. “¡Mmh! ¡Por qué no lo dijeron antes! ¡Sigán, adelante!”. En el terreno de esta siniestra posada, hasta el gendarme se cree todo lo que le dicen. La fe, en el sentido que reclama la cristiandad, no tiene sentido socialmente. Y la función del policía, que consiste en sospechar, es una refutación tan completa de la práctica Cristiana como lo es la caja fuerte del convento.

XV. En las afueras de Compostela, una prostituta (Delphine Seyrig) les informa a los mendigos que desde hace unos cincuenta años se sospecha que el supuesto cadáver de Santiago el Mayor es en verdad el de un hereje de Prisciliano. (La venganza del tiempo: un buen desentierro merece otro.) Ya que los peregrinos-turistas también son presa de pillos y clientes de prostitutas, la perversión no tiene más negocio aquí que la bondad. La prostituta le pide a Jean que le dé hijos, y que sean nombrados como el diablo o Dios hayan comandado o advertido.

Si la prostituta prefiere a Jean sobre Pierre –al revés de Dios, que prefirió a Pierre sobre Jean– es quizás porque tiene la rara pieza de oro que le dejaron los herejes (y que corresponde, como dinero, a los francos billetes de Dios, y como reliquia, al rosario de la Virgen). Jean, sin embargo, está listo para compartir con Pierre, del mismo modo que Pierre estaba listo para compartir con él. Así, una modesta y humana fraternidad y democracia deshace la desigualdad por la que Dios, el dinero y las prostitutas son todos más bien parciales. Al que no tiene también le será dado.

XVI. No muy lejos de allí, los discípulos se reúnen alrededor de Cristo, que promete no la paz sino traer una espada y dividir familias. (En la primera escena, su madre le ordenó que soltara la navaja. Y en la escena previa, los mendigos –en una orgía que, sexualmente, es un espejo de la de Prisciliano– la convierten en una ocasión familiar, Jean compartiendo con Pierre de manera fraternal.) Los discípulos son más posesivos y silencian a dos hombres ciegos que claman por recibir el don de la vista. Pero Cristo cede, al parecer fascinado por experimentar con sus propios poderes. Después de lo cual, uno de sus sujetos exclama: “Vi un pájaro, ¡lo reconocí por el sonido de sus alas!”, y el otro, “Señor, dinos, ¿qué color es el blanco?”.

Los discípulos, con su fe fortificada, ahora marchan siguiendo los pasos de Jesús –como los Trece Magníficos, camino a una confrontación, la victoria del Oeste– mientras que los ciegos van detrás, tambaleantes. Uno cruza una zanja poco profunda, el otro no puede, aunque la cámara cruza y descansa en el pastizal verde por el que sus pies deberían andar, pero no lo hacen. (Este Cristo de ojos azules, que ha progresado desde su condición de adorado de mamá hasta ser un portador de espadas y revólveres, deja al virtualmente ciego para guiar al verdaderamente ciego.)

Esta escena admite dos lecturas principales. Los críticos –agnósticos y católicos por igual, respetuosos, con razón, de la ingenuidad ateísta de Buñuel (luego de *Nazarín* vino *Viridiana*, que celebraba la provocación)– se han contenido de tomar el significado que Buñuel cuelga tentadoramente frente a sus ojos, pero que yo asumo como el punto climático del suspenso. Luego de tantos acercamientos al tema de la conversión (por amor a la Virgen, por odio a la tecnología), ¿es el mismo Buñuel el hombre ciego que no puede cruzar este enfangado Rubicón de la creencia, pero que puede estar a punto de dar este paso fatídico?

Ignorar este punto es, seguramente, perderse la audacia de la película. La tentación lógica es dejar este interrogante en la mente de todos, excepto que aquellos que ni siquiera pueden proponer la pregunta difícilmente encontrarán una respuesta adecuada, y probablemente creerán que esta pregunta es la última palabra de Buñuel. Es tan irónico como aquella foto del rodaje que muestra a Buñuel cargando una pesada cruz, aunque cuando se mira más de cerca, se descubre un cigarrillo colgando de su boca. Si los ciegos son curados, ¿cuán útil es una cristiandad que debería auto-vindicarse con milagros tan utilitarios, pero que rara vez lo hace, y que deja a aquellos cegados nuevamente por la luz, que se guíen los unos a los otros, y que no se detiene a responder simples cuestiones

morales como qué color es el blanco? (Ciertamente, la violencia no es negra, ya que suelta la navaja solo para levantar la espada.)

Alternativamente, por supuesto, no tenemos más razones para creer en los hombres ciegos que los gendarmes para creer en los mendigos. Quizás los ciegos solo creen que han sido curados, o quizás su visión es tan intermitente como la visión que tiene el cazador de la Virgen: viene y va. Y dado el rol moralmente deshonesto de los ciegos en la iconografía de Buñuel, alguna moral del estilo de “no hay peor ciego que el que cree que puede ver” parece apropiada como una alternativa que presenta o bien la otra parte del dilema o una antítesis dialéctica.

Ciertamente, los hombres ciegos en la película son, en apariencia por lo menos, la negación del espectador de cine, y están prisioneros de una acción que el espectador observa distante, *sub specie aeternitatis*, se podría decir. “¿El Papa fusilado? ¡Eso es algo que nunca verás!” dice el burgués; justo cuando acabamos de verlo gracias a los milagros y visiones que el cine opone a la iglesia. (El hecho de que un suceso semejante pueda ser concebido, e incluso mostrado, propone un corolario incómodo a la prueba de la existencia de Dios de San Anselmo.) Pero, así como Matthew Arnold describió al arte como “religión derramada”, de tal manera las iglesias y los cines son mundos de oscuridad: el cine se abre hacia un realismo fotográfico y un surrealismo libidinoso, las iglesias hacia un laberinto de la nada. Gracias a *La vía láctea*, el espectador de cine tiene una visión de la religión desde la perspectiva de Dios. Su omnisciencia imparcial es la antítesis de la fe ciega.

De ahí que las escenas más oscuras de la película sean aquellas de mundos mentales, de visiones que, como las de un hombre ciego, se viven dentro de la calavera: el libertino *sadeano* en su celda; el Obispo de la inquisición; el sentido común convertido en hipnagogia; la posada española; los priscilianos que se

entregan al placer del cuerpo por desprecio hacia el mismo; los mendigos, ignorantes en sus propios términos, a través de la falta de curiosidad. La visión revolucionaria de Jean es un evento diurno, como lo son otros optimismos inconsecuentes: un moderno día de discursos, momentos felices del ministerio de Jesús. Aquí no hay ni oscuridad ni profundidad.

Si el cine es el medio de la luz en la oscuridad, el medio del mundo oscuro es la anécdota. Los cuentos de Compostela incluyen la parábola de Jesús, contada como por un experto cuentacuentos, completada incluso con pausas cuidadosas para beber y risitas anticipatorias. La frase culminante confunde a todos, pero murmuran su aprobación de todos modos, suponiendo que deben haber entendido, aunque no sea así. El cura es otro adepto a contar cuentos y su infatigable monólogo a través de la puerta es igualado por la arenga del libertino. Buñuel ha puesto la luz (el cine, la realidad) en oposición a la oscuridad (el mundo). Y los textos de la película claramente son Juan 1:1 y 1:5, “En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios... Y la luz en las tinieblas resplandece, mas las tinieblas no la comprenden”.

En el nivel de los procesos mentales, la luz se corresponde con todas las superficialidades implícitas en el uso de la palabra “razón”, como en “sé razonable”. La oscuridad incluye aquellos reinos de la apatía, el agotamiento y la violencia de los cuales brota la teología. Estas divisiones no coinciden con la que delimita el cine y la palabra, y su relación normal es de preponderancia dentro de la interpretación. Buñuel es un practicante de la dialéctica, no del maniqueísmo; y la autenticidad artística en la película emerge de su habilidad para articular flujos y paradojas, y de combinaciones tan alarmantes como las de Mateo 6:22-23:

“La luz del cuerpo son los ojos. Si tu ojo es entonces único, todo tu cuerpo estará lleno de luz. Pero si tu ojo es maligno,

todo tu cuerpo estará colmado de tinieblas. Entonces, si la luz que hay en ti es tinieblas, ¿cuán grande *es* esa tiniebla?”

Una luz anti-cinematográfica se produce cuando el Obispo quema los huesos y los manuscritos de su predecesor herético; aquí está el Fuego del Infierno al atardecer.¹ Y el diablo *hippie*, fatigado, obsesivo, pisotea la medalla de San Cristóbal, con los colores del sol, sobre el fango primordial, como en una eterna rueda de odio inútil. Buñuel corta desde un plano de ángulo picado sobre la carretera con luz diurna, dividida por su línea blanca interrumpida, a un paneo vertical que sube por la sotana del cura loco, con su hilera de botones. Es una broma visual descabelladamente exacta, ya que la línea blanca divide al tráfico que va en direcciones opuestas, mientras que la masa negra de la sotana oculta contradicciones humanas y ambivalencias que se aquietan como en lo profundo de un estanque oscuro y podrido.

La carretera y la sotana son dos superficies: la primera es dura e inhumanamente dinámica, como la tecnología moderna; la otra es negra y oscurantista. La historia abre con asfalto y termina con césped, reflexionando sobre otra línea de demarcación: la zanja sobre la cual los hombres ciegos vacilan en una suerte de tambaleo lento, como en una ciénaga moral. Quizás la imagen de Buñuel de la naturaleza humana sería: pies descalzos sobre césped en la tierra. En su lugar, el siglo XX ofrece un pavimento alquitranado que está en un término medio entre pliegues de roca y fango.

¹ “Además de los vampiros, los únicos cuerpos que permanecen incorruptos en la tumba son los de los santos, los monarcas o los de dignatarios de alto rango; por lo menos así lo dictaminaron la superstición y la Iglesia. Un despliegue masivo de evidencia se ha postulado a través de los siglos respecto de la incorruptibilidad de los cuerpos de los venerados. No hay nada que sea particularmente convincente, pero sí prueba un punto importante: que por cientos de años las tumbas han sido continuamente abiertas y cerradas.” Anthony Masters, *The Natural History of Vampires* (Historia natural de los vampiros). Sería fácil obviar el peso del sentido religioso y supersticioso detrás de este póstumo auto de fe.

El pisoteo de la medalla de San Cristóbal evoca el oro y el fango de *La edad de oro*, donde las ropas obstruían la desnudez de los amantes, ya que la respetabilidad está a mitad de camino hacia la sotana. Jean debe ensuciar sus zapatos robados con fango; Jesús frota fango en los ojos de un hombre ciego. (Escupe en los del otro, un gesto que recuerda al escupitajo de Jean sobre el menú del restaurante, que sugiere comida –transustanciación– y, al estar en un poste, a la crucifixión o a la Eucaristía como la *Cuisine Borgeoise*.) El fango frotado en los ojos es una sanación falsa, igualada y opuesta en su exceso a las revelaciones ofrecidas por la navaja sadiana de *Un perro andaluz*.

Al igual que las dos películas-sueños anteriores de Buñuel, *La vía láctea* tiene una estructura de pares: dos mendigos, dos herejes cazados que se vuelven cazadores, dos hombres ciegos. Los pares parecen sustituirse unos por otros y son en cierto sentido intercambiables aunque diferentes, de tal modo que cada miembro del par es un complemento más que una contradicción del otro. El tema de los dobles ocasionalmente se convierte en un triple. Así, la mujer matrona en la orgía de Prisciliano, con su voz temblorosa, nos recuerda a la directora en el Instituto Lamartine y a la Madre Superiora en el convento Jansenista (tres derivaciones). El hombre de la capa es un único Dios que agrega dos compañeros para volverse una Trinidad, y su preocupación por los dos niños es compartida por una prostituta que atrae a dos mendigos con ella para una *orgie à trois*.

Los trasfondos edípicos inducidos por esta mezcla de triángulos parentales desviados se enfatizan en cuanto este Cristo narcisista está más cercano en edad a su madre que a su padre. Un análisis *freudiano* riguroso bien podría sugerir que este misticismo nada neo-platónico expresa una ambivalente aceptación y rechazo de la pareja parental, en oposición a los pechos femeninos (en películas anteriores: pechos, pianos, almohadas, plumas) y la “trinidad” masculina (la confusión de los sexos es

bastante inequívoca cuando, en *Viridiana*, una ubre se parece a un falo y un mendigo arranca plumas de las aves enfundadas como pechos bajo su abrigo).

Estos equívocos ayudan a explicar (si explicaciones es lo que queremos, en vez de la única y bizarra interacción del drama y el trasfondo) un aspecto curioso del comportamiento del anfitrión en la posada española. Este sostiene dos lámparas de aceite sospechosamente altas mientras marca el camino por las escaleras. (Como par, son pechos, pero como formas verticales sostenidas por un hombre, son falos: la permutación de *Viridiana*). En el piso de arriba, quiere poner una lámpara, aún encendida, en una alacena (la otra es olvidada) y es regañado por esconder su luz bajo un recipiente. Irritado por esto, insiste en separar a los dos cazadores en dos habitaciones enfrentadas en el pasillo bajo el cual el lobo podría enfurecer y devastar.

Es como si el anfitrión estuviera determinado a privar a sus huéspedes de luz, o de solidaridad, a dejarlos solos y vulnerables; o como si sospechara de pronto que dos hombres en una habitación fueran un presagio de un comportamiento homosexual; o como si pretendiera sentir este último miedo como pretexto para el primer propósito. De cualquier forma, esta extraña alternativa o combinación de virilidad vellosa y sensibilidad hipocóndrica recuerdan lo intercambiable de los ego-ideales estéticos en *Un perro andaluz*.

En la oscuridad, las lámparas son su prerrogativa, su poder, su sentido de la *propiedad*. Cediendo un poco, sin embargo, les advierte a los jóvenes que no abran sus puertas, “ni siquiera si se los pido yo mismo”, y esperamos al diablo como su doble. Ambos jóvenes de desvisten; pero, mientras uno acaricia el rosario, el otro limpia su arma con una escobilla. La combinación del desvestirse, camas solitarias y las caricias sugieren la llegada de dos fantasías masturbatorias (sexo y violencia) aún más

enfáticamente que la evocación de la masturbación en *La edad de oro* (limarse las uñas para la mujer, encender un cigarrillo mientras sostiene un arma para el caballero).

El rosario legado por la Virgen visionaria genera la imagen mental de una mujer joven y dispuesta, pero la mediación del cura lo complica y contamina todo hasta que, imperceptiblemente, el joven pierde interés y consiente nociones de pureza (que no son necesariamente más perversas que ciertos estilos de *machismo sexual*.) En la habitación opuesta, una inquietud viril masturbatoria se alinea con una sensata negativa a escuchar (o, antes, a ser impresionado por la Virgen). Así, la imagen paterna pone en marcha una creencia a través del odio a la inmadurez tecnológica, una lúcida hipocresía.

La conexión entre la virilidad y su usurpación en soledad a manos de su falsificación, el odio, se extiende mediante la conexión entre odio, violencia y fuego. La quema de los huesos del hereje, las armas de fuego de los cazadores, las lámparas por las que el anfitrión se vuelve temperamental, completan el círculo y afirman la ambigüedad de la luz. Quizás no sea ir demasiado lejos ver una asociación freudiana detrás del título de la película: *Compostela-campus stellae*-campo de las estrellas (fuego)-vía láctea-pechos; justo como, en *Un perro andaluz*, Buñuel, mirando a la luna (una estrella), corta el glóbulo ocular de una mujer del que brota un fluido (leche). El campo de estrellas halla su reflejo en el campo de césped a través del cual los hombres sin ojos se tambalean.

Como suele suceder, las asociaciones inconscientes revelan elementos de estructura lógica. Y el inconsciente puede relacionarse –al igual que seguramente puede la conciencia– con las realidades detrás de las ambivalencias, con las percepciones sensoriales y las asociaciones establecidas intelectualmente. Este no puede ser restringido solo a las asociaciones irracionales. Por lo tanto, es interesante que Santiago de Compostela fuera

una suerte de figura nacional española, algo así como San Jorge de Inglaterra, y en consecuencia un favorito de la Falange. El San Cristóbal del conductor es otro santo desacreditado.

De cualquier forma, asociaciones que uno normalmente ignoraría por accidentales o arbitrarias se revelan en otras películas de Buñuel y por lo tanto dejan el ámbito de las asociaciones puramente privadas de Buñuel, el hombre, para unirse a los asuntos públicos de Buñuel, el artista. Y, allí también, las asociaciones privadas de Buñuel pueden considerarse especímenes de las asociaciones privadas que existen en toda mente individual, lo que convierte a la experiencia interna de la religión en un asunto mucho más problemático de lo que el dogma cristiano sugiere.

La vía láctea es una experiencia extraña porque es simultáneamente un acertijo y un sueño; el primer modo requiere de la participación de facultades intelectuales que, adormecidas por algunas de las convenciones menos vitales del entretenimiento, deben restar inactivas para que la sensación de experiencia soñada se vuelva continua en vez de intermitente. El arte es hospitalario con los modos combinados de comprensión, simplemente porque permite un juego relativamente libre de la imaginación. Pero uno quizás debería ver *La vía láctea* dos o tres veces antes de que ambos modos se fundan en un solo campo estereoscópico. Cualquier desilusión inicial es solo el preludio de una muy preciosa expansión de la experiencia, mucho más profunda y plena de lo que los más obvios y primitivos programas surrealistas habían imaginado.

Considerada como una autobiografía, la película bien podría implicar una aceptación y autocrítica de varias reacciones que Buñuel ha reconocido como tentaciones (como herejías del agnosticismo). Pero sería peligroso asumir que el escepticismo de Buñuel, o su pesimismo, están reservados para la religión exclusivamente. Si critica el fango idealista del oscurantismo cristiano,

no es necesariamente para exaltar el filo de la violencia como fin en sí mismo. Hay muchas clases de sadismo y en ninguna sería sádico aceptar el sadismo sin un sentido crítico. Cualquier meditación sostenida sobre disparates religiosos puede inspirar un cierto pesimismo o misantropía; digamos que exaltar la humanidad, o el humanismo, no es parte del propósito de esta película.

He aquí un mundo de milagros mentales, físicos y espirituales, y toda la sur-realidad que el surrealismo requiere. Pero *l'amour fou*, ese pilar del surrealismo del hombre común, brilla por su ausencia, excepto en el relato de la monja que escapa, y allí, también, la culpa irrumpe triunfal. El diablo se ve tan frustrado en este mundo prosaico como San Simón en la discoteca. Los mendigos permanecen tan invenciblemente obsesionados con su confort chabacano como los cristianos lo están con sus dogmas. El crítico que los describió como “esperando a Godot” no podría estar más equivocado.

Así, una suerte de quietud libidinosa es aceptada sin los esfuerzos de la liberación pasional cuyo fracaso es el tema de *Viridiana* y *Belle de jour* (1967). Como en *Simón del desierto* (1965), la alucinación libidinosa –que puede acomodarse, aunque sea en forma perversa, bajo el ala del absurdo cristiano– no tiene lugar en el mundo tecnológico. El concreto y el asfalto de ese mundo reducen al hombre a la escala de un insecto, a la sequedad insectil. Entonces, la película es la antítesis espiritual de su contraparte picaresca, *Subida al cielo* (1952), de Buñuel. Sus grises, azules y negros son tonalidades de baja vitalidad.

Y aun así, su tono contradice la lógica de su acción. La perspectiva de Dios impone un distanciamiento plácido, una abstinencia escrupulosa de la burla, o de cualquier orientación obvia mediante planos de reacción. Su humor sutil implica una serenidad, una liberación de las preocupaciones que, lejos de ser trascendentales, son simplemente demasiado humanas. La divina comedia es el aspecto más absurdo de la tragedia humana.

MÁS ALLÁ DE LA NOUVELLE VAGUE: COCINA SIN KITSCH

Beyond the New Wave:

Kitchen Without Kitsch

Por Patricia Patterson y Manny Farber

(Noviembre-Diciembre, 1977)

El estado de las cosas, en el cine de los setenta, dice que hay dos tipos de estructuras que se practican: la dispersa y el espacio pequeño encajonado. *Rameau's Nephew* (1974), *McCabe and Mrs. Miller* (1971), *Celine y Julie navegan* (*Céline et Julie vont en bateau*, 1974), *Atención a esa prostituta tan querida* (*Beware of the Holy Whore*, 1971) son películas que creen implícitamente en la idea de la no-solidez, en que todo es una masa de partículas de energía, y el objetivo, a nivel estructural, es crear un espacio parecido a un flujo que acompaña al contenido atomizado intentando mantener la frescura y energía de un mundo real dentro del encuadre. La vaguedad es una gran cualidad de los sesenta: nunca dar la imagen completa, la última palabra. Un marco intelectual y estructural notablemente distinto –usado en películas tan variadas como *El imperio de los sentidos* (*In the Realm of the Senses*, 1976), *Katzelmacher* (1969), *Nostalgia* (1971) (la película de Hollis Frampton en la que una serie de fotos horribles se presentan y destruyen en una hornalla eléctrica), una variedad de cortos de escultores y pintores minimalistas– sirve para presentar un escenario poco profundo con una imagen ritualizada, poco poblada, encuadrada hasta el borde del cuadro. Al enfrentar una cámara bastante cercana, el contenido formal-abstracto-intelectualizado evoluciona en ángulo recto hacia la cámara, y suele significar que un realizador ha cercado intelectualmente el

material. En ambos casos, la estrategia es enmarcar un evento que impresiona por su insignificancia: un no-violinista rasquatea un violín en una película de Richard Serra; al inicio de *Celine y Julie*, de Rivette, unas jugarretas al estilo Laurel y Hardy muestran a una encantadora ladrona persiguiendo a otra por París para devolverle un libro olvidado en el banco de un parque; *Rameau's Nephew* crea sistemas lingüístico/fílmicos usando recursos de *avant-garde* disfrazados de comedia; y en *Katzelmacher*, de Fassbinder, dos holgazanes chismeán mientras caminan hacia una cámara que hace un *travelling* hacia atrás, una imagen que impresiona por su belleza y que enmarca conversaciones absurdas e insustanciales. Cada película hace eco de la actual fascinación por mantener las cosas dentro de un terreno algo *amateur*, como si eso generara una conexión automática con la gracia y el ingenio. En todas las películas antes mencionadas, la grandeza y la insignificancia se combinan en visiones escépticas que van significativamente en contra de los caminos heroicos.

Lo que más llama la atención de la película de Fassbinder de inicios de los setenta, *Atención a esa prostituta tan querida*, es el movimiento tanto de la cámara como de los actores, una suerte de serpenteo tambaleante de sonidos petulantes y cansinos, chistes privados, y berrinches temperamentales de un minuto de duración. Son todos como golpeteos dentro de un flujo de aventuras sexuales. Todos están distraídos, ansiosos: lloran y traicionan por dos centavos. Kurt Raab colapsa dentro del bar, exagerado y quejumbroso, muy melodramático, “¡No puedo soportarlo!”. El paneo circular de 360 grados del vestíbulo de un hotel va recogiendo muestras de decadencia de varios descarriados en el lugar: una muchacha que dice que le gusta un técnico de luces español que está sentado cerca, otro técnico de este equipo (de filmación)

improvisado que le dice a su nuevo amigo, “podría ayudarte si vinieras a Roma”.

Un aspecto central del cine disperso de los setenta es la falta de un gran mensaje (como lo había en *El ciudadano* [*Citizen Kane*, 1941] o *La aventura* [*L'avventura*, 1960]). El estilo de realización es profundamente rítmico, con muchas observaciones en minúscula, un brusco, andrajoso movimiento en *Calles peligrosas* (*Mean Streets*, 1973) y un ritmo de balada en *McCabe*, de Altman, con su embrollo de ideas sobre la vida de frontera, empezando con el problema del individuo-versus-la-corporación, el apabullado amor de un romántico imprudente hacia alguien práctico y con los pies en la tierra, etcétera. Lo que queda del personaje fatigado y mascullante de McCabe, con su bombín y su largo abrigo, es una frase a medias (“tengo poesía en mí, no voy a soltarla”) y una mirada sospechosa y obstinada. Centrarse en una persona o evento no es parte del asunto. Celine y Julie navegan es un organismo nuevo, la atomización de un personaje, un evento, un espacio, como si todos sus pequeños espacios hubieran perdido su solidez para permitir que el aire circule entre los diminutos recovecos. Un poco como en una acuarela de Cézanne, donde más de la mitad del evento se elide para permitir que la energía se mueva hacia adentro y hacia afuera de vagas anotaciones paisajísticas, el dúo despreocupado de Rivette, en un musical sin música, no puede ser definido. Cada una es una serie de acciones evasivas y narcisistas. Aparecen de la nada, sin profesiones anteriores ni rasgos de personaje: en un momento Celine es una sobria bibliotecaria, en otro es una ilusionista profesional, de repente una extrovertida fantástica. ¿Quiénes son estas personas dentro del amplio *establishment* gótico? Un soplo de aire acorrala cada detalle acerca de estos dos misterios; las cosas se mantienen deliberadamente indefinidas.

Los Straub (Danièle Huillet y su marido) son los penúltimos exponentes de un tipo de realización de espacio plano: una presentación muy rígida de información visual mínima con una gran diferencia, que la composición está angulada en diagonal respecto del espacio plano. Mientras van y vienen entre una gran espacialidad (*Moses und Aaron*, 1975) y películas en las que el tema principal está tensado en la superficie (*Geschichtsunterricht*, 1972), los Straub siempre son grandes “trabajadores de pico y pala” en favor de encuadres que coloquen el material cerca de la superficie, ya sea cuando hacen teatro clásico en una terraza romana castigada por el sol, cuando usan un *travelling* largo por la Landsbergerstrasse en el distrito rojo de Múnich, o poniendo en escena una obra filmada con teleobjetivo. Su película sobre Bach es un gran salto respecto de cómo filmar un acto desdramatizado: enfatizando el ritmo del montaje, una cámara muy programada, y una geometría de grupos: añadiendo un respeto de documentalista hacia los sujetos y aseverando el respeto más riguroso hacia el texto de una película que jamás se haya perpetrado. El encuadre frontal de los Straub es interesante en cuanto que crea una sensación de bloques de cemento y una poesía extraordinaria al mismo tiempo.

También es interesante aquí mencionar el trabajo de Ozu anterior a los años setenta con sus innovaciones en el uso del encuadre plano-encerrado, utilizando intersticios de naturaleza muerta como planos de establecimiento, encuadrando los conflictos más filosóficos de maridos-amantes a lo largo de vías de tren como si se tratara de un emblemático diseño bidimensional, desarrollando episodios enteros en bares y habitaciones de “vivienda pública” moderna al punto de que cada marco de puerta, cada movimiento de cruce de un mocoso de seis años, queda esquematizado y abstraído en una visión del mundo perfectamente balanceada y calma. Ozu, sin llegar a agitar su

respiración, predijo muchas de las condiciones de las películas de encuadres frontales de espacios encerrados: un elenco limitado, situaciones muy cotidianas, disposiciones abstractas, la condición de personas que intentan romper o que viven dentro de las reglas, una dirección súper controlada.

Las imágenes de la esposa y la hija esperando en la mesa del comedor a que Hans vuelva a casa en *El mercader de las cuatro estaciones* (*Händler der vier Jahreszeiten*, 1971), de Fassbinder, tenían la misma quietud y belleza visual –emblemas de ansiedades suprimidas en la mesa del comedor– que las escenas con la madre y el hijo en *Jeanne Dielman, 23 Quai de Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), de Chantal Akerman: la misma escasez de diálogos, frases como “¿No está mejor la carne esta semana que la anterior? Le eché menos agua esta vez” o “No leas en la mesa”, o “Recibí una carta de la tía Fernande de Canadá”. Cada uno de los comentarios aislados de Jeanne es respondido por un *oui*, un gruñido, una inclinación de cabeza, y cada gesto está precedido y seguido por un silencio incómodo pero sin acentuaciones. Esto es territorio *bressoniano*. Pero a diferencia de las escenas del comedor en *Merchant*, en esta película uno recibe la comida completa: su compra, preparación, consumo, el momento de quitar los platos y lavarlos, todo esto transmitido por imágenes de una terrible claridad. Cada avance en el curso de esta cena requiere pasajes de la cocina al pasillo, a través de puertas rectangulares de empapelado florido y madera pintada, la figura de Jeanne enmarcada una y otra vez a medida que se mueve de un cuarto al otro, encendiendo y apagando luces, poniéndose y sacándose su delantal, sus *sweaters* tejidos, su abrigo de calle.

Una vida marginal lejos del progreso del *mainstream*, con todas las formas y restricciones tradicionales, se convierte en una crónica a través de un lente gran angular estático, esgrimiendo rasgos estructurales que primero se vieron en las películas

de planos fijos de Warhol (principios de los años sesenta) y luego fueron desarrollados en otras películas repetitivas (Ernie Gehr, Michael Snow, *et al.*) en las que el espacio deviene espiritualizado y prolífico en ideas. La película de *Dielman* –en la que el espectador, de forma peculiar, se convierte en un *voyeur* curioso y tranquilo, un jurista que observa una historia clínica– suele ser un ejemplo cristalino, impactante, y luminoso de encuadres planos-encerrados.

El título seco y pendenciero (*Jeanne Dielman, 23 Quai de Commerce, 1080 Bruxelles*) da una clara idea de las ideas políticas y el marco mental de esta película. Sugiere que Chantal Akerman, una astuta joven belga que está acortando la brecha entre el cine comercial y el estructural (cada parte, cada plano, representa la forma de la película), tiene una pasión por lo fáctico, no va a hacer de la heroína, una mariscal de la cocina (Delphine Seyrig), nada más ni nada menos de lo que es; tiene una pasión contemporánea por presentar de manera cruda los objetos, espacios, nombres propios y la geografía; y le interesa definir a una mujer puritana y metida en la rutina dentro de su espacio, describiendo su existencia, cómo se mueve de la piletta a la mesa, sus rondas diarias en un departamento anticuado de una habitación. Hay un marcado respeto por las superficies; mucho de esto viene de Babette Mangolte, cuya fotografía mortalmente recta, directa, impecablemente encuadrada, es sensible a la fría dureza de una pared de azulejos, a la luz plana de una lámpara de techo, a la nítida blancura de la ropa de cama, a la luz que cambia en una ventana con bisagras. La película es sin dudas un producto de la sensibilidad de los años setenta: la integridad de las cosas tal y como ya están, la presentación de un texto como un objeto concreto, y una clara puesta en evidencia de los modos de producción.

Esta película como naturaleza muerta –una pintura de género de un Chardin de los setenta (para citar a Babette Mangolte:

“una historia de los cuarenta filmada por una cámara de los setenta”)– está vigorizada por un maremágnum de ruidos naturales más fuertes de lo normal en la banda sonora. Qué idea inspirada, tratar a los sonidos de la cocina como música: sonidos de tapas de cacerolas, cucharones, el pitido de una pava, el agua que corre, chapoteos, esponja contra cacerola, esponja contra plato, plato contra mesa. Y en la imagen, la ahorrativa Jeanne encendiendo y apagando las luces incesantemente, las pequeñas complejidades del cuidado de la casa, el abrir y cerrar de cajones, manipulación cepillos de limpieza, colocar trapos de cocina en su lugar y reemplazar tapas de cacerolas. Es una película en la que ni la heroína ni el director toman atajos, excepto en el diálogo. La única frase dicha en la cocina: “¿Te lavaste las manos?”.

Es una estrategia que convierte materiales firmes en ecuaciones de sonidos brillantes: una eficiente solitaria que vive una existencia estática encuentra su reflejo en un espacio lleno de ruidos; una vida de rutinas que salen bien, que funcionan, convertida, a mitad de la película, en la misma vida de rutinas que fallan por pequeñeces. La perfecta simetría de la construcción de Akerman opera también sobre la trama, en la que la vida de una mujer común se descubre presa de una maniobra de distracción de barrio rojo.

Una viuda de cuarenta años, madre de un hijo hosco (obediente pero consentido, como un De Gaulle de quince años), maneja una casa matriarcal sin hacerse problema por el pequeño sobresueldo que gana despachando a un cliente por día. Uno pensaría que lo escabroso de la trama al estilo Simenon –Jeanne Dielman es una prostituta que maneja su negocio una vez cada tarde en su ordenada y tensa habitación, y que asesina con unas tijeras a un cliente en un misterioso impulso poscoitoal– surge de un deseo pragmático de conseguir una mayor audiencia por parte de una directora cuyo corazón está del lado de la película

estructuralista, pero que quiere más público que el que convocan las películas de Gehr-Frampton-Sharits en cine clubes perdidos o en funciones universitarias. Es igual de probable que el material sexual-gore sea una expresión extrema del feminismo radical de la directora. Analizar el aspecto escabroso se torna más complicado aún por el hecho de que hay un asesinato fuera de cuadro en *Wavelength* (1967), donde un “casi cadáver” se tambalea mientras entra a cuadro, lo que seguramente sea parte fundamental del conocimiento de cualquier estructuralista.

Jeanne Dielman es la película de la mujer que persevera, una madre concienzuda forzada a afrontar “el estilo de vida” por el bien de su hijo y su estabilidad económica (antes de la actuación de Seyrig: Ruth Chatterton, Dietrich, Bankhead, Constance Bennett, y Garbo), replanteada por tres mujeres sofisticadas de los sesenta. Un esfuerzo de tres puntas: una actuación purificada (la de Delphine Seyrig) que mantiene un tono reprimido; una imagen de color hipnótico (de Babette Mangolte) que usa el problemático lente gran angular para sugerir a una Seyrig completa dentro de cada encuadre, desde sus inmaculados zapatos a la iluminación chata de una única lámpara de techo; y, usando algo del control obsesivo que la heroína invierte en los detalles tradicionales, una proeza de evocación e ingeniería (de Chantal Akerman) que reacomoda una tragedia vivida segundo-a-segundo para que tenga una frontalidad eléctrica y osada, muy cercana al efecto de *La Région Centrale* (1971), de Michael Snow.

Cualquier imagen que uno tenga de Delphine Seyrig seguro está atada a su sinuosidad de alta costura, la grácil ondulación de su cuerpo y su voz. Pero la Seyrig de *El año pasado en Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961) e *India Song* (1975) no se parece en nada a la Jeanne Dielman puritana de pies a cabeza: la seducción queda afuera. La intención primaria de esta película con forma de fuga es propagar las moléculas de

la existencia momento-a-momento, las circunstancias repetitivas de la vida: comer, dormir, limpiar. Tanto Seyrig como Akerman clavan a esta mujer monocorde a su condición de hacer y rehacer; sus viajes en ascensor, lavar los platos, levantarse de la cama en el frío previo al amanecer, todo magníficamente completado por una interpretación que no nubla la rutinaria y repetitiva *mise-en-scène* de la película.

Es una película resuelta que sabe exactamente lo que quiere. Sus tres realizadoras parecen en perfecta concordancia respecto de lo que quieren decir sobre una rutina atada a la tradición cuya existencia de ir y venir, subir y bajar, es la sustancia fenomenológica de esta película, lo que otras películas dejan afuera. Las escenas de los pasillos –que adquieren una fuerza de empuje y una extraña angulosidad a medida que la mujer unidireccional de Seyrig repite las mismas tareas, mandados, salidas y entradas– transmiten su estado mental resuelto. Con su captura escultural de las superficies de los pasillos y la mirada inmutable de la cámara fáctica, la fuerza de Seyrig, como un metrónomo humano, golpea al espectador con la monotonía y la aflicción de una vida como esa. Cuando la película va bien, hace que el espectador sea consciente tanto de la repetición como de la duración real de un evento cotidiano. Lo que es maravilloso es que se nos hace *sentir* el tiempo que le toma al agua pasar por el filtro al hacer café, el tiempo que consume un baño de esponja, la cantidad de cucharadas que reclama comer sopa, la cantidad de pasos desde el horno de la cocina hasta la mesa del comedor, cuántos pisos le lleva al ascensor mover a Jeanne desde su departamento hasta la planta baja.

A la mañana, Seyrig-Dielman despierta con la alarma. Está enterrada dentro del edredón voluminoso, blanco y recubierto de lino, que es como una ola gigante que ocupa la mitad inferior de la pantalla. Junto a esta masa blanca, ártica, hay un armario

de ropa oscuro y ominoso, y, al pie de la cama, una ventana se abre hacia la habitación. Jeanne arroja los cobertores fuera de la cama con un gesto, se levanta y se coloca frente a la ventana abierta, mirando hacia afuera mientras se pone su bata de toalla azul claro. Se para abstraída, aún dormida, abotonando su bata. Un espacio duro, minimalista, con el aire de la primera mañana flotando sobre una composición moderna, arroja cada figura al espectador como si la superficie de la forma se hubiera achatado y ganado peso.

Dentro de esta humedad intensa y fría (es uno de los pocos momentos donde hay un clima específico en una película mayormente de interiores), Jeanne va hacia la cocina, comenzando el elaborado ritual de cada mañana, moliendo el café, calentando la pava, puliendo los zapatos de su hijo Sylvain, poniendo la mesa para que desayune. La cocina es como un escenario plano-encerrado de azulejos blancos y negros y cortinas verdes, un escenario que tiene una plenitud-de-cuadro-fijo y que parece separado, recortado de los vecinos, del resto de la ciudad. Como en la pintura igualmente atada de Vermeer, la insignificancia y la grandeza se mezclan en una cotidianeidad sin fisuras en la que cada objeto transmite una información precisa y registra un color que se ve a la vez pausado y saturado.

Sus rasgos son los de una ama de casa monumentalmente eficaz, totalmente inmersa en la rutina, obsesionada por los detalles. (Un gran ejemplo: busca por todo Bruselas un botón que haga juego con los de su abrigo.) Jeanne Dielman es representada hasta cierto punto como un retrato y luego convertida en una abstracción, un símbolo de la mujer reprimida. Reprimida en muchos sentidos: no puede expresarse de otra forma que no sea mediante caminos preformulados. No sabe cómo usar el lenguaje de modo personalizado, y solo puede decir cosas como “Mi hijo es un chico maravilloso. No sé qué haría sin él”. Sirve las mismas comidas en el mismo orden cada semana.

Jeanne D., encerrada en su existencia de departamento de tres ambientes, encaja perfecto dentro de las condiciones de una película estructuralista. Su vida se desenvuelve en una claridad matemática perfecta de inhalación y exhalación, que primero avanza bien y luego, en el punto medio, se cae a pedazos en las mismas rutinas. Las condiciones de un clásico *underground* minimalista –que la forma de la película sea discernible en cada encuadre; que una estrategia de una sola cámara sea la base de la metafísica de la película y de cada una de sus situaciones; que las repeticiones de la cámara, que obviamente está siempre presente, creen una espiritualidad; y que el campo de examinación sea más o menos estático, duradero, y no-idealizado– no podrían haber encontrado una mejor narrativa que aquella en la que una vida dedicada a la perfección engendra el opuesto, un apocalipsis de resultados siniestros.

La clave de la película es que presenta un día completo como la normalidad de esta heroína mañosa, y luego lo muestra girando fuera de control, a medio camino de la tragedia, cuando la rigidez de Jeanne recibe una sacudida. Su atención, que hasta ahora estaba enfocada exclusivamente en sus horarios estipulados (sus encuentros sexuales pagos están calculados para entrar dentro del lapso en que hierven las papas para la cena del hijo), se disipa por una experiencia sexual nueva con el cliente del segundo día. Recién luego de haber visto un ciclo normal de veinticuatro horas, el espectador puede discernir las señales de angustia de Seyrig. Las papas se queman porque lavó la bañera antes de retirar los tubérculos del fuego; su cabello se permite escapar de su perfección estilo casco (“Tu cabello está todo revuelto”, es el comentario seco y *bressoniano* del hijo); se olvida de encender la radio luego de cenar, y no puede concentrarse en la carta a su hermana Fernande. “No hay inspiración”, comenta Sylvain desde el sillón.

Con un tratamiento de plano fijo y su actitud pausada en el registro de tareas completas, la estilización femenina de Seyrig sugiere especulaciones de todo tipo. Es probable que la reacción de Akerman ante este trabajo psicológico del espectador fuera de aburrimiento: “Bien, si quieren buscar la polémica en el núcleo familiar, adelante”. El hecho es que la película se prueba a sí misma al generar acción intelectual. No es un agregado menor la abundancia de preguntas que se arrojan (¿se trata de una diatriba contra las tareas el hogar? ¿Es un análisis marxista del individuo aislado en una sociedad del sálvese-quien-pueda?) para mantener a los más serios intelectuales rumiando hasta mucho después de que las atractivas imágenes y las esculpidas formas planas hayan desaparecido.

En el currículum de sus tres artistas hay figuras prestigiosas de Manhattan como Robert Frank, Annette Michelson, Yvonne Rainer, Michael Snow, P. Adams Sitney, *ad infinitum*. Estas y otras voces se hacen eco a lo largo de este trabajo agudo e impresionante: el aspecto visual de la película, su claridad geométrica (Ozu, Straub, Snow), la psicología de la heroína y su comportamiento (Buñuel y Bresson), la coexistencia en el guión de respetabilidad y prostitución (*Belle de Jour* [1967] y *Dos o tres cosas que sé de ella* [2 ou 3 choses que je sais d'elle, 1967], de Godard): como en *Él* (1953), de Buñuel, el manejo fetichista de objetos que resuenan sexualmente le aporta a una película que es reservada y hosca mucho humor, sea intencional o no. Básicamente, tres mujeres insisten en que el mundo convencional de una mujer sea visto en forma directa en una película que está domesticada de alguna forma a nivel estilístico, convirtiéndose en un delta de los movimientos más influyentes, en términos de estilo-contenido, dentro del mundo de las películas menos directas, ese que es llamado de varias formas: radical, visionario, *avant-garde*, o *underground*.

En parte es como la primera etapa de Warhol: casi como una película muda, sin música, muy poco diálogo, el trabajo de una mujer tenaz es captado por una sola cámara pasiva a un metro o metro y medio de altura. Como en *Kitchen* (1965) o *Bike Boy* (1967), de Warhol, una película que está estilizada desde el primer al último momento convierte en un teatro el acto mundano de cada tarea de Jeanne. La última mirada extendida sobre una Jeanne con la vista fija, sentada frente a la mesa del comedor, alude al último plano de Warhol cuando congela la imagen de su durmiente.

La misma estrategia que presenta a Gustav Leonhardt tocando una pieza entera de clavecín dentro de una puesta diagonal de cámara en *Chronik der Anna Magdalena Bach* (1968), de Straub, se utiliza para presentar a Delphine Seyrig preparando un pastel de carne. En ambos casos lo que se presenta ofrece una absoluta integridad documental dentro de un cuadro autocontenido. A un virtuoso del clavecín o a un bol para mezcla se le permite una impronta o registro completo sin ningún tipo de condimento fílmico (imitaciones elegantes, planos de cámara seductores, montaje que favorezca el impacto o la psicología).

Aunque resulta algo trillada cuando se la compara con sus influencias más feroces, la revelación de Akerman es un golpe político contra el *hype* de la taquilla de la prensa masiva, que logró convencer al público que necesita Vito Corleones, Johnny Guitars o Carries, acción constante y subibajas dramáticos para su satisfacción. Al público se le ha lavado el cerebro para creer que no puede tolerar ciertas experiencias, gracias a la rueda de propaganda de Mekas y al bombo publicitario de determinados medios. Observar el espacio mágico y luminoso de una pseudo campesina que lava-plancha-cocina-corta-cose es particularmente provocador en cuanto propone un arreglo de partes entre el cine estructuralista y el comercial.

LOS ENGRANAJES DEL TIEMPO: WONG KAR-WAI Y LA PERSISTENCIA DE LA MEMORIA

Time Pieces: Wong Kar-wai
and The Persistence of Memory
Por Chuck Stephens
(Enero-Febrero, 1996)

El espadachín es melancólico, va cargado de recuerdos dolorosos, un ancho arroyo de oscura angustia brota de sus heridas emocionales. En su pasado, una mujer; en su futuro, solo la muerte. Entre los dos, un desierto brillante de reflexiones y arrepentimiento. Ahora, convertido en posadero y agente de mercenarios itinerantes, mide su tiempo y medita solo, el *shing* y el *suiish* de su cuchilla son una mancha lejana de una juventud medio olvidada. Nunca desenvaina su espada.

El policía también se siente solo, apenas ocupado con sus rondas nocturnas en una ruta lluviosa en la que nunca se oye chirriar un neumático. Puede que merodee cerca de un teléfono público, se coma una naranja de almuerzo sin apuro, o que asista a un alma perdida que necesita dinero para el autobús, pero solo la humedad de la temporada de lluvias lo hará sudar. Sin las ataduras de la camaradería, diligente solo ante las agujas del reloj, camina y observa, soñando otras vidas y un mundo que se estira por fuera de los límites de su precinto, con un futuro en alguna parte fuera del territorio que patrulla. Nunca desenvaina su pistola.

El director es una anomalía. Construye relatos épicos de época, volubles, metafísicos, romances de ritmo urbano despreocupados, y fantasías nostálgicas al compás de la rumba para una cultura cinematográfica inmersa en una rutina de muertes de alto impacto y melodramas de comercial de

desodorante: los taciturnos inadaptados de género antes mencionados son obra suya. Apasionado por las ideas, poseído por los destellos errantes de la extravagancia y el infortunio que acosan a la vida moderna, transforma caídas libres emocionales en rimas infecciosas y coincidencias deliberadas, señales perdidas a propósito y posibilidades de romance caprichosas. Su gusto es internacionalista, sus rimas petulantes y sincopadas, sus ritmos hábiles y contagiosos, contruidos sobre anzuelos indelebles y diseños visuales suntuosos, siempre fragmentarios, que registran la colisión de almas que orbitan al azar en el bullicio de neón de la vida urbana. Al fin, ha comenzado a atraer a una multitud.

Su nombre es Wong Kar-wai y es el iconoclasta número uno del mundo del cine de Hong Kong. Junto con su recurrente director de fotografía, nacido en Australia y educado en Estados Unidos, Christopher Doyle –igual de adepto a evitar el trípode como a recrear ágilmente los exuberantes encabalgamientos y meticulosos sombreados de Russell Metty–, y junto a la increíble dirección de arte (y asistencia de edición) de William Chang, Wong se ha establecido como un estilista visual extraordinario, un maestro de la reflexión en voz en *off* y un poeta de la memoria y el olvido. También, con solo cinco películas en su haber –*As Tears Go By* (también conocida como *Mongkok Carmen*, 1988), *Days of Being Wild* (1990), *Ashes of Time* y *Chungking Express* (ambas de 1994) y *Fallen Angels* (1995)–, se ha convertido en el *auteur* más parodiado de su ciudad y el chico malo más adorado. Es el precio de la diferencia. Distanciándose de los jugadores de género, los malabaristas del calibre .45, y los proxenetes del escote que adornan el firmamento de Hong Kong, Wong hace vertiginosas y deliciosas películas artísticas sobre la manera en que la gente pelea contra el remordimiento persistente y el rechazo demoledor,

personas que encuentran formas de mantenerse felices mientras sus mundos colapsan.

Nacido en Shanghái en 1958 y criado en Hong Kong –con una dieta a base de literatura rusa y matinés vespertinas (*à la Fassbinder*) en compañía de su madre–, Wong se entrenó como productor de televisión en la Sir Run Run Shaw TVB. A mediados de los años ochenta, estaba trabajando en un laboratorio de guiones en Cinema City, un periodo poco satisfactorio del que solo un guión, *Final Victory* (para Patrick Tam, fascinante director esquizofrénico ahora virtualmente ignorado) permanece en su currículum. Como director, es diferente a todos los demás que salieron del vibrante renacimiento del cine de Hong Kong de los ochenta. (Stanley Kwan, el maestro de la reconstrucción del dramón para mujeres es la otra excepción notable). Con una tendencia a reflexionar en torno a estilistas tan variados como John Ford y Manuel Puig, Haruki Murakami y Alain Resnais, las películas de Wong son tan claramente representativas de la miríada de sabores e influencias culturales que componen la cosmopolita Hong Kong como también discrepantes respecto al *mainstream* que finalmente ha comenzado a influenciar.

Solo dos veces visitó un género: una vez para romper el cascarón con la mezcla de MTV y *Calles peligrosas* (*Mean Streets*, 1973) que conforma el romance de *gangsters* de poca monta *As Tears Go By*, y la segunda, para repensar el drama de época y la caballerosidad de las épicas peleas de espadas como un espejo oscurecido que refleja añoranza y auto-recriminación, en *Ashes of Time*. En ambos casos, viró los parámetros del género hasta dejarlos casi irreconocibles; en manos de Wong, los códigos ya gastados se convierten en perchas estilizadas y en cómodos tazones de violencia catártica que se estrellan contra las rocas de la reinención y la crítica. El resto de sus películas aborda los agotadores patrones y paradigmas del cine de acción de Hong

Kong como si fueran soplidos pasajeros y oleadas de residuos e incienso que flotan por sobre la ciudad portuaria. Su interés por las fórmulas –que no sean las que él está en proceso de inventar– es virtualmente inexistente.

Que Wong inspire dosis iguales de admiración y abreacción entre sus colegas locales procede principalmente de la idiosincrasia de su *modus operandi*. Sus películas (afirman sus críticos) parecen antes que nada diseñadas para apaciguar sus preocupaciones favoritas –evocación y ausencia, desarraigo y casualidad– y luego para cautivar a un pequeño círculo de críticos cosmopolita y *connaisseurs* de festivales de cine. Desde ahí, su atractivo se abre hacia los entregados fanáticos de los diferentes galanes y celebridades del *pop* –Andy Lau y Tony Leung, Leon Lai y Takeshi Kaneshiro, Faye Wong y los diversos miembros de la dinastía Cheung: Leslie, Maggie, Jacky– que adornan sus películas, hartos de su propia fama patentada y ansiosos por conseguir uno de los excéntricos cambios de look que provee Wong. Y finalmente, si el público que paga quiere ponerse a la par y acompañar, bueno, eso también está bien, aunque ninguna de sus películas (a pesar de la pila de premios ganados en los Hong Kong Film Awards) ha logrado conseguir más que una respetable, aunque fugitiva, ganancia financiera en su país natal.

Lo que estas supuestas advertencias ofuscan es la honda tendencia populista del cine de Wong, que es seriamente gracioso, sencillamente emotivo y cerebralmente astuto. El hombre es un genuino domador de multitudes, solo necesita la audiencia correcta. ¿Podrán Miramax y Quentin Tarantino ayudar a cambiar el curso de las cosas con el lanzamiento *Chungking Express*, una favorita de los festivales, en el mercado estadounidense bajo su sello Rolling Thunder?

¿Por qué no?

Chungking Express, por lejos el trabajo más efervescente de Wong, es una obra pegadiza, de iluminación radiante, un cine *bubblegum* alegremente embriagador. A la vez un pegadizo e incitante *jingle* y su chispeante respuesta en formato canción, la película une las dos caras de la moneda con dos historias que se cruzan brevemente, sobre policías rechazados y sus inapropiadas elecciones por despecho, y esa unión resuena en el cerebro con una especie de magia de rocola. Surcando las proximidades azarosas de sus personajes y vibrando con un ingenio visual vivaz e irresistible, es como un Kieślowski más pegadizo, un O. Henry para modernos: las melodías se funden, chocan las armonías, y aunque sus amantes apenas se conocen, encuentran formas de hacer fluir sus devociones sobre una brisa que cruza la división.

Su título proviene en parte de las Mansiones Chungking, un laberinto de albergues de mala muerte y mugrientos boliches de *vindaloo* en el corazón del distrito turístico de Tsimshatsui en Hong Kong, y en parte del Midnight Express, un comedero barato abierto toda la noche en el distrito de moda Lan Kwei. *Chungking Express* arranca con los problemas del detective #223 (el multilingüe Takeshi Kaneshiro, que relata gran parte de la historia con una voz en *off*), vestido de civil y con mal de amores. La fecha es el primero de mayo, cumpleaños de #223, treinta días después del Día de los Inocentes, la fecha en que su novia, May, decidió irse. Dos noches antes, mientras perseguía a un ratero huidizo, #223 pasó fugazmente junto a una mujer con una peluca rubia (Brigitte Lin, que suspira como Garbo y da en cámara como la Gloria de Cassavetes); en las subsiguientes cincuenta y seis horas, #223 llama a una sucesión de antiguas novias (ninguna interesada en el llamado), consume treinta latas de piña (la fruta favorita de May), cada una con un sello de “Consumir antes del primero de mayo”, y captura a un hombre

buscado. Determinado a abandonar la inútil persecución de May, #223 entra a un bar, vomita las piñas, y decide enamorarse de la próxima mujer que vea. Entra la mujer de peluca rubia, que acaba de ser marcada por traficantes indios en una venta de heroína.

Pasan la noche juntos en un cuarto de hotel: #223 come ensaladas César y mira películas viejas en TV mientras la mujer de peluca duerme en la cama profundamente. A la mañana siguiente, #223 se va a la pista de *jogging*. Exhausto y al borde de revolver su *beeper* (la objetivación de su deseo por May), recibe un mensaje de FELIZ CUMPLEAÑOS de la mujer que –en una serie de episodios de acción confusos y caóticos– llevó a sus traidores a encontrar sus propias fechas de vencimiento y abandonó la peluca. #223 se da cuenta de que nunca la olvidará, aun cuando sabe que no volverá a verla. Al detenerse en Midnight Express esa noche, hace una pausa y considera la oferta del dueño del puesto de comida: que intente una cita con la nueva empleada del mostrador, Faye. Mientras la busca con la mirada, #223 observa por error al muchacho de la limpieza, y –luego de pasar fugazmente junto a la verdadera Faye (interpretada por la excéntrica Faye Wong, con un peinado a lo Seberg)– desaparece rápidamente de la película.

Mientras se va, #223 nos dice que, seis horas más tarde, Faye se enamora de #663 (Tony *Hard Boiled* Leung, que se llevó un premio Hong Kong al mejor actor por este rol), un policía de uniforme que va al puesto de comida rápida cada noche para comprar una ensalada César para su novia, una azafata. Cuando la azafata se va le deja una carta de despedida a #663 en el Midnight Express, junto con sus llaves. Faye intercepta la carta, se las arregla para averiguar la dirección de #663, y comienza a visitar su departamento cuando él no está: mueve cosas de lugar, limpia, se enamora de las particularidades de su vida. Eventualmente,

#663, que justamente tiene una tendencia a romantizar objetos cotidianos (la conversación que tiene con su trapo de cocina andrajoso llevó al *New York Times* a sugerir que la película “tiene un sentido del humor sobredesarrollado”), descubre a Faye en su departamento y al fin le pide una cita. Ella lo planta, y cambia Hong Kong por California. Un año después, Faye –convertida en azafata– regresa para encontrar a un #663 que renunció a la policía y dirige el *Midnight Express*.

Combinando circunvoluciones narrativas y complicaciones visuales, la película ofrece un festín de rimas visuales: personajes reflejados en cromo pulido, o que se confunden unos con otros en cortes con *raccord* absurdos, engañosos saltos de cámara y repeticiones musicales. La devoción de Faye por “California Dreaming”, su mantra al borde de lo enloquecedor, es tan insistente como la atención que presta Wong a las “emociones” de objetos inanimados: desesperado por encontrar una última lata de piñas en la víspera de su fecha de vencimiento, #223 se enoja con el empleado del Circle K, que las descartó al ignorar “las emociones de las latas”, mientras que #663, al volver a su departamento inundado, se pregunta si fue a él a quien se le olvidó cerrar el agua o si es que su departamento simplemente se puso sentimental. Y mientras #223 observa cómo los moradores de las calles “se frotan hombro con hombro todos los días”, está claro que su proximidad fortuita y mal sentido de la oportunidad romántica rara vez resultan en una interacción real; también está claro que el “Bar California” donde #663 finalmente invita a Faye para tomar un trago tiene mucho que ver con la situación con la que ella sueña. Si es que –como parecen sugerir en un punto u otro todas las películas de Wong– enamorarse es equiparable a dormirse, entonces qué diferencia puede suponer estar soñando despierto. Rehusando el sopor del realismo, *Chungking* prefiere inclinarse por un sonambulismo dulzón donde los

amantes son como zombis bellos, solos en sus pensamientos, picoteando en silencio de los sueños del otro mientras el vapor de la ciudad atiborrada flota y sube hacia un cielo sin límites.

Parte de la energía de *Chungking Express* puede atribuirse a las circunstancias en las cuales fue hecha. Dos años antes, Wong había empezado a trabajar en *Ashes of Time*, épica no solo por su fundamento de género –sus héroes son versiones juveniles de personajes vistos solo como ancianos en la clásica novela *wuxia pan* (de artes marciales) *The Eagle-Shooting Hero* de Jin Yong– sino también por su producción. Anclado a los múltiples compromisos de su elenco de puras estrellas, y golpeado por los desafíos técnicos de su primer rodaje fuera de Hong Kong (los exteriores de *Ashes* fueron rodados en la China continental), Wong se encontró a la espera del momento oportuno mientras, entre otras cosas, su elenco entero regresó a Hong Kong para filmar su propia parodia de *Ashes*, *Eagle Shooting Heros*, para el director Jeff Lau (el camaleónico autor detrás de bazofias como *Haunted Cop Shop 2* y socio de Wong en *Jet Tone Productions*). Así, durante un respiro en el titánico proceso de edición de *Ashes*, Wong hizo una pausa y apuró *Chungking* con un ímpetu de estudiante de cine sin aliento (es decir, *Sin Aliento*): escribía escenas en la cafetería del Holiday Inn de día y las filmaba en secuencia, donde fuera que hubiese bastante luz, más tarde por la noche. Tiempo total de producción desde la concepción hasta el estreno: tres meses.

El tono indeleble de *Chungking* –efectista y errático, con tendencia al capricho y con momentos de histrionismo bobalicón– refleja su creación vertiginosa y subraya más aún la propensión a mezclar procesos y productos que abundan a lo largo de la obra de Wong. *Ashes of Time* fue sin dudas diseñada desde el comienzo como una invención radical. Una meditación

onírica sobre el caos psíquico que puede percibirse detrás del estridente carácter físico de las películas de artes marciales. *Ashes* nos recuerda a Kurosawa y a Leone por su tumultuosa tendencia a morder el polvo y por su imaginiería de paisajes recortados, del mismo modo que su casi psicodélica cascada de compases chapoteados, sus reminiscencias encantadas y sus duraciones subjetivas evocan a Duras y Resnais. Centrada en dos viejos amigos, los mercenarios presentes y futuros Este Maldito (Tony El Amante Leung) y Oeste Malicioso (Leslie Adiós a mi concubina Cheung), la película reserva la mayoría de sus episodios de acción, frenéticos y de movimientos borrosos, para sus personajes secundarios. Esto permite que los héroes, torturados emocionalmente, permanezcan atrapados en conflictos emocionales internos relacionados con amantes que quedaron en el camino, y también ponderando si beber o no de una jarra de vino que, dicen, borra el pasado. Con una caballerosidad acrobática sublimada en una psicología aberrante y un desasosiego incapacitante, la película le da al género un golpe mortal. Pero, ¿habría parecido tan completa su languidez de dónde-terminará-todo y dónde-comenzó-todo si la dirección inicial de Wong no hubiera sido influida por las interrupciones y las complicaciones de producción? O, ¿serían sus resonancias tan cautivadoras y convincentes sin el conocimiento de que se trata, en muchos sentidos, de la segunda mitad del film con el que Wong eclosionó a nivel estético, *Days of Being Wild*?

Un retrato suntuoso, empapado por la llovizna, de juventud inmadura y tiempo perdido sin reparos, filmada en una vívida paleta de verdes de botella de Coca-Cola y sedosos verde-aguas, acompañada por un doloroso compilado de viejas bossa-novas y guitarras hawaianas resbalosas, *Days of Being Wild* es el intento pasional de Wong de recuperar el pasado y prepararse para el futuro. (Se dice que la historia está basada en parte en un guión

de su padre, un ex navegante y dueño de club nocturno, escrito a partir de discusiones con unas veteranas coperas.) Situada en 1960, estudia el daño romántico que dejó a su paso un tal Yuddy (Leslie Cheung, impecablemente acicalado), un *playboy* de sabor hawaiano criado por su tía, una ex cortesana (interpretada con trágica aflicción por la estrella de la canción de los sesenta Rebecca Pan) que mantuvo cuidadosamente la identidad de su madre en secreto. Pisoteando al ritmo del cha-cha-cha los sentimientos de cada mujer que seduce, de la hermosa y reacia chica del mostrador (la radiante Maggie Cheung) a quien seduce en la primera escena, a la chillona copera (una Carina Lau punzante) que lo sigue hasta el final, la misoginia candente de Yuddy solo es equiparada por el resentimiento a puro ceño fruncido y el amor retorcido de su tía. “Solo quiero que me odies”, le dice ella, con un dejo de Fassbinder y Edipo. “De esa forma no me olvidarás”.

Para Yuddy, el olvido finalmente llega –es una puerta de salida de la memoria, un boleto de ida hacia la muerte– pero para aquellos que deja atrás, no hay alivio semejante. Inspirado por *Boquitas Pintadas*, de Manuel Puig, Wong rodea a sus personajes, observándolos desde un grupo de relojes que avanzan ruidosos en paredes que lentamente se pudren, bordeando con cuidado a Yuddy –la clase de mujeriego sin corazón idealizado con tanta frecuencia en la películas de serie B de Hong Kong, y un arquetipo del que Wong tomó la precaución de distanciarse– desde el centro de las órbitas de las mujeres. Si *Days* hubiera obtenido la clase de éxito financiero que Wong esperaba, y no solo el éxito de crítica y los múltiples premios que sí ganó, una segunda parte se hubiera dedicado a las vidas de las mujeres que Yuddy destrozó sin cuidado. Lo que queda es un estudio maravilloso de varios estadios del deseo relacionados con la disyuntiva de quedarse o irse de Hong Kong (Wong contempla veladamente las

preocupaciones del Hong Kong de 1997) y una sofocante sucesión de alienación y desarraigo. Cuando el policía solitario interpretado por Andy Lau –un personaje inicialmente marginal que acude a rescatar a Maggie Cheung de su amor mal dirigido hacia Yuddy, que ya la ha olvidado– emerge de las sombras para compensar la crueldad del *playboy* con una suerte de romanticismo desventurado, ya no queda ninguna certeza sobre si su camino conduce a la felicidad; lo único cierto es que hay formas de vivir, y formas de filmar, para las cuales el romanticismo de la pulsión de muerte no es más que una estrategia poco convincente.

A partir de aquí, la correspondencia entre los personajes de Wong florece y explota. El policía de Lau en *Days* prefigura tanto a #663 como a #223 de *Chungking* –ambos esperando junto a teléfonos que no suenan– del mismo modo que reconstruye al perdido *gangster* maltratador de mujeres –como un alma sensible y honrada–, al que encarnó en la visualmente impecable aunque genéricamente atrofiada *As Tears Go by*. Maggie Cheung, desde el principio, se ha configurado como la musa descentrada de Wong. Como la prima de la que Lau se enamora en *Tears*, la fusión de inocencia y enfermedad que representa la rescata del salvajismo patético de los aparentes héroes de la película. Como la primera mujer desechada por Yuddy y como el amor inolvidable y no correspondido de Lau en *Days*, el cristalino paisaje de su rostro resplandece de un modo que ensombrece el, en otro sentido, cegador conjunto de intrincados *cheongsams* y camisas hawaianas pasadas de revoluciones. Y si *Ashes of Time* debe ser leída como réplica a *Days*, entonces el personaje de Cheung, aunque solo ocupa quizás una décima parte del film, es –aun así– el enorme y efusivo corazón del film. Ella es la mujer que envía el vino de la amnesia, la mujer a la que el Oeste Malicioso de Leslie Cheung (un Yuddy de mediana edad que vivió para

contarlo) ha dejado muy atrás. Ella es también –como Wong reveló recientemente, acunando un fragmento de Ford como si fuera una especie de Ozu del Lejano Oeste– la reencarnación de Dorothy Jordan de *Más corazón que odio* (*The Searchers*, 1956), acariciando recuerdos del hombre que perdió, como si tocara la tela del abrigo de John Wayne.

Pero a partir de ahí las memorias se esfuman, como los siniestros Yuddys y los insatisfechos Oestes Maliciosos. Los personajes de *Chungking Express* y *Fallen Angels* no están poseídos por su pasado sino más bien desconcertados por la vida urbana acelerada que pasa fugazmente junto a ellos. En *Chungking* nada es decisivo –los amantes se separan, otros flirtean, nadie sienta cabeza– y el dolor romántico es abordado con un tono casual y juguetón. En reemplazo de los taciturnos holgazanes e irresponsables, Wong ha virado hacia un nuevo arquetipo, el inadaptado social melancólico, doblemente representado por Kaneshiro y Faye Wong en *Chungking*, y retomado por Kaneshiro en *Fallen Angels*, una película en la que el director se esfuerza por hacer con el espacio lo que hizo en otras oportunidades con el tiempo. Al mezclar a los personajes todos juntos en una curva sin fin de fotografía en gran angular y montaje maniático, y al estudiar la relación de la proximidad física entre los habitantes de espacios idénticos en momentos distintos, *Fallen Angels* surge como el intento de Wong por casar las preocupaciones sobre temas personales con la atención del público.

Al convocar al cantante del momento Leon Lai para que interprete a un asesino a sueldo que vaga por *Fallen Angels* en un desasosiego aturdido –buscando, por supuesto, alejarse de la vida de asesinatos– el director intenta a la vez apelar a los gustos del mercado y derrocar paradigmas en bancarota. Pero mientras que la sonrisa vacua de Lai es tan sobredeterminada e

intrascendente como la cámara lenta de Wong –que homenajea a John Woo con toques de sátira–, el uso que le da su aparente alter ego, Kaneshiro (de regreso como un ex-convicto mudo: 223 era el número que tenía en prisión), se desdibuja más allá de la autoparodia y postula un modo humorístico de simulada autobiografía. En un reflejo deformado de los intentos de Wong por comandar posiciones dentro y fuera del corral de géneros de Hong Kong, el mudo Kaneshiro –que sin embargo murmura sin cesar en voz en *off*– pasa el tiempo entrando a la fuerza en negocios ajenos por la noche, y se gana la vida como puede obligando a transeúntes a convertirse en sus reacios clientes. “La noche está llena de raritos”, comenta, ¿y quién lo podría saber mejor que él? Cuando no está imitando los gestos de la alocada Faye Wong de *Chungking*, o enamorándose inútilmente de una sucesión de damas en apuros con peinados apasionados, persigue a su sonriente y trastornado padre –el gerente de una pensión de mala muerte en las Mansiones Chungking donde vive el compañero de Lai– con una cámara de video, grabando una serie de películas caseras delirantes que eventualmente casi abruma la presunta trama del film.

De hecho, esas películas casi *son* la trama. *Fallen Angels* no solo sintetiza el tono de tráfico borroso y la energía bobalicona de *Chungking*, sino que recupera crípticamente una variedad de murmullos perdidos de cada una de las otras películas de Wong: el *gangster* que toma una decisión basada en el amor y muere (*As Tears Go By*), las mujeres que esperan a hombres que nunca aparecen (*Days, Ashes*), el delincuente torpe que busca el amor en los lugares equivocados pero que puede llegar a lograr una conexión (*Chungking*). También presenta una figura nueva: el realizador al que los recuerdos de sus *padres* inyectan a cada una de sus escenas con desgarró psicodramático y un deseo insondable de complacer.

A medida que Wong maniobra hacia la fase post-*Chungking* de su carrera, las marcas de su expandida autodefinición, así como su definición por parte de críticos y admiradores, están por todas partes. Wong ahora *existe* en modos que superan ampliamente a la mayoría de los demás realizadores de Hong Kong, no solo por el grado de aclamación que recibe del mundo del cine-arte internacional, sino también por cómo lo parodian y celebran en su tierra natal. Las películas de Hong Kong ya no se contentan solo con ofrecer variaciones a los títulos en inglés de sus películas (*Days of Being Dumb*, *Angel Being Wild*), también convierten sus películas en el blanco de sus burlas. La locura cinéfila *Whatever you want* incluye, por ejemplo, una escena en la que un director que parece Wong es perseguido y asaltado por sus excesivos disparates estéticos, mientras que *Fai wa siu suet* (1996), fotografiada por Chris Doyle, que trata de un empleado de comercio egocéntrico que recita frases de *Ashes* a sus amigos y lleva adelante un romance caprichoso enteramente por teléfono, es un homenaje directo a Wong. Como uno de los personajes de *Fallen Angels* que pregunta sobre el maniaco Kaneshiro, “¿de dónde sale toda esta energía?”.

Más allá de lo que Estados Unidos termine haciendo con sus películas, o cualquiera sea la dirección que tome su carrera; Wong Kar-wai no tiene motivos para pensar –como lo hace Kaneshiro respecto de los videos personales que graba– que terminará sin nadie a quien mostrarle sus películas más que a sí mismo.

EL DINERO - ROBERT BRESSON

L'Argent

Por Adrian Martin

(Julio-Agosto, 1999)

Tras una hora de película, *El dinero* (*L'Argent*, 1983) asiste a un repentino estallido de brillante blancura –el protagonista mira unos juguetes a través de la ventana de una juguetería– que introduce un extraño giro en la narrativa y en su tono. Una mujer de pelo grisáceo (Sylvie Van den Elsen), que es mucho mayor que Yvon (Christian Patey), pasa caminando, y ambos intercambian una mirada casi imperceptible. Poco después, por primera vez en la película, todo aparece verde y natural: la mujer avanza sobre un pequeño puente en un campo camino a su casa, y el murmullo del pequeño arroyo que hay debajo llena la banda de sonido con una omnipresencia casi sobrenatural. En la distancia, alcanzado por profundidad de campo del encuadre, Yvon la sigue. La mujer destraba su puerta, mira a lo lejos (presumiblemente a Yvon) y entra. Corte a Yvon, que se detiene en el puente y da media vuelta. Entonces se produce una elipsis que nos lleva hasta la mujer, esa misma noche, el perro gruñendo amenazante mientras ella prepara la comida. Yvon entra directamente por la puerta de la cocina y, ante una invitación de la mujer, toma asiento. “Tengo hambre”, anuncia, “pero puedo saltarme la cena”.

El misterio es una consigna en el cine de Robert Bresson, pero esta relación entre Yvon y su benefactora es lo más misterioso que jamás haya retratado. Poco se hablan estos personajes y no es mucho más lo que se muestra sobre la naturaleza y alcance de su entendimiento mutuo. Desde esa primera mirada de soslayo en la vereda, la mujer parece comprender que tiene a

un asesino entre manos. Su sumisión ante él es a la vez masoquista, espiritual y sexual en sus impulsos (además de, eventualmente, suicida).

¿Es esta mujer mayor una figura al estilo de Viridiana, condenada por su propio código insensato de bondad mal dirigida, o una santa que le concede gracia transitoria a un alma maldita con su credo inclusivo: “Si yo fuera Dios, perdonaría a todo el mundo”? En cuanto a Yvon, ¿quién es en esta etapa de su lastimoso y tormentoso viaje: un loco alienado, un frío manipulador o una triste víctima en busca desesperada de su propia inocencia perdida? Philippe Arnaud (*Cinématèque* nro. 3, Primavera/Verano 1993) describe a Yvon como un ejemplo de héroe “refractario” del cine francés moderno: contradictorio, críptico, ilegible, con una personalidad tan fragmentada como la forma de la película que le brinda una presencia sombría y fugitiva.

Nada en la primera hora de película nos preparó realmente para ninguna de estas imponentes complicaciones. Los fanáticos y acólitos de Bresson (de Paul Schrader a Benoît Jacquot) están acostumbrados a presenciar la inexpresividad de las actuaciones en sus películas, el asordinado melodrama de la narrativa y la economía de estilo como las trascendentales llaves que abren un territorio exactamente opuesto: un mundo de pasión, espiritualidad, y significado. *El dinero* se acerca mucho a la idea de un matrimonio puramente literal entre forma y contenido. Este mundo se supone que debe ser frío y desolado, desértico y despojado, y la mayoría de sus habitantes son, ciertamente, autómatas sin sentimientos ni moral. La primera hora tiene una paleta de colores que se ajusta a la oscuridad prevaleciente: prácticamente todo, desde los trajes hasta las paredes, es de un tono sucio gris, marrón, o verde, y hay poco que manche o dé relieve a esta tiniebla impresionista.

Aun cuando el campo que atraviesa la mujer es un modesto paraje de naturaleza, conforma un verdadero paraíso verde en comparación a los sombríos paisajes urbanos que lo preceden. La arquitectura desgraciada de comercios, salas de juicio y cárceles está emparejada con un *collage* sonoro -igualmente hostil- de alarmas, autos que pasan, máquinas que zumban y rechinan (empezando por el cajero automático en los créditos). Es un mundo de clase media feroz, con sus instituciones burocráticas e industrias de servicios; la primera parada de descanso para Yvon luego de salir de la prisión es el ominoso Hôtel Moderne. Los cuerpos silenciosos y desalmados de los personajes –especialmente Yvon y su esposa Elise (Caroline Lang)– son frecuentemente presentados sujetos entre las líneas y rejas de puertas y ventanas. La regia procesión de gestos incorpóreos vueltos abstracciones en lo que Gilles Deleuze una vez describió como “cualquier espacio cualquiera” ya no conlleva la energía erótica o llena de *suspense* de *El carterista* (*Pickpocket*, 1959) o *Un condenado a muerte se escapa* (*Un condamné à mort s'escap*, 1956). Ahora cada movimiento parece cansado, apático, encerrado en sí mismo, meramente funcional.

El dinero es una película profundamente desconectada, más que nunca en su anteúltima secuencia de planos en la que un perro busca sin éxito rastros en las habitaciones oscuras de la casa de la anciana, descubriendo las huellas de la masacre a sangre fría que Yvon perpetró sobre la mayoría de sus ocupantes. Debido a esta irremediable desconexión y al escalofrío que la acompaña, es fácil considerar esta obra como la más secular y materialista de Bresson: una culminación lógica de la desesperanza acerca de la vida moderna e industrializada que algunos ven representada o reflejada simbólicamente en *Lancelot* (*Lancelot du Lac*, 1974) y *El diablo, probablemente* (*Le Diable Probablement*, 1977).

En su primera e imponente hora, *El dinero* se parece –como ninguna otra película de Bresson hasta ahora– a un mecanismo o trampa al estilo de Fritz Lang. Hay una lógica férrea en su circuito cerrado, tal como refleja el billete falso de 500 francos fraguado por un trío de alumnos de colegio que desencadena inexorablemente, paso a paso, la disolución de la vida de Yvon, su gradual pérdida de trabajo, familia, libertad y alma. El título de la película ubica a su “agente” central: es ciertamente el dinero el que todo lo anima y corrompe en este mundo; en cierto punto, se parece al “sucio lucro” fecal que Norman O. Brown immortalizó en su clásico texto *La vida contra la muerte*, cuando el dinero es escupido por otro desagradable cajero automático.

Todos en esta película se ven inevitablemente atrapados en la trampa que el mecanismo omnipotente del dinero diseña para ellos. (El filósofo sombrío que comparte celda con Yvon se pasea aferrado a un tomo marxista de los sesenta y se lamenta: “...argent, Dieu visible, qu'est-ce que tu nous ferais pas faire” – Oh, dinero, dios visible, ¿qué es lo que no nos harías hacer?) Como un modernista y ejemplar Hombre Común, Yvon toma lo peor de los golpes malignos del destino. La película está repleta de implacables gestos encadenados que garantizan la eficacia del deceso de este pobre chivo expiatorio (en particular las cartas de Elise a Yvon en la cárcel, que la cámara sigue mientras son pasadas de mano en mano cruel y públicamente). En una de las conjunciones más llamativas (y *langianas*) de la película, se ve en un plano único la primera llegada de la camioneta que trae al joven maestro falsificador Lucien (Vincent Risterucci), y luego a la ambulancia que regresa a Yvon a su cautiverio tras su fallido intento de suicidio.

Aunque los elementos *dostoievskianos* del crimen, la violencia y el castigo –por no mencionar la confrontación de un hombre y una mujer a través de una reja de prisión– parecen emparentar lógicamente a *El dinero* con *El carterista*, la película en la obra

de Bresson a la que más se parece es *Al azar, Baltasar* (*Au hasard, Balthazar*, 1966). En ambas películas, adolescentes estilizados, robóticos, glamorosos, paseando serenamente en motocicletas, son como ángeles de la muerte. De manera más profunda y penetrante, ambas películas entretejen una trama fortuita con diferentes personajes y sus distintos recorridos. Con cada sorpresivo desplazamiento en su hilo narrativo, *El dinero* amenaza momentáneamente con convertirse en la historia de Lucien (con su código del *acte gratuit*, al estilo Camus, y su deceso veloz fuera de cuadro cuando osa escapar de prisión), o de la pareja del puesto de fotos (estafando torpemente, lo mejor que pueden, para sobrevivir), del mismo modo que *Baltasar* vacila astutamente entre centrarse en el burro, la chica o el niño satánico con la chaqueta de cuero y la radio a transistores.

Aunque gran parte del movimiento narrativo de *El dinero* está sujeto a las mismas leyes grises de determinismo que gobiernan su clima general, hay detalles adicionales e intrigantes que Bresson deja deslizar deliberadamente fuera del mecanismo materialista. La cámara se detiene en un hombre que pasea por allí, leyendo un periódico, su acción perezosa nos lleva casi incidentalmente al policía que espera al acecho a unos ladrones de banco. Un plano general nos invita a especular sobre las vidas cotidianas e historias que se cruzan por el túnel de un *métro* antes y después de la huida del trío de *lycéens* con su gran botín. Una emotiva pincelada de fondo en el acto final nos da un atisbo de la biografía rota de un curtido hombre mayor (Michel Brigueu), el padre de la mujer de pelo gris, cuando este derrama sin poder hacer nada su copa de vino y recuerda días mejores cuando era profesor de piano.

Por supuesto, a la hora de película, es ese remiendo de otro mundo verde que ofrece la anciana lo que nos da la mayor esperanza de liberación. Este segmento de *El dinero* constituye uno de los más simples y aun así más conmovedores pasajes de toda

la obra de Bresson: tres planos unidos por corte de Yvon recolectando avellanas a mano de las hojas de los árboles, y luego la estampa de él compartiendo su botín con la mujer, mientras sábanas blancas se agitan suavemente al viento. Pero todo esto termina, algo cruelmente, siendo un alivio temporal de la perdición del mundo moderno: lejos de ser liberado de su carga de alienación, Yvon ha estado simplemente midiendo el tiempo y recolectando lo necesario para comenzar su sangrienta campaña final de robo y asesinato, blandiendo un hacha sobre su benefactora mientras hace la inquietante pregunta, “¿Dónde está el dinero?”.

Cierta vez, antes de ver *El dinero*, un amigo expresó su ansiosa expectativa ante la posibilidad de estar frente a “la gran película de cine-arte *slasher*”. Y hay algo de justicia en esa descripción porque, en su fragmentación y misterio, *El dinero* golpea al espectador como una obra violenta, verdaderamente la más violenta de Bresson junto con *Lancelot*. Como una película sobre la construcción de un asesino por obra de una sociedad capitalista, tiene una afinidad innegable con una película como *Henry, retrato de un asesino* (*Henry: Portrait of a Serial Killer*, 1986), de John McNaughton.

Inaugurando sin saberlo un género popular, el retrato de un sociópata de Bresson expone las ambigüedades fundacionales y primarias de un relato como este, como cuando flirtea momentáneamente con la psicología convencional al hacer que la anciana le pregunte a Yvon, “¿Por qué los mató? Siempre hay un motivo para un asesinato”, solo para generar una respuesta factual, al estilo de *A sangre fría*, “Me resultó excitante”.

Bresson se deshizo de la segunda mitad de su material de partida, la novela de Tolstoi *El cupón falso*, en la que (según Richard Linklater en *Projections 4 ½*) el héroe vuelto maligno, “después de participar en este círculo del mal, propone finalmente un contagio de bondad y redención”. Y nos ofrece un epílogo

críptico en el que Yvon se entrega a la policía en una taberna local (su salida desapasionada llama la atención de la muchedumbre ennegrecida). Como Godard en *Soigne ta droite* (1987), Bresson corta directamente del severo claroscuro de esta imagen final a una pantalla negra, sin créditos finales.

El efecto es desolador, incluso apocalíptico; la redención no aparece por ninguna parte. Sin embargo, si este final puede hacernos llorar, es porque Bresson nos ha permitido entrar de lleno en el mismo crisol de confusión que Jon Jost (otro cronista de asesinos y monstruos masculinos) cristalizó en una imagen conmovedora y crucial de *The Bed You Sleep In* (1993): las manos de un hombre que puede o no ser un monstruo juntando agua de un arroyo, y alzándola para arrojársela a la cara. Intuimos en esta modesta limpieza de uno mismo, así como en el acto de compartir unas avellanas, el profundo misterio de los seres que se mueven por escenarios de violencia deshumanizante, con sus capacidades para el mal y el bien trabadas por igual en su interior, invisibles e inescrutables, y somos testigos de momentos fugaces de pureza absoluta y natural en un mundo que se ha ido completamente al infierno.

RECONSTRUCCIONES - ROMUALD KARMAKAR

Reconstructions

Por Olaf Möller

(Julio-Agosto, 2006)

A pesar de ser uno de los realizadores más elogiados y premiados de su país, Romuald Karmakar, el más grande *auteur* del cine alemán contemporáneo, continúa siendo un *cinéaste maudit* en su tierra natal y poco más que un rumor en los círculos especializados internacionales. Decididamente intransigente, su obra desafía inevitablemente a los espectadores y, mientras que sus ficciones y documentales tienen la intención de inspirar e iluminar de igual modo, aquel que decide combatirlos puede acabar aplastado.

Desde Straub-Huillet y Hans-Jürgen Syberberg, ningún realizador alemán ha trabajado tan intensamente con el lenguaje y los rituales, las estructuras y las técnicas a través de las cuales opera. (Una parte importante de esto probablemente se pierda si uno no entiende alemán.) Este año en Berlín, su “video lectura” *Hamburger Lektionen* (2006) fue un punto álgido, un foco de controversia y un éxito inmediato, todo al mismo tiempo. Consiste en un texto hablado, construido con las grabaciones en video de dos “lecciones” impartidas durante el Ramadán a un grupo selecto de devotos en el año 2000 por Mohammad Fazazi, que en esa época era el imán de la mezquita de Hamburgo, frecuentada por varios de los secuestradores del 11-S. Karmakar le da al espectador una oportunidad de estudiar los argumentos de un demagogo religioso, la forma en que son transmitidos y la respuesta del público. Lo que se pone de manifiesto es que hay poca diferencia entre las ideas y posiciones

de Fazazi y aquellas que son consideradas política y moralmente aceptables en Occidente, por lo que solo prestando una cuidadosa atención al lenguaje, la democracia puede diferenciarse de la dictadura.

Hamburger Lektionen es tan incómodamente oportuna como lo fue el proyecto *Das Himmler-Projekt*, concebido de forma similar en el 2000. El primer experimento de Karmakar con la reconstrucción de discursos históricos se basa en una disertación que Heinrich Himmler pronunció en una reunión secreta de generales de la SS en 1943. El tema era el futuro de Europa: cómo la riqueza y el trabajo del subcontinente debía ser dividido, manejado y distribuido. En Alemania, el discurso es más conocido por los pocos minutos que dedica a la Solución Final que por las más de tres horas destinadas a abordar la remodelación de Europa; pero sesenta años más tarde, la reformulación de Europa está una vez más en lo más alto de la agenda política. Karmakar no excusa ni a Fazazi ni a Himmler, pero al intentar comprender sus discursos, está buscando una explicación a la crisis contemporánea de la cultura occidental.

En ambos videos el actor Manfred Zapatka se posiciona frente a un fondo neutral y lee un texto, y eso es todo. Cada video está grabado desde dos o tres ángulos con sutiles variaciones de encuadre, mientras que los decorados originales se sugieren con poca utilería: un atril en el primero, una silla y dos mesas pequeñas en el último. En un punto de *Das Himmler-Projekt*, Zapatka tiene dificultades para leer una oración y la debate con el director fuera de cuadro. Momentos como este son clave. En la primera escena de *Land der Vernichtung* (2003), unas notas-para-una-película-futura sobre el genocidio y la memoria, el uso inestable de la cámara y los pasos temblorosos con que Karmakar mide el perímetro

de un campo de concentración, contando pasos en voz alta, se vuelven una humilde evocación del sufrimiento de las víctimas de la Shoah. Karmakar abraza lo incómodo y lo fortuito y los convierte en parte esencial de su estética, el otro lado de su devoción por la precisión.

Ciudadano francés, de padres franco-persas, Karmakar nació en 1965 en Wiesbaden y creció en Alemania y Grecia. Durante la mayor parte de los ochenta y noventa vivió en Fraunhoferstrasse en Múnich, a unas puertas de distancia del legendario Werkstattkino, un cine club alternativo anarco-punk. Karmakar se sumó al público del Werkstattkino rápidamente, y al poco tiempo ya hacían películas juntos, empezando por algunos cortos en Super-8, incluyendo el gratamente pornográfico *Candy Girl* (1984) y culminando en 1985 con el largometraje *Eine Freundschaft in Deutschland*, una ficción especulativa y bien documentada sobre los primeros años de Hitler en la que el propio Karmakar interpreta al joven Adolf.

Dejando de lado su estilo frontal y agresivo, *Eine Freundschaft in Deutschland* estableció muchos de los parámetros y particularidades que luego se volverían centrales en la obra de Karmakar, incluyendo su énfasis en la reconstrucción: el cine no se ocupa de la fantasía o el simulacro, trata de hacer ver y pensar. Asimismo, la película exhibe el insistente interés de Karmakar por la naturaleza material de los textos: por ejemplo, utilizando a un hombre con un duro acento bávaro para leer la voz en *off*, siendo consciente de que incurriría en malas pronunciaciones, pero también de que esta forma “incorrecta” de lectura haría que la gente escuchara el verdadero significado de las palabras. En vez de actuar, su elenco *representaba* a sus personajes. (Algo muy de los ochenta.)

En los subsiguientes largometrajes de Karmakar –con la excepción de *Nightsongs* (*Die Nacht singt ihre Lieder*, 2004), que tiene algo de *Gertrud* (1964)– el énfasis del lenguaje no es tan brutal en términos materialistas. En el cine realista tradicional, los actores hablan; en las películas de Karmakar *se expresan*, no en el sentido estilizado de Straub-Huillet, sino con una forma de hablar deliberada en la que nada se dice accidentalmente y todo está cuidadosamente pensado.

Con un típico estilo punk de hágalo-usted-mismo, Karmakar optó entonces por hacer una serie de pequeños documentales de bajo presupuesto y creciente complejidad, para los que contó con una pequeña ayuda de seguidores prominentes como Alexander Kluge. Estas películas van conformando un estudio del dolor masculino, una serie de visiones de una humanidad sufriente en su camino hacia la trascendencia y la iluminación, donde el cuerpo se convierte en el escenario de historias auto-infringidas. Primero vino *Coup de boule* (1987), que fue filmada mientras Karmakar hacía el servicio militar en el ejército francés. Presenta a compañeros soldados que intentan inyectar algo de emoción a sus vidas mediante varias estrategias; por ejemplo, dándose cabezazos contra sus taquillas. Luego siguió *Gallodrome* (1988), un estudio sobre peleas de gallos; *Hunde aus Samt und Stahl* (1989), un curioso retrato de dueños de perros peligrosos; *Demontage IX, Unternehmen Stahlglocke* (1991), un registro interpretativo del artista performático austríaco Flatz siendo martillado entre dos placas de metal por un tocador de campanas georgiano; y el *opus magnum* de este periodo temprano, *Warheads* (1992), una obra épica de más de tres horas de duración sobre mercenarios y soldados rasos. Más recientemente, inspirado por las posibilidades del video digital, Karmakar se ha distanciado de las implicaciones políticas de las subculturas inmersas en la violencia y el dolor, en favor de una

contemplación del cuerpo extático, tal como se manifiesta dentro de la escena electrónica: *196bpm* (2002) es un himno al arte del DJ, mientras que *Between the Devil and the Wide Blue Sea* (2005) es un estudio materialista extremo de las estrategias y la cultura de las *performances* electrónicas.

El guión para el primer largometraje *mainstream* de Karmakar, *Der Totmacher* (1995), está basado en las transcripciones de una serie de entrevistas al asesino serial Fritz Haarmann en 1924 por el profesor Dr. Ernst Schultze. A causa de los antecedentes documentales de Karmakar, la película fue tomada por un docudrama, con el actor Götz George recreando al “verdadero” Haarmann. De hecho, el film toma la relación entre un asesino que aguarda su ejecución y un psiquiatra criminal y la destripa para explorar el modo en que dos hombres, enfrentados por el destino y las leyes de la sociedad, se hacen amigos a la sombra de la inminente muerte de uno de ellos. (En realidad, Schultze detestaba a Haarmann y le deseaba la muerte.) La canción principal de la película, “*Ich hatt’ einen Kameraden*”, versa sobre un soldado que recuerda a su amigo perdido. Una línea en particular – “¿Estaba esa bala destinada a ti o a mí?” – sugiere el tema de esta relectura de la historia. Karmakar indica que bien podría haber sido Schultze quien esperara su propia cita con la muerte, y que todos los Otros somos en verdad Nosotros. El cine de Karmakar está empapado de este *pathos* de elección, de la civilización como algo esencialmente contradictorio.

Der Totmacher está pensada como un *kammerspielfilm* de los años veinte, una pieza de cámara, y este subgénero, con su énfasis en espacios interiores claramente delimitados, se convertiría en el principal referente estético para las ficciones subsiguientes de Karmakar: la película para televisión *Das Frankfurter Kreuz* (1997), sobre un grupo de personas en un bar de mala muerte que esperan

el año nuevo; y *Manila* (1999), en la que un avión lleno de turistas alemanes queda varado en el Aeropuerto Internacional de Ninoy Aquino, donde los protagonistas representan el psicodrama de amnesia e irresolución histórica de su tierra natal.

Las experiencias de Karmakar con la no ficción lo llevaron a la conclusión de que el documental es el arte de la confrontación, del encuentro con el mundo en sus propios términos; contrariamente, la ficción es el arte de la construcción, de la definición de tu lugar en el mundo a partir de la exploración de miedos y necesidades interiores; un proceso que se materializa a través de la precisa y sistemática concepción, ajuste y realización de cada uno de los aspectos de una película. En ninguna otra película esto resulta más evidente que en *Die Nacht singt ihre Lieder*. Pocos filmes recientes se acercan a la perfección de esta adaptación de la obra de Jon Fosse, que fue pensada como un proyecto barato para TV. Una naturaleza muerta con una pareja –una mujer impulsada por la sed insaciable de una realidad imposible y un hombre desempleado que se pudre en la desesperanza existencialista–, *Die Nacht singt ihre Lieder* es la culminación de la búsqueda de Karmakar de un cine de la iluminación que sea a la vez moderno y clásico, como la condensación de John Ford y Hou Hsiao-hsien. Todo está perfectamente medido, de los detalles y texturas del diseño de producción a los gestos y matices con los que los actores enuncian un guión altamente estilizado. Cada imagen está concebida con un sentido extraño del espacio, la distancia, la profundidad de campo. Cada corte y cada sonido crean una sensación nueva y agregan significado. Es conmovedor a la manera de los últimos films de Straub-Huillet, a la manera de Dreyer, Ozu, o de las obras maestras de Kurosawa y Peckinpah. Es una película que genera la sensación continua de que algo personal y precioso ha sido creado y entregado sin ataduras.

Parece apropiado que después de crear esta realidad cinematográfica inmaculada, Karmakar produjera su más cruda y auto-reveladora obra hasta la fecha, *Land der Vernichtung*. Una suerte de anti-*making-of*, el video es la destilación de unas quince horas de notas audiovisuales pensadas como referencias personales y como fuentes de inspiración para la realización de la todavía no producida *Ich habe mich, und das war mir möglich, bemüht, nur Kinder zu erschießen* (“Intenté, dentro de mis limitaciones, exitosamente, solo disparar a los niños”). El material incluye escenas de varios campos de concentración polacos, y chispazos de la vida cotidiana y conversaciones con aquellos que viven en las cercanías: imágenes de la vida que continúa, pero no del todo. El resultado es un bosquejo épico de ruinas y de un pasado que persiste, aferrándose al mundo material.

Los Humanistas Totalitarios inmediatamente plantearon objeciones éticas a *Land der Vernichtung* por la secuencia en la que una anciana concluye su terrible y extraña historia de vida, en la que fue forzada a mudarse a la misma casa donde había sido torturada por los nazis, afirmando que no quiere ser filmada. La escena fue posteriormente suprimida de la versión para TV, borrando el testimonio de la única víctima del terror nazi que aparece en la película. Karmakar incluye la petición de la mujer de que no la filmen para demostrar la perversa vergüenza que se les hace sentir a los sobrevivientes del Holocausto respecto de su sufrimiento, o sea, como una observación sobre la clase de cultura que dejaría estas escenas en el suelo de la sala de montaje. Por lo que se ve en la escena, es poco probable que la mujer no estuviera al tanto de que la estaban filmando. Karmakar parece hablarle mientras mira constantemente por el visor de la cámara, lo que sugiere que la mujer decía una cosa pero hacía otra.

Es de este tipo de ambivalencias que está hecha la obra de Romueld Karmakar. *Land der Vernichtung* revela mucho sobre el propio Karmakar: su rabiosa humildad, su curiosidad moral y su búsqueda de la perfección. Es un peregrino en un mundo incapaz siquiera de concebir su existencia.

PINTURAS EN LAS SOMBRAS - PEDRO COSTA

Paintings in the Shadows

Por Thom Andersen

(Marzo-Abril, 2007)

Descubrí *No Quarto da Vanda* (2000) y a su director, Pedro Costa, casi de casualidad, durante el Festival Internacional de Nuevo Cine y Nuevos Medios de Montreal, en octubre de 2001. Yo estaba tomando una taza de café en el lobby del cine ExCentris, y me di cuenta de que estaban dando la película en una sala que quedaba a unos pasos de allí. No la había visto en el catálogo. Era parte de un programa especial de cine portugués, y yo suelo desconfiar de esas secciones de cine nacional que hay en los festivales. ¿Acaso no constituyen un espacio para mostrar películas que no son lo suficientemente buenas para la sección principal del festival? Pero no había nada más para ver en ese horario, y yo no tenía otra cosa que hacer. La película ya había empezado, pero podía verla unos minutos y llegar a tiempo para ver la otra que tenía pensado ver más tarde. Nunca llegué a ver esa otra película, como sea que se llame. *No Quarto da Vanda* enseguida me capturó. Tenía la impresión de estar viendo el futuro del cine. Era la primera película filmada en video digital que no me provocaba querer verla en fílmico. En ese entonces yo no sabía que Costa había reunido 140 horas de imágenes y sonidos, de los que había seleccionado esas tres horas, pero era evidente que había pasado mucho tiempo con las personas que aparecían en la película.

No Quarto da Vanda es un trabajo paciente. Alguna vez, los documentalistas que usaban cámaras de 16mm podían desarrollar este tipo de paciencia, y de esa manera se crearon algunas grandes obras. Enseguida pienso en *An American Family* (1973) de Alan y Susan Raymond, *Seventeen* (1983) de Jeff Kreines y Joel DeMott

y las películas Sanrizuka de Shinsuke Ogawa, que documentaban la resistencia campesina a la construcción del Aeropuerto de Narita en las afueras de Tokio. Pero en esa época la película era más barata. Ahora esa paciencia solo está al alcance de los que trabajan con cámaras de video.

No Quarto da Vanda es, a su vez, un trabajo íntimo, un *kammerspielfilm*, como lo anuncia el título. Yo lo tomé como un documental, pero un documental de una franqueza sin precedentes, el tipo de película que Kiésowski afirmaba que era imposible porque “hay esferas de la intimidad humana en las que uno no puede entrar con una cámara”. Costa encontró el camino para entrar en esas esferas, entre inmigrantes pobres que solo logran conseguir un trabajo informal e inconstante y que deben luchar para crear un espacio propio en un barrio (Fontaínhas, en Lisboa) que es demolido a su alrededor. Pertenecen a lo que los tecnócratas privilegiados y sus marionetas llaman “clase marginal”.

Entonces vemos a Vanda Duarte y sus amigos fumando un “chino” de heroína, inyectándose, y contándose chismes. Pero también hay momentos de una ternura increíble en los que parecen todavía más vulnerables, momentos que evocan los encuentros más misteriosos de las mejores películas de ficción. Por ejemplo (uno que ocupa un lugar de privilegio en mi memoria), en uno de los planos secuencia más sencillos y brillantes de la película, Vanda y su amigo Pedro están sentados en el borde de la cama de ella, hablando sobre la muerte de su amiga Geny. Ella le da un remedio, él le da unas flores. Hay una solidaridad, casi un amor, que son palpables. Lo más probable es que Costa solo haya podido registrar esos momentos con una sencilla cámara liviana. Pero la intimidad de la película no es, desde luego, solo una cuestión de técnica. Seguramente había un alto grado de amistad y respeto mutuos entre Costa y las personas que filmó.

Jean-Louis Comolli y Gilles Deleuze sostienen que muchos de los documentales más significativos de los últimos cuarenta años fueron colaboraciones entre el cineasta y el sujeto-tema del cineasta, en el que cada uno pasa al lugar del otro. Las personas que aparecen en la película se descubren a sí mismas a través de la creación de historias, diálogos, narrativas, y el cineasta se reinventa a sí mismo o a sí misma a través de este encuentro. El lema de este cine es el *slogan* de Rimbaud “*Je est un autre*” (Yo es otro), una frase que cita Costa en referencia a Chaplin. Es un argumento seductor, pero sus ejemplos nunca me parecieron del todo convincentes. Siempre parecía haber más poder, o al menos más destreza artística, del lado del cineasta. Pero aquí finalmente había una película que realmente encajaba en este constructo teórico, un acto colaborativo en el que había equidad y camaradería verdadera, porque ninguna de las partes había abdicado responsabilidad alguna. En cada uno de los encuentros grabados por Costa, hay una dignidad y una formalidad que sugieren que Vanda y sus amigos están actuando de sí mismos, no simplemente siendo ellos mismos. Costa los ennoblece con imágenes muy cuidadas, realizando los mismos esfuerzos que un camarógrafo de Hollywood le prodigaría a Gwyneth Paltrow o a Uma Thurman. Eso no es del todo cierto: a lo largo de *No Cuarto da Vanda* se interpolan primeros planos tan hermosos como cualquier otro en la historia del cine.

Con este trabajo sobre la imagen, Costa reinventa el video digital, y yo lo descubrí mientras veía su película. Se me ocurrió que ya no existía distinción entre la estética del filmico y la estética del video. Probablemente seguirá habiendo películas que enfatizaran la especificidad fílmica de sus imágenes, particularmente en el extremo experimental de la realización, con película 16mm y un video analógico que reivindica los atributos especiales de ese medio, pero ya no es necesario insistir en las

diferencias. Lo único que hay son fotografías en movimiento; podemos llamarlo “cine” si queremos.

Costa habló sobre el uso de la cámara de video de una manera que se opone a las intenciones de los fabricantes: “Ellos quieren que yo la mueva mucho, y yo no quiero moverla... Las cosas se usan para trabajar. Las cámaras, las cámaras chicas, son muy útiles. Son prácticas, no son caras, pero cuidado: es necesario trabajar mucho con ellas, y el trabajo es lo opuesto de la comodidad. La comodidad es la primera idea. Es la falta de resistencia”. Así que él no mueve la cámara para nada, e ilumina cada cuadro como John Alton lo hubiera hecho en los años cuarenta. Costa lo llama pintar con luz, y yo estuve tentado de llamar pictoricistas a las imágenes de Costa. Lo que tiene de erróneo esa manera de denominarlas es que las semejanzas con las imágenes pictóricas me parecen más casuales que intencionadas. Quizás sea más pertinente invocar una película de John Ford. Igual que en muchas películas de Ford, en los encuadres de Costa muchas veces hay una puerta de fondo. Las puertas (y con más frecuencia las ventanas) se abren y a veces se cierran, pero por lo general están abiertas. Los espacios son pequeños y abarrotados, llenos de objetos que son fuente incesante de preocupación (la limpieza es un motivo recurrente). Pero, quizás porque este encuadre es tan rígido y estrecho (muchas veces hay alguien que habla o escucha fuera de cuadro), siempre se abren a un exterior que es ilimitado. Las paredes están “gastadas”, pero el orden y la belleza de los cuartos es tal que tenemos razones para compartir el lamento de sus habitantes por tener que mudarse (nunca se explican las razones del proceso de destrucción del barrio, pero todos fuimos testigos de las perversidades de la “demolición de villas miserias” o de la “reurbanización”).

La mayor parte de *No Quarto da Vanda* está filmada en interiores, pero yo agradecí los planos de exteriores –frecuentes

y por lo general breves— que brindan otra sensación del barrio y de lo que es la vida allí. Las imágenes en sí no muestran demasiado, pero en su conjunto describen un mundo pequeño, una comunidad conformada por callejones angostos y plazas pequeñas, todas y cada una con un fuego que arde noche y día. Es un barrio que Jane Jacobs habría amado. Hacia el final de la película, empezamos a percibir las ominosas letras X amarillas, que señalan las casas que van a ser destruidas inminentemente. Minutos más tarde, unas topadoras las demuelen.

Hay incluso cuatro planos de la naturaleza que muestran un campo de pastizales más alto que los hombres que lo atraviesan, un campo de flores bajo un cielo de nubes grises, y el viento que hace crujir las hojas de una densa arboleda.

¿*No Quarto da Vanda* “estetiza” la pobreza? Yo diría que sí, y afirmaría que esa es su principal virtud. El mundo es hermoso, y una imagen útil del mundo debe registrar esa belleza. Los ricos y los pobres viven bajo el mismo cielo, y el cielo (contemplado muy rara vez en esta película) es más hermoso que el más hermoso de los paisajes rurales o urbanos.

Ahora hay una segunda parte: *Juventude em marcha*. Esta película salí a buscarla. Antes de verla, había visto tres largometrajes anteriores de Costa *O Sangue* (1989); *Casa de Lava* (1994); *Ossos* (1997), me había reunido brevemente con Costa en Lisboa, había vuelto a ver *No Quarto da Vanda* en DVD, y había leído reseñas de su estreno en el Festival de Cannes, en mayo del año pasado. Luego, en septiembre, tramité la proyección de *Juventude em marcha* en el Instituto de Artes de California, en donde enseño, y que fuera presentada por Costa en persona. La vi dos veces en el *screener* en DVD antes de ver la proyección de la copia en 35mm.

La podemos llamar segunda parte porque se hizo con las mismas personas y el mismo método. Costa reunió 320 horas

de filmación con una pequeña cámara digital a lo largo de un periodo de quince meses. De nuevo, las imágenes son estáticas y majestuosas, aunque Costa inclina la cámara hacia arriba en lugar de hacerlo hacia abajo e incluye algunos paneos. Vanda y otras dos personas que aparecen en *No Quarto da Vanda*, Nhurro y Paulo, vuelven a tener un rol preponderante, aunque el protagonista, Ventura, no participó en la película anterior. Vanda se volvió más saludable y más robusta –tiene nuevo marido y otra hija– pero muere su hermana Zita. La muerte de Zita inspira uno de los pasajes más emotivos de la película. Ventura y su amiga Xana miran pasar una especie de procesión fúnebre fuera de cuadro. Ventura comenta: “Otra que se va. El veneno de siempre”. Xana responde: “No fue el veneno que tomó. Fue todo el veneno que tomaron por ella antes de que llegara al mundo”.

La destrucción de Fontainhas documentada en *No Quarto da Vanda* ahora es casi total, y casi todos los habitantes, incluida Vanda, fueron reubicados en bloques de departamentos nuevos, aunque deslucidos, con pasillos color naranja amarillento y habitaciones blancas que son cubos perfectos. Los planos contrapicados de Costa hacen que las puertas parezcan los ataúdes verticales de las famosas fotografías tomadas por Nadar de los masacrados de la Comuna de París. Estas torres son versiones austeras y puristas del Estilo Internacional, sin decoración ni imaginación alguna, del tipo que Le Corbusier habría diseñado si su práctica no hubiera ido más allá de su teoría.

No hay manera de confundir a *Juventude em marcha* con un documental puro. Empieza con un matiz de drama de alto vuelo, casi melodrama. Vemos muebles que son arrojados al patio desde la ventana de un segundo piso bajo un cielo nocturno aterradamente negro. Poco después, Ventura va a explicar esa imagen: su esposa Clotilde lo dejó, pero antes de irse le hizo un tajo en el

brazo y destruyó la mayor parte de sus electrodomésticos. Durante el resto de la película, los episodios ficcionales son alternados con más secuencias documentales, todos ellos sostenidos por la imponente presencia de Ventura, que deambula de un encuentro a otro entre sus camaradas, a muchos de los cuales llama “hijos”, y de una temporalidad a la otra. Es decir: se narra un periodo del pasado de Ventura, pero esas secuencias no están marcadas como *flashbacks*. El pasado se denota simplemente a través de un cambio de vestuario y de la aparición de un vendaje que envuelve la cabeza de Ventura. Mediante la evocación de los primeros días de un inmigrante de Cabo Verde en Lisboa, esas secuencias afirman insistentemente el carácter ficcional de *Juventude em marcha*, y le permiten a Ventura encarnar las aspiraciones y las luchas de su comunidad inmigrante, el pueblo de Fontainhas, de la misma manera en que el Sargento Braxton Rutledge encarna las aspiraciones de los “soldados búfalo” negros en *El sargento negro* (*Sergeant Rutledge*), la película de John Ford de 1960.

La asociación con las películas de John Ford no se me ocurrió espontáneamente. La propuso Costa, quien refiriéndose a *Juventude em marcha* dijo: “Me temo que lo único que hice fue una *remake* de *El sargento negro*”. Para Costa, tanto *No Quarto da Vanda* como *Juventude em marcha* son continuaciones de sus esfuerzos por recrear el cine clásico de Hollywood por otros medios. No es tan paradójico ni perverso como suena cuando Costa empieza a explicarlo, y enseguida me veo reconociendo los ecos de Tourneur y Lang en la segunda película de Costa, *Casa de Lava*. Afortunadamente, las influencias más benignas de Hawks y Ford recobran visibilidad en *No Quarto da Vanda* y *Juventude em marcha*. Hay una generosidad en el trabajo de los directores, un anhelo de solidaridad y comunión que trasciende su dramaturgia, por lo general sosa y descuidada, y Costa se las ingenió para recrear esa cualidad.

Después de que Costa mencionara *El sargento negro*, volví a mirarla para ver qué pudo haber tomado de prestado. No es una típica película de Ford. Es una de las últimas, un western en “formato chico”, para adoptar el término de Deleuze. Cuenta la historia de adentro hacia afuera. Es una película de juicios y abogados, así que todo se relata mediante *flashbacks*. Y no es una de las mejores películas de Ford. Ford parece sentirse tan avergonzado del drama de un soldado negro falsamente acusado de violar a una chica blanca y de asesinar al padre de la chica que no puede hacerse a la idea de contarlo. Hay humoradas en exceso y un extenso retrato de la huida de Rutledge de la escena del crimen, pero nunca se narra la violación ni el asesinato. Al final, el abogado defensor debe apelar a una artimaña estilo Perry Mason para exonerar al sargento. Sin embargo, Ford le da a Woody Strode, que interpreta a Rutledge, el mejor papel de su carrera, el “mejor sargento” cuyas habilidades y coraje lo convirtieron en un gigante, un modelo y una leyenda para sus camaradas negros, y Strode supo aprovecharlo al máximo. Ford lo fotografía de una manera especial, utilizando planos contrapicados para enfatizar su estatus mítico. Ninguno de los otros personajes recibe ese tratamiento. Costa fotografía a Ventura de la misma manera, y creo que contempla a este hombre modesto y humilde con el mismo tipo de sobrecogimiento que sentía Ford por Rutledge. Las luchas de Ventura por sus raíces y su familia, también retratadas de manera indirecta, sirven para encarnar las de la comunidad desposeída y marginalizada, y su callada nobleza niega cualquier rastro del miserabilismo que, para algunos espectadores, desfigura a *No Quarto da Vanda*. Igual que *El sargento negro*, *Juventude em marcha* es un intento por convertir un formato chico en una película épica.

Los lazos entre Ventura y Rutledge –así como la creencia de Costa de que *Juventude em marcha*, en algún sentido, reitera a

El sargento negro— quedan más a la vista en la sagaz descripción de Rutledge que hace Joseph McBride en *Tras la pista de John Ford* (*Searching for John Ford*): “Las últimas películas de Ford tratan personajes que, en gran medida, son capaces de posicionarse fuera de la historia al mismo tiempo que la están viviendo. Rutledge es uno de esos personajes, un hombre que se da cuenta de que el significado último de su lucha personal solo puede internalizarse una vez que se haya convertido en historia”. Todavía más que Rutledge, Ventura expresa esta sensación de desplazamiento y desapego en cada uno de sus gestos. Es un fantasma o un ángel que ofrece una mano a los vivos, para guiarlos en su camino.

De hecho, con Pedro Costa hablamos mucho de John Ford durante su estadía en California. Discutimos sobre *Más corazón que odio* (*The Searchers*, 1956), una película que él admira más que yo. Después de que proyectamos *Juventude em marcha*, empecé a verle más semejanzas con *Más corazón que odio* que con *El sargento negro*. Como Ethan Edwards, Ventura es un vagabundo, un “peregrino” en busca de su hijo perdido. Cuando el agente inmobiliario de la nueva torre de departamentos le pregunta cuántos hijos tiene, Ventura responde: “Todavía no sé”. Así como Monument Valley representa todo el sudoeste de los Estados Unidos en *Más corazón que odio*, Fontainhas y los nuevos monoblocks representan todo el mundo de Ventura en *Juventud en marcha*. Entonces dije: “Es como *Más corazón que odio*: solo que mejor. Es una *remake* de *Más corazón que odio* desde el punto de vista de Mose”. Costa respondió: “¿Entonces piensas que Ventura está loco?” Le dije: “No, pero tampoco creo que Mose esté loco”. Recién más tarde se me ocurrió que Mose era el único personaje cuerdo en *Más corazón que odio*, así que simplemente le dije: “Es como una película de John Ford protagonizada por Francis Ford”. Finalmente, Costa aceptó este

elogio. Después de todo, Francis, el hermano mayor de John Ford, es el actor más noble y sereno del activo de su empresa, y las mejores películas de Ford son siempre aquellas en las que Francis tiene los mejores papeles. Puedo mencionar *Pasión de los fuertes* (*My Darling Clementine*, 1946) o *Resplandece el sol* (*The Sun Shines Bright*, 1953).

Sin embargo, la vaguedad de lo ficcional en *Juventude em marcha* se asemeja más a Andy Warhol que a Ford. Costa me reconoció su interés por Warhol, que también afirmaba estar reinventando el cine clásico de Hollywood por otros medios. Como Warhol, Costa toma las invenciones de sus actores, que también son sus amigos, y crea una vaga ficción que les sirva de marco, aunque, a diferencia de Warhol, él no depende de la improvisación o la espontaneidad de la primera toma. Por el contrario, igual que sus influencias más íntimas, y que Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, Costa por lo general hace unas veinte o treinta tomas de una misma escena. A lo mejor aprendió de ellos que “lo accidental solo puede aparecer dentro de un marco rigurosamente elaborado”, como lo expresó Frédéric Bonnaud.

Por supuesto que Costa y Warhol tienen gustos diferentes respecto al cine de Hollywood. Hasta donde yo sé, nadie acusó nunca a Warhol de ser un fanático de Ford. Así que Ventura y Vanda Duarte son “megaestrellas” en otro tipo de película. Si Edie Sedgwick era Lupe Vélez y Mary Woronov era María Montez y Viva era Katharine Hepburn, entonces Ventura es Woody Strode (o Hank Worden) y Vanda es Jane Darwell (al menos en *Juventude em marcha*). En otras palabras, en realidad no son estrellas, son actores de reparto. Por lo tanto, *Juventude em marcha* es la película de Hollywood que todos soñamos: la película en la que los actores de reparto obtienen los papeles principales.

Para mí, *Juventude em marcha* está más allá de cualquier elogio. Simplemente está ahí. Es una película con la que tendrá

que medirse todo cineasta que venga después. Exige una segunda parte, pero no va a tener que salir del propio Costa. Me llama la atención lo que Scott Foundas escribió sobre la película en el *LA Weekly*: “En la semana que pasó desde que vi la película, se me aparece en sueños y cuando despierto sigue estando ahí, conmigo”. *Juventude em marcha* no se me apareció en sueños, pero interrumpió mi descanso por las noches. Después de ver la película, reflexioné sobre ella de manera obsesiva durante varios días, y todavía la tengo en la cabeza. Con esto no pretendo sugerir que es una película perfecta, ni siquiera un clásico, como lo son algunas de las películas de Ford. De hecho, es una película imperfecta de manera intencional: Costa incluye una toma en la que Ventura dice mal una línea de diálogo. No puedo escribirlo con mucha seguridad, porque solo vi un anticipo dos veces antes de la proyección, pero me da la impresión de que está vagamente elaborada y que es, casi con certeza, oscura, lo que provoca dificultades desafortunadas para algunos espectadores. Probablemente haya que verla al menos dos veces para entenderla, y para mí eso no es una virtud. Costa me dio a entender que él mismo todavía estaba descubriendo la película. Lento, uno de los actores principales, tuvo que explicarle uno de los puntos más importantes de la trama durante el estreno en Cannes. Quizás puede ser una película *en desarrollo* también para nosotros, en la medida en que la miramos y después reflexionamos sobre ella. Su construcción nos permite alterar el orden de las escenas y hacer una *remake* adentro de nuestra cabeza.

Espero ansioso la salida de la versión en DVD, aun cuando se pierda mucho en ese formato. Me va a permitir volver a ver en pantalla algunos de los momentos mágicos que todavía no mencioné: las recitaciones casi “mántricas” de las cartas enviadas desde el frente, inspiradas en Robert Desnos; el himno de liberación que suena en un tocadiscos portátil y después

canta Ventura; la aparición de dos gallineros en la casucha que ocupan Ventura y Lento; los dos monólogos largos de Paulo. No creo que mirar una y otra vez estos momentos fuera de su contexto original constituya una traición al espíritu de la película.

TIEMPO MODERNO - EDWARD YANG

Modern Time

Por Olivier Assayas

(Enero-Febrero, 2008)

¿Por dónde empezar? Quizás con el sueño que tuve en el que Edward Yang se me aparecía a solo dos semanas de su muerte, con esa tenaz sensación de realidad que tienen los muertos cuando se nos aparecen mientras dormimos. Todavía no logré sacarme la sensación que me dejó. Hasta podría decir que me persigue y me empuja a escribir estas palabras ahora.

O quizás podría comenzar con esa noche en septiembre del 2000 cuando vi *Yi Yi* en un cine repleto en París, y me dije que Edward había encontrado lo que había estado buscando, consciente o inconscientemente, desde el principio: la conjunción de un cine independiente chino que sea testigo de las mutaciones históricas del país, y la historia del cine moderno, que empezó con la *Nouvelle Vague* francesa y cuyo corazón aún late en París.

Con *A Confucian Confusion* (1994) y *Mahjong* (1996), Edward Yang se había posicionado radicalmente, y con cierta altanería, fuera del marco del cine contemporáneo de Taiwán, a cuya invención le había brindado una contribución decisiva. Ese círculo, ese ambiente, y sus políticas sin lugar a dudas ya no le eran apropiadas.

El objetivo de su generación de realizadores, que aparecieron a mediados de los ochenta durante el equivalente a la perestroika del régimen autoritario de Kuomintang, era recuperar el tiempo perdido, llenar el vacío de los años bajo ley marcial cuando la propia historia moderna se hallaba reprimida. Los actores clave del movimiento –Edward, Hou Hsiao-hsien, y Wu Nien-jen– habían anticipado por un par de años la liberación política de

la isla. Una puerta comenzó a abrirse, ellos entraron sin dudar, y las posibilidades parecían infinitas. Su cultura, su historia, sus vidas nunca habían sido contadas con veracidad y la industria del cine de Taiwán estaba detenida en el tiempo. Había que reinventar y redefinir todo en un lenguaje completamente nuevo: el lenguaje de un cine chino libre con una sintaxis contemporánea. Para Edward, fue *A Brighter Summer Day* (1991), indudablemente la película más importante de la primera parte de su carrera, y posiblemente su obra maestra, con la que logró este objetivo, así como sucedió con *A City of Sadness* (1989), su contrapartida simbólica, para Hou Hsiao-hsien.

Pero aun cuando el cine de Taiwán estaba renaciendo, la apuesta era ahora distinta, y Edward entendió esto mejor que nadie. En los noventa, algo más intangible que la abolición de la ley marcial (en 1987) estaba sucediendo. Ahora más abierta y acompañada por su éxito económico, la sociedad taiwanesa se dejó vencer por la globalización, al absorber los hábitos, valores, e incluso los horizontes imaginativos que constituyen el lenguaje universal de Occidente (o, más precisamente, el lenguaje del comercio, un dominio del que no se le puede enseñar absolutamente nada a la eterna China). Esta homogeneización cultural fue acompañada por la triunfal emergencia de una nueva clase social que creó el prototipo del post-totalitarismo neo-capitalismo chino. Aunque quería ser el cronista en el ojo de la tormenta, ni siquiera Edward imaginó cuán rápido y cuán amplia sería la expansión de este prototipo hacia la China continental. Este mundo, que tiene poco lugar para el cine y menos aún para el arte, y que en el mejor de los casos tiene espacio para el entretenimiento y las formas del arte que en ocasión lo transmiten, se parece mucho al nuestro.

Edward rápidamente entendió que era hora de repensar no solo el rol del cine, sino también su propia posición histórica,

política, y geográfica. Al mismo tiempo, luego de un periodo de afirmación de su singular identidad, la Nueva Ola taiwanesa, con su flamante reconocimiento internacional y sus premios en festivales, sufrió el destino de esos cines nacionales que llegaron tarde a la modernidad; ya a principios de los noventa, había sido incorporado al conjunto de la cultura cinematográfica internacional y se había vuelto simplemente una variante entre otras. En resumen, el cine taiwanés fue guiado hacia el cada vez más reducido espacio ocupado por el cine de autor contemporáneo, y se encontró cara a cara con sus límites.

Este cine de autor está hoy atravesando una crisis plena de identidad. Mientras que algunos coquetea con los riesgos y puntos muertos de una experimentación asimilada de las artes plásticas, para otros el cine de autor es el portador del estandarte de la corrección política y estética y con frecuencia del drama tradicional, poniéndose del lado de un consenso blando que paraliza a nuestras culturas. Otros realizadores buscan felizmente una redefinición por fuera de estas polaridades. Si el cine de autor fuera a responder ante la historia contemporánea –y, a fin de cuentas, siempre lo hace– ¿cómo se justificaría?

Quizás esto podría verse en términos de la evolución moderna de las sociedades occidentales: la historia aconteció, pero a un nivel subterráneo, sin nuestro conocimiento. Sus revueltas, y lo que hay en juego, están por lo tanto situadas en un territorio nuevo, uno en el que el cine no sabe –o apenas sabe– cómo aprehender las herramientas teóricas que le permitirían analizarlas. Aquí en Europa no hemos ido más allá de las viejas dialécticas, de acuerdo a las cuales, básicamente, el mundo cambia muy poco, y cuando lo hace, es para regresar eternamente a un refrito de la lucha de clases y de las perdurables contradicciones del capitalismo que han sido descriptas con diligencia por varias generaciones.

Este no pudo haber sido el diagrama de la Nueva Ola taiwanesa, cuyos principales exponentes han vivido la Historia –su mundo había cambiado frente a sus ojos– antes de ser testigos de la misma. Ellos sabían del poder del cine y su capacidad de resonar profundamente, cuando tuviera la buena fortuna de estar en sincronismo con las convulsiones sociales y sus verdaderas causas, mucho más aún cuando se encuentra en la vanguardia de la historia.

En resumen, esta lucidez y la consciencia de haber estado en el corazón mismo de los cambios de su época podrían haber convertido a la práctica del cine independiente, internacional o de cualquier forma, en algo blando, chato, y poco satisfactorio como fin en sí mismo. Nunca le hice estas preguntas directamente a Edward, pero sé que lo preocupaban, y sospecho que en ese estado mental se encontraba cuando, con *A Confucian Confusion*, emprendió el camino que lo llevaría a *Yi Yi*.

No solamente acababa de romper con el pequeño mundo del cine de Taiwán sino también con la lógica mediante la cual este aceptaba su marginalización –el asiento trasero que la industria del *mainstream* le tenía reservado– y su integración con la micro-economía y los micro-valores de un cine de autor internacional con ambiciones especialmente reducidas. La soledad de Edward estaba por sobre todo basada en una utopía, o en la fe, se debería decir, de que había otro camino que le permitiría preservar intacto el delgado hilo que conectaba a su cine con la sociedad de su país, al verlos bifurcarse dramáticamente.

Al rehusar el camino fácil del manierismo posmoderno que flotaba en el aire a mediados de los noventa y rechazando cualquier manifestación de exotismo y también más que nada la pompa de la herencia histórica que ha sido un sustento para muchos realizadores chinos de su generación, Edward Yang eligió volverse un observador lúcido, a veces mordaz y a veces

tierno, del colapso de la sociedad en la que creció, y de su reformulación como nuevo mundo, con un nuevo urbanismo, una nueva arquitectura, y una nueva circulación de capital que recae sobre él. Ese es el foco de lo que hoy debe considerarse una trilogía: *A Confucian Confusion*, *Mahjong* y *Yi Yi*. Tres instantáneas: las primeras dos, ilegibles en Occidente, tomadas durante el caos reinante de la transformación, y la tercera, retratando el resultado final, un espejo para la sociedad taiwanesa en la oscuridad de un cine en París o Nueva York, la evolución del mundo moderno de todos. Y así, a través de una fascinante dialéctica inversa, Edward regresó a su realizador ideal original, Michelangelo Antonioni.

Con la idea de volver a las bases, en un primer momento de esperanza, Taiwán había creído que la caída del totalitarismo y la censura abrirían el camino utópico hacia la democracia. En lugar de eso, el cinismo, la indiferencia y la corrupción de corte mafioso –el verdadero lenguaje del comercio sin alma– ganaron la partida. No es tan sorprendente que *Yi Yi* fuera vista y comprendida alrededor del mundo. Después de todo, con esta película Edward no estaba tan lejos de Ozu, que, durante un periodo comparable de cambio en la sociedad japonesa, había retratado los mismos efectos: los de seres humanos lidiando con una nueva forma de alienación surgida de la disolución de los valores tradicionales y las relaciones de familia o de clan que habían estructurado la vida social, aun en los momentos más oscuros de la historia. Y todo esto para beneficio de una abstracción geométrica expresada por la arquitectura moderna y el dinero, una vida aislada, separada, fragmentada, y reformulada de acuerdo a la demanda de circulación de productos y trabajo mecánico.

Desafortunadamente, en 1994, en épocas de *A Confucian Confusion*, el deterioro de la relación entre el público de Taiwán y su cine nacional era casi total. Las películas de Hou

Hsiao-hsien y Tsai Ming-liang eran sus víctimas más vapuleadas. Las reglas del comercio internacional, una vez que Taiwán accedió a firmarlas, requerían la abolición del sistema de cuota de exhibición cinematográfica, a expensas de los realizadores locales y la infraestructura de una industria que había prosperado desde los cincuenta. Los cines se abrieron a la abundante producción de cine de Hong Kong, que hasta entonces le había sido negada al público y que pronto inundó las pantallas taiwanesas, antes de ser suplantada por la producción norteamericana. Para el 2001, el proceso se había completado. Aunque *Yi Yi* ganó el premio a la Mejor Dirección en Cannes y continuó hacia un excepcional éxito internacional de taquilla, nunca fue estrenada en Taiwán.

En el otoño de 1994, me encontré con Edward en el Festival Internacional de Cine de Tokio, donde él presentaba *A Confucian Confusion* y yo, *L'Eau froide* (1994). La actriz Virginie Ledoyen me acompañó y esto inspiró a Edward a ofrecerle un papel en su siguiente película, *Mahjong*. Me encontré actuando de intermediario para esta colaboración, cuyos términos se cristalizaron en los meses subsiguientes y que debió su singularidad al hecho de que sería la primera película de la Nueva Ola taiwanesa en *encarnar* la internacionalización como un factor en la mutación de la isla. Virginie interpretaba a una mujer francesa llamada Marthe, apodada Matra como referencia irónica al fabricante de armas francés que, debido a los turbios acuerdos que unían a París con la China nacionalista, supervisó la construcción del enorme y desastroso sistema elevado de trenes de Taipéi, que paralizó el tránsito durante años. David Thewlis dejó el proyecto a último momento y fue reemplazado por Nick Erickson, un amigo de Edward de su época de estudiante en Seattle, pero tristemente su desempeño no fue convincente.

En este encuentro con Occidente –y no estoy seguro de que yo entendiera esto plenamente en esa época– Edward buscaba la clave para entender las transformaciones sociales que lo obsesionaban. Y estaba preocupado con inscribirla de forma literal, lo que debe haber sido frustrante para él. Sus dos protagonistas occidentales se encontraron en una posición precaria, secuestrados inconscientemente por una realidad china ilegible para ellos, a la deriva en una película en la que la dialéctica en cuestión nunca se materializa realmente o da frutos, a no ser que el significado de la película sea simplemente la mutua e irreductible opacidad de Oriente y Occidente. Pero no creo que sea así. Edward reflexionaba sobre la forma en que los extranjeros experimentaban la cultura china como un enigma, pero también perseguía algo más: la forma en que estas interacciones contaminaron a la sociedad taiwanesa.

Voy a arriesgar una teoría: en cierto punto la transformación social de Taiwán, condicionada desde hace mucho por el comercio con Occidente –de acuerdo a los términos problemáticos por los que “Taiwán, Republica de China” nunca tuvo un estatus diplomático pleno– empezó a ser más condicionada por la evolución de las relaciones con la China continental. Con la apertura de sus inmensos mercados al capitalismo taiwanés, aquí, como en todas partes, la occidentalización se volvió poco más que un cambio de vestuario (Prada, Gucci) y de maquillaje (L’Oreal) para una circulación masiva de dinero y productos, de acuerdo a los códigos y la lógica de una superpotencia emergente: una formidable, económica si no políticamente, China reunificada.

¿Y qué pasaría si Shanghái –en la reinención colosal del capital del sur como la megalópolis por antonomasia del siglo veintiuno, destinada a unificar a China del exilio y drenar su inmenso saber-hacer– se volviera el epicentro de los temblores detectados por el sismógrafo de Edward? ¿Y qué pasaría si,

en verdad, los occidentales ya no tuvieran mucho que ver con eso?

Desgraciadamente, China concebida como laboratorio para las sociedades modernas no es un tema que le interese al circuito del cine artístico cada vez más angosto y fosilizado. Edward también estaba atrás en la fila, dada la emergencia de un cine independiente en la China continental que ya medía la vara de su sociedad a medida que esta pasaba por convulsiones masivas. Y más aún, las *indies* continentales tenían la ventaja de un trasfondo arcaico que podía aportar un toque de exotismo, que marginaba sin problemas a la idiosincrasia de Taiwán. El trabajo radicalmente anti-exótico de Edward Yang se enfrentaba a una suerte de doble ciego: primero, la evaporación de su audiencia local era un síntoma de la misma alienación que él tomara como tema; y segundo, la propagación de esta forma de alienación se ajustaba al modelo Occidental, y por lo tanto era no-exótica.

Aquí podemos notar que fue otro realizador taiwanés, Ang Lee, el que logró hacer funcionar todo esto, al virar no hacia Europa, sino hacia Norteamérica; no hacia el cine independiente, sino hacia la industria, y al adoptar ciertas formas de construcción dramática, un puñado de problemas, y una moral políticamente correcta, todo esto siendo puramente una recanalización comercial de los callejones sin salida que Edward enfrentaba. Un cruel signo de los tiempos.

Sin embargo, unos años después de *Mahjong*, *Yi Yi* milagrosamente desenmarañó las fértiles contradicciones del cine de Edward: por primera vez, una película china desprovista por completo de exotismo y centrada (para mejor o peor) en lo universal de la humanidad conectó con una audiencia occidental que se reconoció a sí misma y fue conmovida y afectada por lo que descubrió. En esa época pensé que se abrían nuevos horizontes

para el cine de Edward, sin sospechar que lo que parecía ser un nuevo comienzo, estaba destinado a ser la culminación de su obra y, al mismo tiempo su coronación y conclusión.

Nos conocimos en 1984, en mi primer viaje a Taipéi. Él acababa de hacer *That day, on the beach* (1983), su primer largometraje (bien largo). Del grupo del Nuevo Cine taiwanés, él tenía un estatus particular: había estudiado en EE.UU., había viajado, y su película había sido vista y reconocida fuera de las atestadas fronteras de su pequeña isla. Él era, para usar el término de Serge Daney, el *passeur*, o el barquero, de la modernidad, a través de quien sus fluctuaciones, sus intuiciones, su sentido del presente había circulado todo el camino hacia Taipéi. Era significativo, además, que hubiera confiado la fotografía de su película a un operador occidental de Australia que era tan principiante como él: Christopher Doyle. La importancia fundacional de este gesto debe ser subrayada, porque no había precedentes en la cinematografía China, e iba cargado de consecuencias: unos años después, Doyle, aliado con Wong Kar-wai y el editor/director de arte, William Chang, estaban por hacer una contribución decisiva a la revolución de la estética del cine de Hong Kong.

Donde Hou era terrenal, un autodidacta que sospechaba de las buenas costumbres del cine, sus hábitos y sintaxis, y había hecho solo su camino hacia un lenguaje fílmico crudo y poderoso (y como resultado no era diferente a Maurice Pialat, en Francia), Edward era seductor, libre y airoso, irradiaba un aura de soberanía que ocultaba sin éxito un dolor interior, un sombrío *basso continuo* que se dejaba entrever en todas sus películas y era su verdad.

Entrenado como ingeniero en informática, era también músico (le debemos la banda de sonido de *A summer at Grandpa's*, de

Hou) y, especialmente, un talentoso diseñador: nunca dejó de dibujar y, en el momento de su muerte, estaba preparando una película animada, *The Wind*, que hubiera sido la continuación de su trabajo como caricaturista para su (ya desaparecido) *website* miluku.com.

He relatado esa noche demasiadas veces: cómo, en la víspera de convertirme en realizador, antes de escribir el guión de lo que sería mi primera película, me encontré en un restaurante en Taipéi con Hou, Edward, Chris, y también Chen Kuofu y Sylvia Chang, sin conocer a ninguno de ellos, sin sospechar que tres de esas personas irían a reinventar el cine chino, que literalmente lo refundarían.

En los veintitrés años que han pasado, todos continuamos nuestros divergentes caminos. Pero cuando miro hacia atrás, y odio hacer eso, tengo la impresión de que algo de mi propia verdad –o su ficcionalización, o mi propia narración de mi propia historia, es todo lo mismo– está representada allí. Cuando empecé a escribir en *Cahiers du cinéma*, casi por accidente, a principios de los ochenta, no sabía que iba a quedarme por cinco años y que trabajaría en una reflexión personal que me llevaría más allá de las zonas ocupadas tradicionalmente por la cinefilia. En mi último tiempo allí, en vistas a convertirme en realizador, cuando todavía era vital para mí cortar los lazos, una familia simbólica, elegida, se constituyó para mí en Taipéi. De manera correcta o equivocada, no importa cuán absurdo sea, nunca me sentí realmente un realizador francés (la generación de realizadores franceses con la que sentía afinidad era la que precedió a la mía). En cambio, siempre me sentí como un primo occidental de los principales impulsores del Nuevo Cine taiwanés, que recibieron una oportunidad que yo nunca tuve, la chance de empezar sus carreras con la energía colectiva de una fe compartida. Contemplaban un campo cubierto por

las ruinas de un cine arcaico; solo debían soplar para que todo se derrumbara.

Ya lo dije y con gusto lo repito: Hou Hsiao-hsien es por lejos el artista más importante que produjo el cine contemporáneo chino, al punto que lo más estimulante que se desarrolló después de él hubiera sido estrictamente imposible que se diera sin la ruptura decisiva que causó. Pero Edward, marcado de forma permanente por la obra de Antonioni, seguirá siendo el gran realizador chino de la modernidad y uno de los mejores analistas de su evolución en un momento histórico clave. Paradójicamente, para medir la influencia de su trabajo, no es tanto el cine de Taiwán lo que se debe observar, ni tampoco el de China continental –a mi entender, ambos se quedan atrás respecto de su visión– sino el de Corea del Sur, el país asiático donde la realización cinematográfica perdió menos vitalidad y donde aquello que Edward esperaba encontrar en Taiwán se ha materializado: un público en sintonía con un cine contemporáneo que es testigo de su época mientras mantiene con la misma una relación pasional y *figurativa*, acorde a ciertos términos que Edward seguramente no hubiera rechazado.

Pero, ¿es este el momento de tener una mirada retrospectiva hacia una obra cuya coherencia e importancia ahora son claras y cuyos ecos resonarán, incesantes? Podría decirse que sí, porque la muerte prematura de Edward Yang nos presenta en forma abrupta una perspectiva completa y cruel de su obra, ahora concluida, aunque cueste no pensarla como un proceso que continúa, tan inseparable era su trabajo de una forma de pensar en acción, de una dialéctica constante que cuestiona los problemas anticipados de los que el resto del cine chino aún no era consciente. Se podría intentar restituirlo a su verdadera posición esencial, la que siempre se rehusó violentamente a ocupar. Ya que su cine no buscaba reconocimiento; en cambio, a Edward

lo impulsaba un deseo de desconexión de un mundo cada vez más indiferente, más y más anestesiado, más y más resuelto a empujar a las artes, especialmente el cine –esa forma de arte que por un tiempo fue la que más en sintonía estaba con la sociedad–, de vuelta a un estado de vertiginosa duda. Y Edward vivía esta duda problemática más que ningún otro cineasta asiático.

Pero también se podría decir que el momento ya pasó. Que ya es demasiado tarde: Edward ya no está aquí. En Francia, solo dos de sus películas tuvieron distribución; las otras ni siquiera están disponibles en DVD. En esencia, estoy seguro de que él hubiera estado de acuerdo, ese no es un problema serio; lo que *sí* es un problema serio es que la señal que nos enviaron, su verdadera *raison d'être*, no nos llegó *en el momento adecuado*, cuando hubiera sido invaluable. Porque él también le hablaba a Occidente; mientras sostenía un espejo en dirección a nosotros, el reflejo de otra cultura creaba una perspectiva invertida del mundo, y a través de ella fue que él nos ayudó a descifrar nuestra sociedad y sus cambios. Una recompensa justa, considerando que el cine moderno europeo había sido su “ábrete sésamo”.

No fue de Pekín de donde vino el ímpetu de reconstruir China luego del Gran Congelamiento del Maoísmo. Fue de China en el exilio. Fue en Taipéi, Hong Kong, y Singapur donde se creó el modelo *in vitro* que ahora certifica a China como la primera superpotencia del siglo veintiuno, y fue Taipéi, como una suerte de modelo a escala de toda China, con sus conocimientos, tecnologías, y valores, la que concretó el diálogo con un Occidente regido por los mercados. Esta mutación ahora está completa. En retrospectiva veremos que las películas de Edward Yang la documentan desde el corazón del proceso histórico, una de cuyas consecuencias irónicas es la marginalización de Taiwán,

a medida que su dilema perenne –¿retornar a China o apuntarse contra un nacionalismo demagógico?– se convierte, dentro del marco del mundo chino, en cada vez más irrelevante. Y en un marco internacional, este dilema se volverá cada vez más ilegible, ahora que el centro regional de gravedad ha virado inequívocamente hacia Shanghái, donde la historia continúa en su máxima expresión e *in vivo*.

¿Puede ser que junto a Edward Yang algo así como una historia del cine taiwanés se haya extinguido, ese momento fugaz en que cristalizó el espíritu de su época, antes de, por desgracia, regresar a los márgenes? ¿No es ese también el significado del silencio de los últimos años de Edward? Quizás.

¿Podrán la lucidez premonitoria, la audacia de sus últimas películas, y más específicamente de *Yi Yi*, ser el estandarte de otros, o es su destino ser estrellas fugaces? En cualquier caso, es en su obra y el espacio que esta define donde se hallan las claves de una posible renovación. Pero, ¿alcanza eso para llenar el vacío que dejaron las películas que Edward no hizo, que ya nunca hará? El rincón del mundo al cual le trajo iluminación y sabiduría con su muerte, ha regresado una vez más a la oscuridad.

Para mí, simplemente, la pérdida de un amigo es dolorosa. Un amigo lejano que solo veía en ocasiones, con quien el diálogo estaba repleto de silencios interminables. Quizás sea también por esta razón que Edward siempre estará presente para mí y que continuaré haciendo mis películas pensando en él.

RADICALES LIBRES



DIARIOS DE PARÍS

Journals: Paris

Por Jonathan Rosenbaum

(Julio-Agosto, 1974)

16 de febrero: *El gran dictador* de Chaplin (*The Great Dictator*, 1940). Como me señaló un amigo, Chaplin no pertenece en realidad a la historia del cine; pertenece a la Historia. Lo que en otro artista podría ser visto como un error de juicio, ingenuidad o mal gusto, en una película de Chaplin suele aparecer como un testimonio personal/histórico del tipo más sincero y agudo. Así, la absoluta impropiedad de su apasionado discurso al final de *El gran dictador* –como arte, como pensamiento, como acción, como lo que sea– se convierte en la experiencia clave que la película tiene para dar, revelando las limitaciones del habla humana ante lo indecible. Durante unas dos horas, Chaplin ha estado tratando de vencer a Hitler utilizando todos los trucos que conoce; finalmente, habiendo agotado toda su capacidad para la comedia y el ridículo, y entendiendo que estas no serán suficientes, recurre a su propia persona y se esfuerza aún más, haciendo un llamamiento directo a la esperanza. Pero al mismo tiempo que aniquila a Charlot delante de nuestra vista con gran eficiencia, simultáneamente lo recrea de un modo mucho más profundo, exponiendo el hecho brutal de su propia impotencia. Vista retrospectivamente, la película tiene algunos momentos tan crudos y convulsivos como esta coda desesperada. Aun con la ridícula pretensión de que puede salvar el mundo, Chaplin termina rompiéndonos el corazón de un modo que ningún otro artista logró jamás.

20 de febrero: *Salomè* (1972), de Carmelo Bene. A diferencia de muchos de mis colegas, nunca fui capaz de tomarme a Bene tan en serio como él parece tomarse a sí mismo, pero esta es la primera

vez que me entretuvo consistentemente desde el primer al último fotograma. Interpretando el texto de la obra de Wilde en diatribas delirantes, ubicándolo en algún *Exploding Plastic Inevitable*¹ de la mente y luego fracturando sus visiones fosforescentes en un mosaico de destellos erráticos y revueltos, logra convertir sus ideas sobre la decadencia en un circo cubista de tres pistas, una explosiva lluvia de planos desparramados por todas partes como lujosas joyas.

27 de febrero: El relojero de Saint Paul (L'Horloger de Saint Paul, 1974), de Bertrand Tavernier. Una de las plagas menos simpáticas de la crítica cinematográfica contemporánea es esa fórmula consistente en ensalzar lo convencional llamándolo clásico. Dentro de esta modalidad, los ridículos plagios y la flácida moralina de *Dillinger* (1973), de John Milius, son celebrados como comentarios sobre Nuestro Patrimonio Nacional, los juguetones (y con frecuencia enormemente divertidos) ejercicios de Chabrol con James Cain son tratados como si estuvieran grabados con ácido por un Balzac o tallados en mármol por un Racine, y una película tan poco inspirada como esta adaptación de George Simenon recibe asociaciones místicas con alguna imaginaria tradición “clásica” en la prensa francesa. No cabe duda de que la relativamente breve y acelerada historia del cine ha derivado en varios escorzos radicales de la historia del arte a la hora de hacer comparaciones; mi referencia semifrívola al cubismo en el párrafo anterior es solo un ejemplo entre miles. Pero cuando se empieza a hablar de décadas como si fueran siglos o incluso milenios, ¿qué clase de justicia les hacemos a un Hawks o a un Ford, por no mencionar a un aburrido artesano como Tavernier? Ex crítico –que se especializó con considerable competencia en lo que suele llamarse cine “clásico” estadounidense– Tavernier, ya parece haber escalado un buen tramo

¹ N. de la T.: *Exploding Plastic Inevitable* fue el nombre de una experiencia multimedia organizada por Andy Warhol en Nueva York, entre 1966 y 1967. Los espectáculos incluían la proyección de películas acompañadas en vivo por la Velvet Underground.

de la escalera de Bogdanovich, y todos estamos empezando a descubrir hacia dónde lleva eso. Si esto es *le cinéma classique*, prefiero mil veces *le cinéma sauvage*.

8 de marzo: Mi plegaria fue oída. Visionando una copia de trabajo de la nueva película de Jacques Rivette –que en francés se llamará *Céline et Julie vont en zizanie* o *Céline et Julie vont en bateau*, (1974), y en inglés probablemente *Phantom Ladies Over Paris*, y que dura poco más de tres horas– me topé con *le cinéma sauvage* en todo su excitante y bárbaro esplendor. Es una comedia (¿Rivette haciendo una comedia?), es salvaje, divertida, inquietante y rigurosa (a menudo –si no siempre– todo al mismo tiempo), y cuando la veo de nuevo la semana siguiente me vuelve a dejar petrificado por el miedo. Las protagonistas son Juliet Berto y Dominique Labourier, y los papeles secundarios están a cargo de Bulle Ogier, Barbet Schroeder y Marie-France Pisier; transcurre mayormente en Montmartre dentro de una casa encantada, y el guión lo escribió Rivette con Eduardo De Gregorio y las dos actrices principales. Parte de la idea fue inspirada directamente por el reestreno de *Artistas y modelos* (*Artists and Models*, 1955), de Tashlin, el verano pasado en París, pero también recuerda a *Extraños en un tren* (*Strangers on a Train*, 1951), *Zazie en el metro* (*Zazie dans le métro*, 1960), *El año pasado en Marienbad* (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961), *El discreto encanto de la burguesía* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, 1972), varios dibujos animados de Hollywood (Berto es un cruce perfecto del gato Silvestre y Tweety) e incluso Abbott y Costello. Obviamente habrá que decir muchísimo más sobre esta obra peligrosa una vez que se distribuya su versión oficial. Mientras tanto, solo puedo informar que está llegando algo succulento y extraño: un tributo a las vertiginosas fantasías de la infancia y una inmersión perturbadora en el lenguaje de los sueños, estructurada en y alrededor de una excéntrica trama-dentro-de-la-trama que juega

con las posibilidades narrativas como si fueran canicas/bolitas: estimulándonos, irritándonos, persiguiéndonos y aguijoneándonos para llevarnos a redefinir toda clase de cosas, incluso la comedia, el cine, la realidad y Rivette.

Con la llegada de *Celine y Julie y Out 1: Spectre* (1974), de 255 minutos –esta última descrita con bastante detalle en el último “Diario de Berlín” de Richard Roud, con fecha de estreno en París para fines de mayo– Rivette pasa a ser, al menos por el momento, la mayor fuerza innovadora del cine narrativo francés. Estas no son películas que se ven y se olvidan: se vive, se respira y se duerme con ellas.

14 y 21 de marzo: *Solaris* (1972) de Andrei Tarkovsky y *Zardoz* (1974) de John Boorman. Las acusaciones que se le suelen hacer a la ciencia ficción moderna –otra forma potencial del *cinéma sauvage*– son precisamente lo que me gusta de ella: pretenciosidad y oscuridad o, para usar palabras un poco menos capciosas, ambición y dificultad. ¿Qué son estas cualidades sino la consecuencia del valiente esfuerzo por ir más allá de las certezas y seguridades de otros géneros, el espíritu mismo de la noble aventura? *Zardoz* es despreciada por numerosos críticos por tener un argumento algo absurdo y fatuo, y es cierto que lo tiene; pero también es el caso del 98% de las demás películas. No, a *Zardoz* no se le reprocha ser absurda sino ser ciencia ficción; igual que *Alphaville, un mundo alucinante* (*Alphaville*, 1965), *2001, Odisea del espacio* (*A Space Odyssey*, 1968), *Glen and Randa* (1971) y *THX 1138* (1971) fueron denostadas por la mayoría cuando aparecieron por primera vez. Cualquier película que se aventura a crear su propio universo imaginativo corre muchísimos riesgos, y el “riesgo” de la autoexposición es mucho mayor que en géneros como el western o el thriller, repletos de convenciones que el director siempre puede usar para esconderse. Lo peor que le puede pasar a una película de ciencia ficción es

caer en la convención; inversamente, las mejores películas de ciencia ficción son, por lo general, las que permanecen distantes y ambiguas –sobrevolando el sentido– como suele pasar en otras películas en las secuencias previas a los créditos.

Zardoz mantiene bastante este equilibrio mientras se ocupa de exponer su imaginativo repertorio; colapsa solamente cuando los sentidos empiezan a volverse tajantes y estridentes, y las fantasías son derrotadas por repeticiones de *El príncipe sin palacio* (*Leo the Last*, 1970) y *2001*. Pero antes de ceder, la película genera un prístino entusiasmo narrativo, mayormente *porque* mucho abarca y poco aprieta, exigiendo creatividad a toda clase de niveles (por ejemplo, ¿cómo se amuebla el estudio de un mago?). Hasta un concepto ingenuo como que Zed (Sean Connery) “se alimente” del conocimiento colectivo del Vórtex conduce a una secuencia interesante, porque Boorman se ve forzado a resolver un problema narrativo de manera no convencional: el concepto se convierte en desafío.

En *Solaris* (1972), una película aún más original, el desafío de adaptar la novela de Stanislaw Lem se convierte en permiso y ocasión para los momentos más audaces, hermosos y provocativos: el largo viaje por una autopista que se aproxima al viaje espacial del protagonista; nuestra introducción al satélite casi desierto; las aterradoras resurrecciones de Hari; y esos planos finales crípticamente poderosos que funden lo familiar con lo inimaginable con más potencia incluso que las cambiantes estrategias de Kubrick al final de *2001*.

Es cierto que Tarkovsky y Boorman tienen su soberbia, pero también la tienen los críticos que se niegan a aceptar sus procedimientos como legítimos. Así como la magistral *El creador de estrellas* (*Star Maker*, 1937) de Olaf Stapledon –“el gran libro sagrado de la ciencia ficción”, según Brian W. Aldiss– todavía no fue descubierta por los críticos literarios, las ideas absurdas/

profundas de *Zardoz* son desestimadas mientras que las ideas igualmente absurdas/profundas de *La violencia está entre nosotros* (*Deliverance*, 1972), de Boorman, son tomadas en serio. (¿Acaso Burt Reynolds es menos cuestionable en su nivel de soberbia que Sean Connery?) Para ofrecer una predicción propia sobre la ciencia ficción: mucha de la energía malgastada será recuperada cuando se reconozca de manera más general que todas las películas son fantasía... Así habló el perro rabioso.

19 y 23 de marzo: *Deserter* (1933), de Pudovkin, e *Ivan* (1932), de Dovzhenko. Mucha de la maravilla de estas primeras películas sonoras rusas, junto a *Enthusiasm* (1931), de Vertov, parece provenir de la confrontación de una libertad salvaje con una extraordinaria cantidad de disciplina –es decir, un montaje en su punto más sofisticado de desarrollo, más la introducción del sonido como una fuerza contundente y relativamente no probada–; lo viejo y lo nuevo redefiniéndose y reorganizándose crucial y mutuamente a cada paso en una rigurosa danza pagana de posibilidades... Flashforward, 4 de abril: salgo tambaleante, asombrado, de dos proyecciones privadas seguidas de la prodigiosa *Lancelot*, de Robert Bresson, recuerdo inmediatamente esos milagros soviéticos. Pero mientras que Dovzhenko, Vertov y Pudovkin crean combinaciones de imagen y sonido que explotan en todas las direcciones –un número casi infinito de posibilidades y potencialidades, la mayoría no narrativas–, las combinaciones de Bresson son tan calculadas y orgánicas que en general confluyen en una única y continua línea narrativa, y casi todas las otras tonalidades y potencialidades se descartan. Nos quedan la imagen y el sonido narrativos en sus estados primigenios, irreductibles. El torneo de lanzas en *Lancelot*, estructurado más alrededor de lo que escuchamos que de lo que vemos, bien puede ser una de las secuencias de acción más apasionantes de la historia del cine.

3 de abril: Musidora, un festival internacional de cine hecho por mujeres, empieza hoy con proyecciones todo el día en dos lugares diferentes y una programación que se extiende a lo largo de diez días. Con semejante cantidad de películas, no es de extrañar que la calidad sea despaseada y los títulos se agrupen, a veces, de manera arbitraria. Dudo, por ejemplo, que al cine de Joyce Wieland le venga bien aparecer junto a un ingenioso documental sobre tatuajes (de Dana Sardet) y varios documentos feministas “de concientización”. Pero agradezco la oportunidad de tener a Claudia Weil y *Joyce at 34* (1972), de Joyce Chopra, en un mismo programa vespertino. La película de Chopra es uno de los retratos cinematográficos más honestos y menos condescendientes que vi. La familia de Joyce y la escena de su parto aparecen tan libres de retórica y afectación que uno tiene la ilusión de estar mirando a esa gente y esos hechos por primera vez en una pantalla; lo que quiere decir que *Joyce at 34* es la fantasía más simpática que he visto en mucho tiempo.

4 de abril: *Fruit of Paradise* (1970), de Vera Chytilová, también en el festival Musidora. Utilizando una elaborada gama de técnicas, la película empieza con la historia de la Creación y termina en algún lugar a años luz de mi comprensión. No tengo idea de qué trata y ni siquiera estoy seguro de que importe, pero no puedo apartar la vista de las cautivantes imágenes de Chytilová... Después de tanto cine llena-cabezas, mis fusibles están fundidos. Chaplin y Bresson, Pudovkin y Dovzhenko, Rivette y Rivette, Tarkovsky, Bene y Boorman, y ahora Chytilová... Gloria a la fantasía y al formalismo. Gloria a Jonas Mekas. ¡Y gloria al *cinéma sauvage*!

TRES MITOS DEL CINE DE VANGUARDIA

Three Myths of Avant-Garde Film

Por J. Hoberman

(Mayo-Junio, 1981)

Nadie admite con buena cara la expresión “película de vanguardia”, y mucho menos el cineasta de vanguardia. Pregúntenle a uno si hace esa clase de películas y observen cómo la conversación se paraliza. Aun así, es mejor que “experimental” (que suena demasiado tentativo: “Yo no busco; encuentro”, decía Picasso); menos negativo que “no narrativo” o “no comercial”, no tan vago como “independiente” (¿independiente de qué?).

Cuando hablamos de vanguardia parecemos referirnos a películas que ignoran, desarreglan o reinventan el lenguaje cinematográfico convencional. La vanguardia conlleva la denotación de adelantarse a su tiempo –no estoy seguro de que así sea, pero es cierto que un buen número de innovaciones técnicas de vanguardia, así como algunos directores, se trasladaron al cine convencional– y la connotación de ser un gueto. Hay toda una mitología basada en esto último y es hora de que alguien la desmienta.

1. La vanguardia es una camarilla. (Fuente: críticos *mainstream*, esnobs de la vanguardia, directores contrariados). La noción de vanguardia como sociedad secreta –llena de contraseñas, rituales masónicos y un racimo de devotos dispuestos a gruñirle “Ballad of a Thin Man” al primero que ose entrometerse– es un vestigio del *hype* de los sesenta. Las batallas contra la censura de hace veinte años lograron recalentar la retórica crítica (un problema que todavía existe) y avivaron la paranoia de diversos directores (ídem). Para la prensa era natural ver estas escandalosas

“películas *underground*” como un movimiento análogo al surrealismo, con Jonas Mekas como su pope al estilo Breton.

En realidad, el poder de Jonas Mekas y otros críticos (como P. Adams Sitney, Annette Michelson, los colegas de Sitney en el Anthology Film Archives) ha sido exagerado, principalmente por los directores contrariados. Mekas dejó de escribir alrededor de 1975; Sitney apenas comentó alguna película hecha de 1970 en adelante y Michelson, en líneas generales, se limitó a los ensayos sobre Michael Snow e Yvonne Rainer. Mientras tanto, numerosos individuos (Pat O'Neill, Ericka Beckman y James Benning son tres de ellos), tendencias (el “cine punk” es la más reciente) e innumerables europeos han ganado reputación sin el visto bueno del Anthology Film Archives.

La realidad es que la absorción parcial de la vanguardia norteamericana por parte de la universidad creó media docena de centros regionales a lo largo de Estados Unidos. Internacionalmente, los perímetros de la cinematografía de vanguardia se extendieron de Tokio a Varsovia (y tal vez más lejos: ¿qué es *Sayat Nova* (1968), de Sergei Paradjanov, si no una película de vanguardia?). De hecho, en los últimos doce años, la vanguardia de Alemania Occidental –dividida entre cuatro o cinco ciudades– ha sido al menos tan significativa como la de los Estados Unidos. En resumen, la vanguardia no es una única camarilla. Como en el caso de las artes visuales, la música y el teatro, está formada por docenas de ellas.

2. La vanguardia es apolítica. (Fuente: izquierdistas dogmáticos, puristas de la vanguardia). El formalista de vanguardia que sostiene que el cine debería ocuparse exclusivamente de la luz y la estructura está tan ciego como el marxista obsesionado con el contenido que solo puede lidiar con la narración tradicional o el documental social. Las obras más importantes de las

primeras vanguardias rusas y francesas – *La huelga* (*Strike*, 1925) de S. M. Eisenstein, *El hombre de la cámara* (*The Man with a Movie Camera*, 1929) de Dziga Vertov, *La edad de oro* (*L'Âge d'or*, 1930) de Luis Buñuel y *Cero en conducta* (*Zéro de Conduite*, 1933) de Jean Vigo– son políticas incluso por la más cruda de las definiciones, mientras que la fusión de la forma radical con el contenido radical ha sido continuada (con diversos grados de éxito) por Jean-Luc Godard, Miklós Jancsó, Marcel Hanoun, Jean-Marie Straub y Helmuth Costard, entre otros.

Algunos directores vanguardistas (en especial estadounidenses) pueden afirmar que su obra está por sobre la política, pero uno debe examinar lo que hacen los artistas al igual que escucha lo que dicen. Una práctica cinematográfica que se opone a la cultura dominante, se resiste a la condición de producto, inventa sus propios medios de producción y se propone desafiar las maneras habituales de percepción es política, más allá del tema que desarrolle (y a veces porque no trata “sobre” ningún tema). No es casualidad que algunas de las declaraciones feministas más fuertes del celuloide hayan sido hechas en las películas vanguardistas de Chantal Akerman, Vivienne Dick, Valie Export, Marjorie Keller e Yvonne Rainer; o que la revista *Camera Obscura* (establecida en Berkeley y autodescrita como “una publicación sobre feminismo y teoría cinematográfica”) se haya convertido en uno de los foros de vanguardia más importantes de Estados Unidos.

La hostilidad de unos pocos cineastas de izquierda hacia las películas de vanguardia parece proceder de su aversión *zhdanoviana* al arte moderno y la crítica teórica, o bien de la errada noción de que la vanguardia y los documentalistas sociales son rivales (en lugar de aliados) en la lucha por las becas, la publicidad y el reconocimiento. Lo que se necesita tanto como una vanguardia políticamente consciente, es una generación de documentalistas familiarizados con las estrategias

de edición de Dziga Vertov y Peter Kubelka, los montajes de Esther Shub y Bruce Conner, el populismo de *La huelga* y el populismo de *Escorpio asciende* (*Scorpio Rising*, 1963).

3. La vanguardia es provinciana. (Fuente: sectarios de todos los frentes cinematográficos). El cine de vanguardia abarca toda la gama que va de los diarios de Diana Barrie, filmados en Super-8, a las epopeyas de Hans-Jürgen Syberberg, de siete horas de duración. Sus sensibilidades incluyen el reductivismo absoluto de Ernie Gehr, la inventiva ultrarrealista de Valie Export y el melodrama *art brut* de George Kuchar. El cine de vanguardia incluye la crítica social de Godard en *Numéro deux* (1975), el universo puramente fílmico de Joseph Cornell en *Rose Hobart* (1936) y el Grand Guignol de David Lynch en *Cabeza borradora* (*Eraserhead*, 1977). En comparación, es el cine comercial el que parece provinciano.

A pesar de la proliferación de etiquetas y géneros críticos¹, la mayoría de los cineastas de vanguardia constituyen escuelas individuales. Pero si estos cineastas suelen pasar por alto las cualidades de los trabajos de los demás, lo que resulta menos entendible es la actitud que permite que los críticos, desde Christian Metz a Pauline Kael, vivan en un mundo donde todas las películas son narraciones, y todas las narraciones siguen las reglas expuestas por D. W. Griffith. La asombrada respuesta al veloz montaje y a las múltiples superposiciones del *Napoleon* (1927) de Abel Gance no podía haber venido de ojos

¹Algunos de los que existen en Estados Unidos: psicodrama (las primeras obras de Maya Deren, Kenneth Anger y Stan Brakhage); nuevo psicodrama (Vito Acconci, Yvonne Rainer, Ericka Beckman); cine lírico (Stan Brakhage, Bruce Baillie); psicodelia de la Costa Oeste (Jordan Belson, las primeras obras de Scott Barlett y Pat O'Neill); underground (Jack Smith, Ron Rice, el primer Ken Jacobs); diarios fílmicos (Jonas Mekas, Warren Sonbert, Andrew Noren); estructuralismo (Michael Snow, Ernie Gehr, Paul Sharits, Hollis Frampton); punk (Beth B y Scott B, Vivienne Dick, Eric Mitchell, Amos Poe).

acostumbrados al trabajo de Vertov, Paul Sharits o Klaus Wyborny, por nombrar solo tres. El futuro de la crítica cinematográfica les pertenece no a quienes prefieren a Ernie Gehr por sobre Alfred Hitchcock, o a Sam Fuller por sobre Stan Brakhage, sino a quienes han expandido su sensibilidad para poder abarcarlos a todos.

A PURO PULGAR O, ¿TIENE FUTURO LA CRÍTICA DE CINE?

All Thumbs Or, Is There a Future
for Film Criticism?

Por Richard Corliss
(Marzo-Abril, 1990)

¿Alguien va a leer este artículo?

(Tiene demasiadas palabras y pocas fotos.)

*¿Alguien lee esta revista? (Todas las notas quieren
ser una comida completa y ninguna patitas de pollo.)*

¿Todavía queda alguien que sepa leer?

*(Últimamente es más divertido y menos trabajoso
mirar que leer.)*

Mi madre recorta avisos de películas donde aparece mi nombre y los pega con imanes en la puerta de la heladera. Calcula mi éxito como crítico de *Time* por el tamaño y la frecuencia con que los agentes de prensa me citan para promocionar su mercancía. Mamá siempre me enseñó que si no se puede decir algo lindo de una película es mejor no decir nada. Así que cuando pasan uno o dos meses y no aparezco en las publicidades se empieza a preocupar. “Ese Jeffrey Lyons”, susurra mientras estudia los avisos, “debe ser un hombre *muy* amable. Parece que le gusta todo”. Imagino la heladera de la madre de Jeffrey Lyons, engalanada de citas halagüeñas. Debe ser grande como un *freezer* de la planta principal de Hormel¹.

Jeffrey Lyons no es crítico de cine, pero hace de crítico en la tele. Es el experto en cine de *Sneak Previews*, que va por PBS, y

¹ Hormel Foods es una empresa alimenticia estadounidense.

en el súper canal de televisión WPIX; sin embargo, no tiene ideas, comentarios ni puntos de vista que ameriten ser compartidos con sus televidentes. Para cualquiera que sepa de cine, Lyons representa una amarga alegría. Sin embargo, la semana pasada se topó con una gran verdad sobre la reseña cinematográfica a fines de esta extenuante década. Hablando de *Sospecha mortal* (*Internal Affairs*, 1990), dijo: “A veces, como dice un viejo adagio del mundo del espectáculo, menos puede ser más”. No importa que la frase sea de Robert Browning (popularizada por Ludwig Mies van der Rohe) y no de Sam Goldwyn. En la crítica actual menos es más. Cuanto más breve más dulce. Los atareados consumidores de hoy en día, señora, no quieren más que *clips*. Y una opinión codificable en números, letras o pulgares.

El sistema de estrellas (desde • hasta ★★★★★) se respeta tanto en Hollywood como en la reseña popular. Es una manera de resumir la reacción del crítico a la película. Pero en la televisión del “menos es todo”, el crítico apenas tiene tiempo para lo elemental: sintetizar el argumento, mostrar unas imágenes y después (si detestó la película) hacer una broma o (si le gustó) invocar las cinco palabras mágicas: cálida, ganadora, inteligente, extravagante, maravillosa. Las consideraciones tradicionales sobre el estilo de dirección, la relevancia social y el lugar de la película en la historia del cine son lujos imposibles de conseguir en una reseña básica. Las palabras son cháchara (o cáscara); solo importan los números. Así es que Gary Franklin, el equivalente de Lyon en la Costa Oeste, califica las películas en una escala de 1 a 10. Pero como la inflación arrasa en el mercado retórico, a sus favoritas tiene que ponerles un 10+. En *Siskel & Ebert & The Movies* los críticos hacen de emperadores romanos: condenan con pulgares abajo e indultan con pulgares arriba.

La nueva revista *Entertainment Weekly* califica con letras cada película, programa de televisión, libro o álbum de música clásica.

El editor es Jeff Jarvis, autoproclamado “negado cultural”. Como crítico de televisión para *People* hasta el año pasado, Jarvis destrozaba las adaptaciones que hacía *Masterpiece Theatre* de las grandes novelas que lo obligaron a hojear en la secundaria. Sostenía que los mejores programas de televisión tenían más valor artístico que la lista de *best-sellers*. En una reseña de *Nixon in China* escribió: “Odio a la gente que habla lento y a los que se repiten; por lo tanto, odio la ópera”. Ahora Jarvis es el zar cultural de *Time Inc.* Y *Entertainment Weekly* es la *reductio ad infinitum* de una tendencia –encendida por *People*, avivada por *Entertainment Tonight* e inflamada por *USA Today*– a reducir la historia a chismes y la crítica a un electroencefalograma de los dichos de la calle.

Los críticos “reales” –mis colegas gráficos, para quienes las películas y la crítica son un poquito más complejas– pueden pensar que Lyons y Franklin no tienen más en común con la escritura seria que una bailarina de vientre con el ballet ruso. Lo más generoso que pueden llegar a decir es “Nosotros somos escritores, ellos son intérpretes”, intérpretes que tienen que crear una personalidad torpe para la televisión y parecer creíbles mientras leen de un apuntador electrónico. Los muchachos gráficos citarán con aprobación la observación de Joel Siegel, de ABC-TV, fanático del cine y el teatro. Siegel declaró para la revista *Theater Week*: “A Frank Rich lo contrataron porque sabe escribir. A mí porque sé leer.” Seguramente se mofarán de la erizada petulancia de Lyons cuando acusa a sus camaradas gráficos de celosos. “Les molesta nuestro dinero y nuestra exposición. Nos miran con altanería. Y por ese motivo pido que me llamen crítico y no ‘reseñador’. Es mi manera de decir que hago exactamente lo que hacen ellos.”

Lyons está casi en lo cierto. Hace exactamente lo que tal vez tengamos que hacer pronto. A los editores de los diarios y revistas más importantes, el chismorreó de los críticos de televisión –el

enfoque instantáneo de una forma de arte sobre la que hay tanto que decir– les brinda los requerimientos máximos diarios de un público saturado de información. ¿No es que estamos todos apurados? La televisión sin dudas lo está, y es la que marca el ritmo según el que vivimos y pensamos. Los noticieros de la noche ofrecen más historias, pero más breves: no noticias en profundidad sino noticias en la superficie. Sensacionalismo, imágenes sensuales, mucho gráfico, paren el análisis: las noticias en televisión son como el *International Enquirer* montado por MTV. En este universo abarrotado, el crítico de cine tradicional bien podría estar escribiendo en latín. La perspectiva amplia de la estética cinematográfica es irrelevante para un espectador que cree que la historia del cine empezó con *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, 1977). Una frase elegante está de más para el lector que solo quiere que el crítico vaya al grano: ¿en qué película invierto mis dos horas y mis seis dólares este fin de semana? La crítica de cine más elevada, como la que ejercieron en décadas pasadas James Agee y Manny Farber, Andrew Sarris y Pauline Kael, J. Hoberman y Dave Kehr –en la prensa comercial y en revistas como *Film Comment*– es una especie en extinción. Alguna vez floreció; tal vez perezca pronto, para ser reemplazada por un servicio al consumidor con más pulgares que cerebro.

Las películas de [John] Huston no son actos de seducción ni esclavitud benigna sino de liberación, y requieren, de cualquiera que las disfrute, las responsabilidades de la libertad. Constantemente nos abren los ojos y hacen que los usemos con vehemencia; y a través de los ojos nos despiertan la curiosidad y la inteligencia. Eso, desde un punto de vista viril, es la esencia del buen entretenimiento. Es sin duda alguna la esencia del buen arte.

James Agee sobre John Huston, 1950

Cuando Pauline Kael se mudó de San Francisco a Nueva York a mitad de la década del sesenta, llamó a su archirrival Andrew Sarris y le sugirió que se encontraran. Después de la visita, Sarris le dijo a su amigo Eugene Archer: “No es precisamente Katharine Hepburn”. A lo que Archer agregó: “Bueno, tú no eres precisamente Spencer Tracy”.

Pero en cierto modo sí lo eran. Elevaron el rancio oficio de la crítica a un arte volcánico, de amor y de odio. Sus disputas sobre la teoría del autor eran tan apasionantes como la política o el deporte. La intensidad de su debate llevaba a la gente a ver nuevas películas, y a ver las viejas (especialmente viejas películas de Hollywood) de una forma nueva. Abrían los ojos, despertaban la curiosidad, excitaban la inteligencia. Lograron que la crítica de cine fuera *sexy*. Las películas eran algo importante; valía la pena pelear por las ideas. Olvidémonos de Hepburn y de Tracy. Sarris y Kael eran más como Ali y Frazier. La crítica de cine era el evento principal, y estos dos eran los campeones.

Lo importante no era que convirtieran a los lectores a sus puntos de vista; después de todo, terminaron convirtiéndose uno al otro. Sarris terminó adorando a ciertos directores, como Huston y Akira Kurosawa, a quienes alguna vez había atacado, provocando el enojo de Kael. Y Kael empezó a promover a algunos directores jóvenes (Peckinpah, Kershner, Kaufman, DePalma) de manera mucho más rigurosa y predecible que la que Sarris había empleado alguna vez con Hitchcock y Hawks.

Su valor verdadero y perdurable radicó en las voces que compusieron para la crítica cinematográfica. Sarris tenía una prosa densa, equilibrada, aforística, aliterada; de los franceses no solo había tomado la *politique des auteurs*. El discurso de Kael era veloz, burlón, íntimo, lleno de bromas, tan estadounidense como Lenny Bruce. Recuerdo haber leído una de las primeras notas de Kael en *Film Quarterly* (tal vez en 1961) y

haberme impresionado –¡impresionado!– porque usaba contracciones. En esos remilgados tiempos, cuando la mayor parte de la crítica seria tenía el estilo de una monografía sobre sociología y las reseñas más populares parecían cables de agencia, la escritura de Kael era el grito de batalla de una nueva era vital y peligrosa, equivalente al primitivo “*A wop bop a loo bop, a wop bam boom*” de Little Richard, que anunciaba el nacimiento del *rock and roll*.

No es que ningún estadounidense hubiera escrito antes sobre cine en lengua vernácula, o con pasión e inteligencia. Siempre hubo cierta libertad para reseñar un medio tan generalizado y desclasado. El crítico no tenía que atenerse a un estilo formal. Podía hablar con su propia voz y a los decibeles que quisiera. A fines de las décadas del treinta y el cuarenta, Otis Ferguson y Manny Farber, que escribían para *The New Republic*, y Agee, en *The Nation*, construyeron una base de críticas que aún hoy constituyen una lectura edificante. Otra crítica, Cecelia Ager, que publicaba en el tabloide neoyorquino *P.M.*, estableció el tono alegre y crispado que más tarde Kael haría propio. Ager sobre *El ciudadano* (*Citizen Kane*, 1941): “Es como si nunca antes hubieran visto una película”. Ager sobre el dramón *Engaño* (*Deception*, 1946), con Bette Davis: “Es como una gran ópera, solo que la gente es más flaca” (y ya usaba ¡contracciones! en esa frase). Con el tiempo las críticas de Agee, Ferguson y Farber se recopilaron en forma de libro. Ahora nadie publica libros con críticas cinematográficas, pero sería muy lindo ver el trabajo de este crítico ignorado entre tapas duras.

La diferencia entre la mejor crítica de los años cuarenta y el trabajo de Sarris y Kael dos décadas después es la diferencia entre periodismo –buen periodismo– y crítica. Una vez afirmé que Agee y Farber, en sus épocas de *Time*, estaban escribiendo “haikus en los márgenes de la historia del cine”, y Farber estuvo de acuerdo.

No es que la reseña corta asesine el ingenio y la lucidez; un escritor inteligente puede moverse astutamente en cuarenta o sesenta líneas, esbozar una línea argumental, hablar un poco del estilo del director, compactar ideas hasta construir afirmaciones. Pero estos magníficos escritores no podían usar 9.000 líneas para demoler la teoría del cine de Siegfried Kracauer como hizo Pauline Kael en *Film Quarterly*. No podían erigir el panteón autoral en sesenta y ocho páginas de *Film Culture* como lo hizo Sarris. Ambas generaciones de críticos fueron artistas del cine, pero Agee y Farber fueron miniaturistas de Tex Avery mientras que Sarris y Kael fueron muralistas (Abel Gance, hablando de otra revolución).

Al principio sus publicaciones tenían listas de suscriptores de algunos miles de personas, pero pronto llegaron a un público más amplio, Kael en el *New Yorker* y Sarris con su floreciente audiencia en *The Village Voice*. Sus ocasionales contiendas ahora se divulgaban en *The New York Times*. Las consideraciones sobre el libro de críticas de Kael aparecían en las primeras páginas del suplemento literario del *Times*. Crearon además, con sus imágenes guerreras, una generación de acólitos. Convirtieron a muchos jóvenes lectores en escritores que, en la actualidad, llevan consigo la pasión cultural de Sarris o Kael, o de los dos, como si fuera un ADN. Nos llamaron “sarrisitos” (maravilloso epíteto maligno de Wilfrid Sheed: rima con “parásitos”) o “paulíticos” (mi término, por mis pecados). Y como en una jugosa disputa familiar, los antiguos debates se recalentaron para los nuevos lectores cuando nuestra cruzada infantil ingresó a los puestos laborales disponibles. Nos gritábamos entre nosotros –porque la beligerancia era el único sonido que habíamos oído de niños en la mesa de la crítica cinematográfica– pero en el mismo idioma, el que nos habían enseñado Sarris y Kael.

Por un tiempo parecía que todos hablaban este idioma: “Una película de...”, espectadores para quienes la palabra “auteur” se

ubicaba en una marquesina, profesores universitarios dispuestos a dar clase sobre Lang, Murnau y Curtiz (y tal vez sobre Larry, Moe y Curly). Casi todos los críticos habían publicado un libro, con frecuencia una recopilación de sus artículos. Alguien debía leer esas cosas. Debía tratarse de la “generación cinematográfica”, los chicos interesados en nuestras opiniones, que seguían a los directores que adorábamos y pronto harían películas ajustadas a nuestros prejuicios estéticos.

Era un delirio, por supuesto; un delirio de poder y primacía típicamente norteamericano. Los franceses empezaron todo, definiendo e idealizando la tumultuosa energía de las películas de Hollywood. Después, desde principios de los años sesenta, una tanda de renegados británicos –entre ellos Robin Wood, Raymond Durgnat, David Thomson, Peter Wollen– había estado utilizando otro brillante conjunto de dialectos. Y, en el influyente caso de Wollen, de dialécticas. Sarris y Kael habían validado la película de Hollywood como campo de estudio, pero su estilo de erudición interpretativa nunca prendió en las universidades estadounidenses; no era lo suficientemente seria o rigurosa o comprometida. Hacia mediados de los setenta la academia había sido liberada o subyugada por la semiología. Las películas se analizaban de manera más fragmentaria. Los semiólogos reclamaban preponderancia –el derecho a establecer la agenda estética, política y moral– mientras que los “paulíticos” y los “sarrisitos” deambulaban por un territorio familiarmente frío y húmedo, en la monarquía de la “cultura intermedia”. No seríamos los próximos Truffauts: solo los nuevos Bosley Crowthers². No éramos los únicos ni los primeros. Y no perduraríamos.

² Bosley Crowther (1905 -1981) fue periodista, escritor y crítico de cine de *The New York Times* durante veintisiete años.

Un fragmento del programa El mundo según Wayne, protagonizado por un joven Wayne Campbell y su amigo Garth, cuando era parte de Saturday Night Live:

WAYNE: ¡Bueno, hablemos un poco de cine! ¿Te parece?

GARTH: Sí.

WAYNE: Nuestra primera película es *Volver al futuro 2* (*Back to the Future 2*, 1989), con Michael J. Fox. ¡A mí me gustó! ¿Garth?

GARTH: Sí, a mí también.

WAYNE: Bueno, pasemos a la siguiente. ¡Muy bien: *Magnolias de acero* (*Steel Magnolias*, 1989), con Daryl Hannah y Dolly Parton! ¡Me pareció pésima! ¡Es una película de chicas! ¿Garth?

GARTH: Sí, pésima.

WAYNE: ¡Muy bien, muy bien! *Valmont* (1989), con esa chiquita Babe Tilly... ¡grrrrrrr! No la vi. ¿Garth?

GARTH: No la vi.

Solo quedaba que alguien quisiera apropiarse de esas fértiles y ricas tierras bajas que los semiólogos rechazaban. ¡Qué inevitable, qué irresistible parece ahora el surgimiento de la crítica por televisión! Podíamos escribir toneladas de prosa indignada, descriptiva, delirante. Pero no podíamos mostrarles imágenes de la película. Una vez Sarris dijo que gran parte del famoso ensayo de Agee en *Life* sobre la comedia muda –su evocación de la manera de caminar de Chaplin o de un *gag* de Keaton– era alegremente irrelevante si uno había visto las películas. La prueba estaba en la pantalla. No pude estar de acuerdo, porque cada descripción de Agee ofrecía un análisis implícito; era el arte del gesto reflejado en el arte de la escritura. Pero Sarris fue preciso, y profético, muy a su pesar. La crítica tradicional consistía en imágenes reconsideradas en palabras. Primero les contábamos

de qué se trataba la película, después les decíamos qué significaba; y en ambos casos tenían que tomarnos la(s) palabra(s).

El siguiente paso sería analizar películas en la televisión. Así podrían ver, literalmente, de qué hablábamos. Y nosotros, por fin, podríamos cumplir la promesa trunca de la teoría del autor: un análisis con puesta en escena. Lo único que necesitábamos era la tecnología. Y en los sesenta, al mismo tiempo que Sarris y Kael forjaban su camino hacia la fama, los directores de programas deportivos creaban un medio fundamental de reproducción: la repetición instantánea. Ahora había “analistas” como Al DeRogatis (y, más tarde, John Madden) que no solo nos contaban sino que nos mostraban qué había sucedido, y qué significaba.

En ese momento me entusiasmó el potencial que parecía tener esta herramienta para el análisis cinematográfico. Ya no habría que confiar en un recuerdo defectuoso y fracturado: las películas podrían estudiarse como la obra de un pintor, cuadro por cuadro. Y en la facultad de cine de la Universidad de Columbia, un profesor, Stefan Scharf, enseñaba agudeza visual justamente con este método. Mostraba, por ejemplo, *Doble vida* (*À double tour*, 1959) de Chabrol, deteniendo cada escena para ver la composición visual y dramática. En la década del ochenta, en festivales de cine, Roger Ebert iba a hacer lo mismo con una copia de *El ciudadano*. Entretenido e instructivo como solo puede serlo un conductor erudito y *bon vivant*.

Sí, *ese* Roger Ebert. El coprotagonista, junto con Gene Siskel, de *Siskel & Ebert & The Movies*, que se transmite hace años en diversas repetidoras de televisión. El programa no es lo que se dice una escuela de cine televisiva. No se detiene a analizar planos ni nada por el estilo. Es una comedia (con su propia cortina musical *jazzeada*) sobre dos tipos que viven en un cine y se la pasan discutiendo. Oscar Ebert y Felix Siskel. “El gordo y el pelado”. No se

trata en absoluto de crítica de cine; se trata, desde todo punto de vista, de un programa de televisión. Tiene una estructura tan ajustada como la de la visita promocional de una estrella de cine a un programa de entrevistas: el *clip* de rigor, la charla casual. Muestra algunos minutos de cada película de estreno para que el público pueda decidir si quiere verlas o, aún mejor, para que pueda hablar de ellas en las fiestas sin molestarse en verlas. Para los espectadores apurados, es como un catálogo del argumento cinematográfico.

El formato, sin duda, no fue pensado para ofrecer extensos comentarios sesudos sobre las películas. Apunta sobre todo a responder dos preguntas de los consumidores: ¿Cómo es? ¿Me va a gustar? Uno o dos minutos de discusión (lo que equivale a menos palabras sobre el tema que uno de los recuadros de Agee, o míos, en *Time*) y un corte comercial. *Siskel & Ebert & The Movies* es lo que es. Y es lo suficientemente exitoso como para que cada uno de los protagonistas gane, según se dice, alrededor de un millón de dólares anuales por hacer el programa. Y nadie puede negarle eso a un tipo macanudo como Roger. Más allá de las críticas que se les pueda hacer, Siskel y Ebert hacen un trabajo difícil con profesionalismo. Ofrecen fragmentos de películas y de conversaciones. Parecen cómodos y seguros en la pantalla, lo cual no es poco, como puedo atestiguar (y tengo los videos que lo prueban). Han comercializado triunfalmente las versiones televisivas de ellos mismos. Son los mejores “Siskel” y “Ebert” que puedan existir. Más plata para ellos.

Y menos poder. No es que me incomode verlos tirar al aro en versión “pobres chicos blancos” de Michael vs. Magic en el programa *Late Night with David Letterman*. Así es el mundo del espectáculo. Lo que no quiero es que la gente piense que lo que ellos tienen que hacer en televisión es lo que se supone que haga yo por escrito. No quiero que el banquete consista solamente en comida chatarra. No quiero pensar que todos los críticos que

me hicieron sentir orgulloso de ser uno de ellos ahora están hablando solos, o para una camarilla no mayor de la que leía a Kael y a Sarris al principio, treinta años atrás. Ellos fueron Ali y Frazier; no quiero que nosotros seamos Foreman y Cooney.

Espero que la crítica popular guarde un lugar para el encanto de una frase de David Thompson, con su energía, su gracia y su insolencia. Espero que Richard T. Jameson, el nuevo custodio de esta hostigada revista, siga escribiendo elocuentemente sobre lo que hay en cartel y, como editor, aliente a otros críticos a que definan sus términos cuando dicen que una película está bien o mal hecha. Sobre todo, espero que siga habiendo lectores con el vigor, la curiosidad y la inteligencia que Agee exigía de los directores y los críticos. Estamos juntos en esta lucha. Para entender las películas, seguimos necesitando palabras.

¿Llegó hasta el final de la nota? Bien. Tal vez haya esperanza para usted y para mí.

ESCORPIO DESCIEENDE: EN BUSCA DEL CINE DE ROCK

Scorpio Descending:

In search of rock cinema

Por Howard Hampton

(Marzo-Abril, 1997)

Hablar de un cine *rock* no es suponer que tal cosa exista o que, más allá de unos pocos y breves atisbos, haya existido alguna vez. Consiste más bien en sugerir una zona potencial sin explotar, de identidades equivocadas y oportunidades desperdiciadas: un lago Ness habitado por una horda de conexiones perdidas y deformes monstruosidades. Desde Elvis hasta Ken (Tommy) Russell, desde el “He’s a Rebel” de *Scorpio Rising* (1964) (Jesus como Líder de la Banda) hasta el “Memo from Turner” de *Performance* (1970) (Mick Jagger como Ike y Tina vía William Burroughs), la relación entre el *rock* y el cine constituye una historia de lo que podría haber sido. Al mismo tiempo, el matrimonio de los deseos consentidos de Hollywood con el deseo de asimilación del *rock* nos ha dado la MTV: la venganza de cada uno sobre el otro. Con la música y la imagen trabadas en una danza de destrucción mutuamente asegurada, la forma equivale a una *pox à deux* (“peste a dos”) en ambas casas.

En términos sociológicos, podemos rastrear la evolución del *rock* en el cine desde *Semilla de maldad* (*The Blackboard Jungle*, 1955) hasta *Haz lo correcto* (*Do the Right Thing*, 1989); en términos musicológicos, desde *The T.A.M.I. Show* (1964) hasta *Stop Making Sense* (1984); y en términos toxicológicos, desde la obra de Elvis hasta la obra de Prince. Pero estos términos no hacen sino ocultar la verdadera historia, que está en otra parte, entre líneas. “Pasé tanto tiempo soñando con Eleanor

Bron”, dice “Tom Courtenay”, la críptica y hermosa canción de Yo La Tengo: un montaje de asociaciones transversales en el que las imágenes y la música parecen querer alcanzarse mutuamente a lo largo de las décadas, como copartícipes secretos. A medida que *Billy Liar* (1963) (“*Julie Christie, los rumores son ciertos*”) se diluye en *¡Socorro! (Help!, 1965)* (Eleanor Bron diciendo “*Puedo decir nunca más*”), se despliega una historia más recóndita: el juego del mito y la memoria, la epifanía y la ausencia.

Ha pasado casi un cuarto de siglo desde que Martin Scorsese abrió *Calles peligrosas (Mean Streets, 1973)* con el ritmo maldito de “Be My Baby”. La película es la unión más perdurable, por no decir electrizante, de las sensibilidades del *rock* y el cine. Es una visión infinitamente seductora de un mundo donde las pasiones humanas equivalen a las musicales, con una banda de sonido que elabora e intensifica los sentidos de la película. Lo primero que vemos es a Charlie, interpretado por Harvey Keitel, despertando abruptamente de una pesadilla, como por la vez número mil. Cuando se acerca al espejo oscurecido, el reflejo podría ser el de su doble mirándolo desde el confesionario o desde la tumba: su gemelo muerto antes de nacer. Charlie vuelve a la cama y cae sobre la almohada en una exquisita cámara lenta mientras empieza “Be My Baby”, el sonido del tiempo detenido. El desgarrador *staccato* de la batería bien podría provenir del pecho sudoroso de Charlie, incluso cuando la voz de sueño-húmedo de la adolescente Veronica Bennett lo sofoca en su abrazo quejumbroso. Producida diez años antes por Phil Spector (un hombre -único- del milenio, según Nik Cohn) e interpretada por The Ronettes, “Be My Baby” es una jadeante utopía de deseo autocomplacido en la que desear algo equivale a que así sea. Es, entonces, el sonido de todo lo que la vida de Charlie (dividida, autocancelada) no es.

Por debajo de los títulos, la canción orquesta escenas de una película casera de Scorsese que muestran a Charlie (el oscuro “altar-ego” del director) y, luego, la misma canción transporta al espectador directamente al mísero mundo de deberes y crimen del personaje: “*Haré que estés tan orgulloso de mí*”, canta la fabulosa Veronica con su voz inestable, cautivadora, mientras que en la pantalla Charlie es una marioneta suplicante para quien la mafia y la Iglesia son indistinguibles. “Be My Baby” baña en un brillo radioactivo estos recuerdos en 8 milímetros: el “muro de sonido” de Spector va encerrando a Charlie y al público, hasta que su ardor se vuelve sobre sí mismo para revelar la duda secretamente inscripta en su promesa de gratificación total. La súplica del amante pasa a ser una extremaunción: bajo la ternura de “Be My Baby” hay una corriente claustrofóbica de terror subyacente. Y ese es el ritmo agri dulce al que se mueve *Calles peligrosas*, un latido de caos inminente, el trance extasiado del que espera la condena.

Esta fue la primera película que integró al rock verdaderamente en su narración, convirtiendo las iconográficas abstracciones de Kenneth Anger (que bordeaban el *camp*) en una nueva forma de naturalismo exacerbado, *pop*-operístico. Las imágenes de Scorsese eran extensiones de –y observaciones sobre– la música. Sacudió la sonrisa de rocola de “Please Mr. Postman”, de The Marvelettes, inyectándole una pelea salvaje en tiempo real, como una especie de *cinéma vérité* erotizado. (Situando a un De Niro ágil y pataleador sobre una mesa de pool, Scorsese lo convirtió en un rufián Iggy de los Stooges: el primer *Rockette punk*.) El ronroneo apocalíptico de “Jumpin’ Jack Flash” sirve de coro griego a un Hades de taberna, mientras que el romance de cementerio de “Pledging My Love” y el *jive* loco de “Mickey’s Monkey” presagian el desastre amenazante; el baile con la muerte que propone la película se va volviendo cada vez más

íntimo y febril. Pero “Be My Baby” es la que estableció el tono, sosteniendo una alucinación adolescente como señal de una gracia inalcanzable, el placer que solo intensifica el dolor de la culpa eterna.

Con este homenaje, Scorsese aludía a otra cosa: el *rock* había reemplazado a Hollywood como fuente de las representaciones más sentidas que los estadounidenses hacían de sí mismos. Un Spector estaba rondando Hollywood: el espectro de la turbulencia cultural con la que el cine todavía tenía que ponerse de acuerdo. *Calles peligrosas* tiene influencias del cine negro de trasnoche y de la nueva ola de cine europeo (por no mencionar a otros tipos de música; Scorsese era un sensualista omnívoro), pero filtradas por una aguda percepción de lo que había sido excluido del cine norteamericano a partir del nacimiento del *rock*. *Calles peligrosas* tiene el excéntrico brillo de la ciudad nocturna, que evoca la síntesis del *rock* entre lo mítico y lo cotidiano; reinventa el cine en términos de *rock* tal como los primeros trabajos de Bruce Springsteen re-imaginaron el *rock* en términos de Kazan, Dean y Brando, de *Amor sin barreras* (*West Side Story*, 1961) y *Escorpio asciende* (*Scorpio Rising*, 1964). De hecho, “Backstreets”, de Springsteen, fue en sí mismo una especie de respuesta discográfica a Scorsese, una historia de dos Charlies: el de Keitel y también el de Steiger en *Nido de ratas* (*On the Waterfront*, 1954). “Recuerda todas las películas que íbamos a ver, Terry”, cantaba, mientras el viaje en taxi de *Nido de ratas* se funde con los hermanos del alma Keitel y De Niro compartiendo una cama en Little Italy. “Backstreets” y *Calles peligrosas* se cruzan en la vida subterránea, donde el mito se transmite y luego se vive, donde las películas, la música, la culpa y el deseo se juntan en lo que Pauline Kael llamó “un brebaje de brujas”. Uno en el que las Ronettes en minifalda revuelven la caldera mientras Charlie se ahoga.

Desde el comienzo, Hollywood mantuvo el *rock* a cierta distancia: trató de sacar partido financiero de la explosión de la cultura juvenil mientras la sofocaba con la manta húmeda del mundo del espectáculo. *La bomba del rock'n'roll* (*The Girl Can't Help It*, 1956) borroneaba la monumental extravagancia de Little Richard con las bufonerías de Edmond O'Brien y Jayne Mansfield en busca de una victoria rápida antes de que pasara la novedad. La industria estaba segura de que algo, cualquier cosa, reemplazaría al *rock* en poco tiempo; las compañías discográficas tenían los ojos puestos en el calipso; Robert Mitchum incluso intentaría cantarlo. Pero Mitchum no iba a reemplazar a Elvis, como tampoco Presley iba a convertirse en otro Mitchum. En un principio, con la por momentos insolente *Prisionero del rock'n'roll* (*Jailhouse Rock*, 1957), fue posible pensar que Elvis sería capaz de llevar su intensidad carnal al cine. Pero no habría para Elvis una *Thunder Road* (1958) o una *Defiant Ones* (1958). (Hollywood ignoraba el hecho de que él y Chuck Berry ya estuvieran interpretando los temas de esta última en público.) Presley sería condenado al inocuo páramo de *Hechizo hawaiano* (*Blue Hawaii*, 1961) y otras tonteras.

Pero supongan que en lugar de *Café Europa* (*G. I. Blues*, 1961) lo hubieran convocado para *El embajador del miedo* (*The Manchurian Candidate*, 1962), una película que capta el lado secreto y cifrado del mito de Presley: el soldado adoctrinado, con neurosis de guerra, como una versión del Elvis post-ejército, aun cuando la difundida creencia de que el *rock and roll* fue un complot comunista encaje cómodamente en el entorno conspirativo de la película. Y seguramente Angela Lansbury sugiera un compuesto deliciosamente maligno del despiadado representante de Elvis, el coronel Tom Parker, y su adorada madre Gladys: todo un complejo de Edipo militar-industrial. Operando a la sombra de Sinatra, este Elvis manchuriano aludiría a la enredada doble

agencia del Elvis real, peón y rey a la vez, héroe y tonto, emblema de libertad y de ese anhelo tan típicamente estadounidense, simplemente, cumplir órdenes. (Como un país preparándose para declararse la guerra a sí mismo, no había manera de saber de qué lado realmente estaba Elvis.) Desde esa perspectiva no cuesta imaginárselo en *Por un puñado de dólares* (*A Fistful of Dollars*, 1964), vuelto a su versión de Memphis, zalamero y salvaje, o como el noble astronauta de *El planeta de los simios* (*Planet of the Apes*, 1968), una distorsión espacio-temporal en forma humana que cubre la brecha epistemológica entre *El nacimiento de una nación* (*Birth of a Nation*, 1915) y *Malcolm X* (1992).

En realidad, el *rock* sería trivializado y confinado a los márgenes del reinado cinematográfico, dado por muerto o abandonado en algún autocine. Brando y Dean habían anticipado el arquetipo del *rockero*, expresado en gestos descarriados (rebelión polimorfa, narcisismo angustioso) dentro de historias anticuadas (como hizo *Orfeo* [*Orphée*, 1950]). Pero hacia finales de la década del cincuenta ya el *rock* había sido absorbido en la intrascendencia comercial, así como las caricaturas de Elvis. (Solo la muerte preservó a James Dean de semejante caída en desgracia.) Una película que ilustra la mentalidad imperante en Hollywood es la adorada *Río Bravo*, de 1959, que por si acaso ofrecía al insulso aspirante a *rockero* Ricky Nelson (hijo de Angie y Ozzie en la vida real y en su programa de televisión) como pequeño regalo “para los chicos”. Castrado desde el arranque, se presenta cómicamente subordinado a los verdaderos hombres de la película: John Wayne y Dean Martin, que encarnan las conjeturas de la industria tanto respecto al “entretenimiento” como a la masculinidad. Dino y el “Duque” representan lo que se espera que abracen los jóvenes una vez que superan el *rock* y se convierten en miembros productivos de la sociedad: la compostura relajada de Dean Martin revela emoción solo

como una fachada tras la cual cultiva indiferencia, y la afable presencia monolítica de Wayne simboliza a los Estados Unidos, deseosos de ser purgados para siempre del *rock*, así como de la rebelión. Se dice que Nelson tuvo que soportar un clásico bautismo de Hollywood a manos de Martin y Wayne: tiraron al muchacho sobre una pila de 140 kilos de estiércol cuando cumplió dieciocho años. En cuanto a Presley (que emuló a Martin con resultados desastrosos), el *rock* en Hollywood aprendió a sonreír y aguantar la mierda, y eso cuando al menos se hacía visible.

No es de extrañar que la primera película que logró captar, y luego sostener, la energía de la música en sí misma fuera *Anochecer de un día agitado* (*A Hard Day's Night*, 1964): los Beatles y el director Richard Lester cambiaron el *pop* hollywoodense por la “*pop*-arruchada”. Mientras el grupo canibalizaba alegremente el sonido norteamericano (desde Kansas City hasta la pujante Motown), Lester se apropió de las espontáneas innovaciones de la *nouvelle vague*. La película encarnaba un estilo nuevo e irreverente que demolía la distancia entre el *pop* y la vanguardia (un estilo que instaba a dispararle a la “*Nouvelle-Vaga*” Susan Sontag junto con el pianista) pero era también absolutamente anómalo. Captaba como nadie la alegría y la ironía de la cultura *pop*, la expresión de una evanescencia que se volvió instantáneamente atemporal. Lo que Lester tomó de *Sin aliento* (*À bout de souffle*, 1960) fue la técnica y la velocidad, una manera de atrapar los ritmos de una época nueva: momentos fugaces, fragmentos de posibilidad que se desvanecieron prácticamente antes de que se registrara su existencia. Ya en *Help!* estos mecanismos no eran más que el esquema para las estrategias de marketing que produciría la MTV, el comercial de Nike con “*Revolution*” de los Beatles y *Trainspotting* (1996). Si John Lennon estuviera vivo, dudo que pudiera resistirse a parafrasear su propia

línea inmortal en *Anochecer de un día agitado*: “Apuesto que lamentas que ganáramos”¹.

Los principales elementos de *Sin aliento* que Lester dejó afuera en *Anochecer de un día agitado* fueron la violencia fortuita y la erótica del nihilismo; todo lo que hacía de *Pierrot el loco* (*Pierrot le fou*, 1956) la gran declaración sarcástica *pop* de Godard. (En su fusión de robo y elegía, posee la palabra que claramente le faltaba a *One Plus One* [1968]: “emoción”). Estos, a su vez, iban a ser los términos de *Bonnie y Clyde* (*Bonnie and Clyde*, 1967), que presentaba a sus asesinos como protoestrellas *pop*, forajidos de la era de la Depresión que habrían cuajado muy bien en *Blonde on Blonde* de Bob Dylan. (“*Para vivir fuera de la ley hay que ser honesto*”, se mofaba Dylan en una de las canciones.) Presentada en términos tragicómicos, la voluble mezcla de distanciamiento, fatalismo y absurdo en la que se movían Dunaway y Beatty producía un brillo peculiar: la luz agonizante de los bellos y malditos. Si esto, por un lado, los hacía parecer románticos (Daisy y Gatsby con ametralladoras), por otro provocaba en el *establishment* la misma alarma que generaban los Rolling Stones. “Robamos bancos” es la respuesta anticipada a la burlona pregunta de “Street Fighting Man”: “¿Qué puede hacer un chico pobre?”. La amoralidad y la violencia de Bonnie y Clyde parecían una incitación, aunque no se especificaba a qué, y por lo tanto era aún más inquietante. La película hacía que la conducta antisocial resultara divertida y la muerte espasmódica una consumación que debíamos desear devotamente. Más aún, transmitía la sensación de que unas pequeñas travesuras –reírse un poco de las convenciones sociales,

¹ N. de la T.: En realidad, la frase era “Apuesto que lamentas haber ganado” y quien la pronunció fue Ringo Starr.

confrontar un poco los rectos valores– podían en cualquier momento estallar en un tiroteo, sangre en la calle, anarquía epidémica. El pasado cargado de balas que parecía evocar *Bonnie y Clyde* era un sueño de su propia época. El glamoroso perfil de la pareja puede haber presagiado la silueta en tiza de Baader y Meinhof, como en una imaginaria banda de sonido que consistiera en un perpetuo “I Fought the Law”.

Los provincianos que liquidan a Billy y al “Capitán América” al final de *Busco mi destino* (*Easy Rider*, 1969) son descendientes directos de la cuadrilla que finalmente acribilla a balazos a Bonnie y Clyde en la película de Arthur Penn. *Busco mi destino* fue la película inaugural de la contracultura: el *rock* le fue tan fundamental como las imágenes y el diálogo (tal vez incluso más). El hecho de que la película (y la música, si vamos al caso) fuera pésima es irrelevante. Todo lo que tiene de inconexo, tosco y obvio sirve para autenticarla como verdadero artículo alucinógeno. Sus mártires drogones ya alucinaban con la nostalgia por su inocencia ensangrentada. “La cagamos, viejo”, se lamenta el estoico “Capitán” que interpreta Peter Fonda antes de que los maten a él y a Billy (Dennis Hopper). Debajo de las insignias hippies, son un par de sentimentales fugados del cine de injusticia social de los años treinta; mucho más arcaicos que los héroes frívolos de *Bonnie y Clyde*, más cerca de una versión fumada de la película de hermandad que quería hacer Sullivan con sus viajes, “O Dude, Where Art Thou”.

Muchos años después, Albert Brooks parodiaría la celebrada secuencia de *Busco mi destino* con el “Born to Be Wild” (fetichismo motociclista limpio de todo enojo) en *Perdidos en América* (*Lost in America*, 1985): la torpe casa rodante que “sale a la autopista” al ritmo del igualmente pesado “*heavy metal thunder*” de Steppenwolf. Pero el verdadero remate llega cuando el leviatán es detenido por un policía en moto con el destello de la calavera

fascista. Cuando los ocupantes del vehículo le dicen que intentan salirse de la sociedad como hacían en *Busco mi destino*, su rostro de Terminator muestra una sonrisa encantada. “Esa es mi película favorita de todos los tiempos”, estalla, atrapado en la fraternidad de una fantasía común: el publicista y el policía se hacen amigos porque los dos “han basado su vida” en la película. Es decir, en representaciones de libertad tan vacías como un medallón con el símbolo de la paz. Este par incongruente propuesto por Brooks es lo que podrían haber sido los dos motociclistas si hubieran llegado a la edad madura (“Dennis Hopper no le pondría una multa a Peter Fonda, ¿verdad?”): su verdadero destino no era en absoluto la carretera sino el funeral de *Reencuentro* (*The Big Chill*, 1983), donde Hopper y Fonda llevarían sus propios féretros.

La música conduce la película o al menos le da una apariencia de forma. La clave de Hopper como director, tanto en relación a la película como a la música, es el quejido de “Wasn’t Born to Follow”, de los Byrds, un numerito mojigato de “si las vacas volaran” que les encaja perfecto a los terneros degollados que son sus personajes. (Hopper lo repite para que a todos les quede claro.) Irónicamente, la canción fue escrita por la dupla Goffin-King que unos años antes había producido la escandalosa “He Hit Me (And It Felt Like a Kiss)” para Phil Spector. De hecho Spector aparece al comienzo de *Busco mi destino* como el *dandy* con cara de hurón a quien los traficantes le venden cocaína. En el que tal vez sea el único chiste bueno de Hopper, hace que la aparición de Spector sea muda: destino cruel para un parlanchín megalómano. Sin embargo, qué distinta y rebelde podría haber sido la película –y hasta la historia del cine– si el paroxismo final hubiera sido musicalizado con “He Hit Me”. Al no tener ningún sentido de desplazamiento o compromiso, *Busco mi destino* no fue post sino anti-Godard, mantuvo con el cine la misma relación que los Electric Prunes (a quienes Hopper

también incluyó) tuvieron con el *rock*. El beatífico cowboy espacial de Peter Fonda no conecta con la insistencia de Phil Spector en considerar el exceso como la medida de todas las cosas, aunque curiosamente los otros Fonda sí lo lograron. Lo demuestran las majestuosas dimensiones (y la demencia) de Henry en *Érase una vez en el oeste* (*Once Upon the Time in the West*, 1968) y la intrépida máquina sexual de Jane en *Barbarella* (1968). El feroz ensueño de Leone sobre el mito y Monument Valley se adapta a las ostentosas ambiciones de Spector, mientras que la recatada “orgiasta” de Jane Fonda es una hermana (apenas) mayor que las lolitas valquirias de Phil. Y entre esos dos polos incestuosos hay lugar para los mundos de John Ford y de Sade, de los Ángeles del infierno y Allen Ginsberg: los “sueños americanos” que pasó por alto *Busco mi destino* en su niebla de autocomplacencia.

Que eso valga para todas las películas que no van a hacerse tras el éxito de *Busco mi destino*. La película no fue una declaración cultural sino comercial, que le dio a la juventud su propio *kommando* personalizado, equivalente a esos otros éxitos de amiguitos como *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (1969) y *Perdidos en la noche* (*Midnight Cowboy*, 1969). Es duro recordar que esas dos películas originaron más canciones populares que *Busco mi destino*: la insidiosa sensiblería de “Raindrops Keep Falling On My Head” y “Everybody’s Talkin’”. Fue el mismo prisma de hegemonía de lo mediocre a través del que Hollywood siempre había percibido la música pop. *Busco mi destino* empaquetó la vieja chicanería en nuevas y elegantes túnicas de rebelión, pero arrojar mostacillas, pelo largo y psicodelia barata sobre la hegemonía no la volvió “radical”. El explosivo final de *Zabriskie Point* (1970) no hizo más que enfatizar la banalidad del concepto de Antonioni: fuego y azufre al estilo DeMille que vendía Apocalipsis del mismo modo que Madison Avenue vendía

opulencia. (*Blow-Up* [1966] había revelado una visión del placer digna de Norman Bates; Antonioni miraba a los Yardbirds con ojo de taxidermista, como si su vivacidad fuera una afrenta al orden natural del universo.) Cuando se despejó el humo del último mecanismo explosivo, la enardecida juventud no se veía por ningún lado; se había ido a ver *Love Story* (1970).

Sería un western el que marcaría el fin de la contracultura: *Billy the Kid* (*Pat Garrett and Billy the Kid*, 1973), una película inundada de hastío y *pathos* romántico. “Por Dios, Bill, ¿no te estás estancando acá?”, le pregunta James Coburn, en el papel de Garrett, al Kid que interpreta Kris Kristofferson (casi tan insoportable como el Billy de Dennis Hopper). Hasta estaba Bob Dylan como un mensaje cifrado llamado Alias, aunque Brando capturó mucho más de “Desolation Row” en su broma de *Missouri Breaks* (Arthur Penn, 1976): “El Fantasma de la Ópera en la imagen perfecta de un sacerdote”. Los ecos lejanos de “Like a Rolling Stone” llegaban en el brindis que le propone Kid a Garrett: “¿Qué se siente?”. “Se siente”, responde el viejo renegado devenido en sheriff, “que los tiempos cambiaron”.

Mucho del mismo tono de cierre-de-la-última-frontera se impregna en *Apocalypse Now* (1979) con “The End” de los Doors haciendo las veces de inscripción en la pared del mausoleo. Las imágenes del concierto recreadas por Oliver Stone en *The Doors* (1991) debían tener más Vietnam que las escenas de guerra de Coppola, pero el abotagado Coronel Kurtz estaba más cerca de Jim Morrison en sus últimos días de lo que Stone podía aspirar a lograr. Un momento se trasladaba a la memoria, quedaba fuera de plazo. Para sentir toda la fuerza de su disipación habría que recordar que originalmente iba a ser Harvey Keitel el Willard de esa playa que Coppola soñó. Del mismo modo, el brusco comentario de Robert Duvall (los Clash incluso llegaron a hacer una canción con eso) podría haber vuelto como un eco hasta Little Italy: “Charlie no surfea”.

El resto no es historia sino notas al pie: el *rock* es ubicuo como relleno de bandas de sonido, promociones cruzadas y hasta tema de discusión, pero desdeñable como esencia. Claro que hay excepciones, anomalías, golpes de suerte. *Asesinos por naturaleza* (*Natural Born Killers*, 1994) es una verdadera película de *rock*, con una alegre y pésima reputación: todo lo que *The Doors* no fue. Pero lo usual son las películas inocuas como la biopic, prohibida para menores de 13 años, de Jerry Lee Lewis (*Grandes bolas de fuego* [*Great Balls of Fire*], de Jim McBride, 1989), cuando lo que se necesita es un “JLL por JLG” con alusiones a Faulkner y a *Baby Doll* (1956). Ese será el día en que las vacas vuelen, como le dijo John Wayne a Buddy Holly. Ya se cierne la era del postmodernismo y la búsqueda de autenticidad del *rock* –ese perverso deseo tabú– parece irrelevante, como un anacronismo vestigial. Así, una película como *Mystery Train* (1989) no tiene lugar para el misterio; sus ambiciones son tan a pequeña escala que cualquier movimiento repentino la haría derrumbarse como un castillo de cartas marcadas. Pero hasta Tarantino, que usa la música mucho mejor de lo que lo haya hecho nadie desde *Calles peligrosas*, la emplea más que nada como diseño de producción auditivo. Hay una ironía sensual y táctil en su manera de usar “Girl, You’ll Be a Woman Soon” en *Tiempos violentos* (*Pulp Fiction*, 1994), pero no un sentido de complicidad más profundo: es un brebaje de brujas descafeinado.

En el caso de Scorsese, sin embargo, la coordinación ojo-oído parece haberlo abandonado por completo. En la formalmente lograda pero emocionalmente estéril *Casino* (1995), cuando no suena como si apretara botones de rocola con los ojos vendados (oh, no: ¿¡DEVO?!), parece imitar a sus discípulos. La inspección de la pandilla de Joe Pesci contra un fondo de “Can’t You Hear Me Knocking” causa un efecto muy *Perros de la calle* (*Reservoir Dogs*, 1992) –aunque seguramente Tarantino habría desenterrado

algo más oscuro—; la escena de amor a primera vista (musicalizada con “Love Is Strange”) podría pasar por una de John Woo. Lo cual es revelador, porque tiene resonancias de la mejor secuencia hecha recientemente de “película como música”: ese temblor de reconocimiento en el baño de hombres con “I’m a Believer” que aparece en *Bullet in the Head* (1990); una escena de terrible inmediatez e insondable ambigüedad. Pero Woo es un auténtico creyente en la posibilidad de trascendencia del arte (lo que daría por verlo dirigir una *remake* de *The Harder They Come* [1972]). El Scorsese de *Casino* cumple con su deber como buen católico, pero dejó de lado al Espíritu Santo.

Tal vez la confluencia de cine y *rock* estaba predestinada a dejarnos solo algunas reliquias, cosas perdidas en una isla desierta. En ese caso, si tuviera que elegir la película arquetípica, optaría por el ya olvidado debut de John Boorman en 1966, con el igualmente olvidado Dave Clark Five, *Catch Us If You Can* (conocida también como *Having a Wild Weekend*). Si no es la mejor película de “pop como arte”, es al menos la más conmovedora. El cantante y su chica aparecen en una campaña publicitaria nacional (“*Meat for Go*”, es el slogan dadaísta); tratan de escaparse al campo pero no encuentran lugar donde esconderse. En el camino se cruzan con unos drogonos precursores de *Busco mi destino*, desesperados refugiados de ¿*Quién le teme a Virginia Woolf?* (*Who’s Afraid of Virginia Woolf*, 1966), con todo el universo de los sesenta implosionando dentro de sus aturridas cabezas. Es una maravilla lo tranquila que se pone la película, la quietud que cae sobre este par de *mods* cuando empiezan a regresar hacia el olvido de la vida cotidiana. Finalmente atrapados, parecían estar sellados dentro de una botella, genios mundanos que nunca volverán a ser liberados. “*Se quemó la última página*”, canta Yo La Tengo en “Tom Courtenay”; pero entonces alguien combina la imagen de una Maggie Cheung en

látex con una canción como “Tunic”, de Sonic Youth, en *Irma Vep* (1996), y la historia vuelve a empezar, con el genio mero-deando una vez más.

DE RUTINA

Workaday

Por Kent Jones

(Mayo-Junio, 2009)

¿Cuántas películas le hacen verdadera justicia al lugar de trabajo, no como concepto políticamente cargado o como principio estructural sino como entidad viviente? De alguna manera, el tema siempre parece estar representando otra cosa: un escenario de amor o de guerra (o de clases), un microcosmos de cruza social, un infierno terrenal (cualquier cosa que transcurra en una fábrica, desde *Blue Collar* (1978) hasta *El maquinista* (*The Machinist*, 2004), una familia extendida (cualquier comedia de TV en relación al trabajo hasta la década del noventa), el marco para la regeneración individual y las consideraciones morales o –la variante moderna más en boga– un avispero de angustiosas hostilidades, resentimientos e hipocresías. No hace falta aclarar que en diferentes momentos es todas esas cosas, pero el entorno laboral tiene también una marcada identidad propia, y es más que un mero depósito de metáforas.

Casi nunca se logra un equilibrio. La camarera interpretada por Michelle Pfeiffer (lo cual ya es un poco dudoso) en la versión de Garry Marshall de *Frankie & Johnny* (1991) (injustamente ridiculizada) le recuerda a una de sus clientas ancianas que es hora de tomar su medicación, desviando la acción hacia la fantasía. Desaparecen así las contingencias y las probabilidades: el típico griterío de una cafetería, el fastidio que puede provocar hacerse responsable de la medicación de otro, etcétera. Pareciera que los compañeros de trabajo pasan demasiado tiempo juntos fuera del horario laboral, que más que trabajar se ocupan del bagaje emocional de cada uno.

Claro que, como reconoció Chantal Akerman en *Jeanne Dielman* (1975), el trabajo en sí mismo es inherentemente deslucido, hasta el punto del embotamiento, en especial cuando se lleva a cabo en soledad bajo el solitario título de “quehaceres domésticos”. Pero eso no explica la aversión generalizada a la vida laboral. El cine se la pasa tratando de hacer una pausa en el trabajo, o directamente de huir de él. Se ha convertido en el lugar donde la vida real queda en suspenso, una pantalla en blanco donde se proyectan sueños y pesadillas de cualquier tenor político. Encontrar la distancia justa del trabajo, ni demasiado cerca ni demasiado lejos, es admitir que ocupa en nuestras vidas un espacio mayor del que nos gustaría (cuya negación parecería hacerlo más soportable). De allí el desfile de jefes benévolos (en general a cargo de Héctor Elizondo) y descontextualizados monstruos empresariales (como la perra de Sigourney Weaver en *Secretaria ejecutiva* [*Working Girl*, 1988]), secretarias malhumoradas y oficinistas fumados. Los únicos que parecen preocuparse por lucrar son los desalmados, mientras las pausas para tomar café y las charlas privadas se extienden indefinidamente.

Hay pocas áreas en las que el cine se aleja de manera tan absoluta de la realidad, tal vez porque la verdad sobre el trabajo y lo central que es en nuestras vidas parece demasiado insoportable para ser pronunciada en voz alta. Dicen que en el lecho de muerte nadie lamenta no haber pasado más tiempo en la oficina, pero la presencia del trabajo en la existencia cotidiana no puede eliminarse, así como tampoco puede ser idealmente reconfigurada. ¿Por qué debería permitirse que la satisfacción de los deseos, por más generalizado que sea el anhelo, falseara la realidad? Los situacionistas pueden haberse creído libres de escribir “Nunca trabajes” en las paredes de París, mientras

Washington quizás se siente cómodo proclamando la salud del trabajo norteamericano. Pero ni la cuestión de hasta qué punto el capitalismo es una construcción del hombre ni los programas de televisión sobre la resistencia del “espíritu norteamericano” tienen mucho valor para los que tienen que pagar las cuentas mañana al mediodía.

La retórica del trabajo es muy distinta al *hecho* del trabajo. Mayormente, la gente no puede sino adaptarse, desde los carniceros del matadero a cielo abierto en *Workingman's Death* (2005), de Michael Glawogger, hasta los estibadores de *El hombre que venció el miedo* (*Edge of the City*, 1957), de Ritt y Aurthur. Las mejores películas sobre el tema reconocen la necesidad humana de integrar, más que separar, el trabajo y la vida. En todas sus películas, Godard nos ha mostrado cómo la vida diaria es inseparable del trabajo, donde la actividad puede ser alienante pero aun así sigue siendo central y tal vez elemental. Es una conexión directa con Renoir, y es uno de los fundamentos de su cine. Hay toda una serie de gloriosas películas emparentadas entre sí dedicadas al mundo de las artes, desde *Ser o no ser* (*To Be or Not to Be*, 1942) y *Las zapatillas rojas* (*The Red Shoes*, 1948) hasta *Noches mágicas de radio* (*A Prairie Home Companion*, 2006) y *Me and Orson Welles* (2008). A diferencia de las devotas representaciones que hacía Godard de casas, estudios de filmación y fábricas, el drama de estas películas invariablemente conlleva oposiciones entre la energía grupal y el voluble genio individual, la planificación y la espontaneidad; la efímera alegría colectiva, que se disipa rápido, es el inevitable resultado. *The Wire* y *Generation Kill*, con sus intrincadas descripciones de superestructuras inmensas (la ciudad moderna y la invasión de un país), invierten la situación y presentan retratos decisivos de jefes automitificados cuyos subordinados consienten, adulan o se rebelan. Raymond Durnat habría admirado estas producciones

de David Simon y Ed Burns tan enfocadas en el proceso, que prestan cuidadosa atención a las idas y vueltas del trabajo policial, el tráfico de drogas y la enseñanza en la escuela pública de una zona marginal, también central en *Entre los muros* (*Entre les murs*, 2008), de Cantet y, aun mejor, en *Up the Down Staircase* (1967), de Mulligan.

Hay muchas grandes películas estadounidenses sobre camaradería y/o rivalidad entre trabajadores involucrados en una tarea manual rigurosa, como *Alta tensión* (*Slim*, 1937) o dos títulos perennes de Raoul Walsh de principios de los cuarenta, *La pasión manda* (*They Drive by Night*, 1940) y *Aquella mujer* (*Manpower*, 1941); y hermandades de hombres involucrados en profesiones peligrosas, como los aviadores de *Isla en las nubes* (*Island in the Sky*, 1953) y *Solo los ángeles tienen alas* (*Only Angels Have Wings*, 1939). Hay vívidas imágenes de cafeterías (*Mi chica y yo* [*Me and My Gal*, 1932]), fábricas de ropa (*Medianoche pasional* [*Middle of the Night*, 1959]) y lugares de comida rápida (*Picardías estudiantiles* [*Fast Times at Ridgemont High*, 1982], *Fast Food Nation* [2006]). Tal vez la última palabra sobre la línea divisoria entre los sueños y la realidad de la clase trabajadora la tenga *Su día de suerte* (*Christmas in July*, 1940), de Sturges, mientras que la olvidada *La fille seule* (1995), de Benoît Jacquot, traza con ingenuidad única el mapa de un entorno laboral lleno de presiones. Pero la película más grandiosa sobre el lugar de trabajo, ahora un clásico famoso aunque por otros motivos, es *El bazar de las sorpresas* (*The Shop Around the Corner*, 1940), hecha el mismo año que la comedia de Sturges en un estudio más lujoso; y uno de sus mejores momentos es un primer plano que llega inesperadamente.

Frank Morgan, el dueño de una tienda en Budapest, le pregunta a su empleado más antiguo, James Stewart, si debería comprar

dos docenas de cigarreras que al abrirse hacen sonar la canción “Ojos negros” (*Ochi chyornye*). A Stewart le parece una pésima idea, porque alguien que fuma veinte cigarrillos diarios tendría que escuchar *Ochi chyornye* veinte veces por día, y además es cuero de imitación y el pegamento no es bueno. Morgan confía en que Stewart sea sincero, pero solo cuando está de cierto humor. Convoca a otros dos empleados, entre ellos el archi-alcahuete que interpreta Joseph Schildkraut, cuya táctica preferida es calcular la respuesta deseada y pronunciarse con evasivas afirmaciones: “Creo que convertirá a los fumadores en amantes de la música y a los amantes de la música en fumadores. ¡Es sensacional!”. Un rato después llega una clienta. Levanta la cigarrera y cuando le muestran cómo funciona la rechaza de inmediato (“¿De dónde saca la gente este tipo de ideas?”). Lo cual provoca una reacción en Stewart, que está apilando cajas en lo alto de una escalera. Gira violentamente la cabeza y sonríe con la mueca demoníaca de aquel cuya opinión negativa ha sido confirmada. Los ojos llameantes de Stewart se abren más y más, y combinan con su cabello reluciente y su piel joven y tersa. Uno de sus mayores talentos como actor era la facilidad para afilar sus reacciones emocionales con alarmante precipitación: un anhelo desesperado en *Vértigo* (*Vertigo*, 1958), un último arrebato de venganza en *El precio de un hombre* (*The Naked Spur*, 1953), el súbito abandono de prejuicios en *Pecadora equivocada* (*The Philadelphia Story*, 1940). Aquí se trata de algo muy inusual que no creo haber visto en ninguna otra película. Su personaje ha tenido una victoria menor, lo cual, como su director (Ernst Lubitsch) bien sabe, no se siente para nada menor cuando le pasa a uno. Es un triunfo mezquino, pero la mezquindad está en la mirada del observador. En este caso somos nosotros, captando un singular primer plano en una película que por lo demás tiene que ver con la geografía de una tienda en Budapest y las

decisiones internas, quejas soterradas, retrocesos y conmisericordias que resultan en la coreografía interna. En mayor o menor medida, cada película de Lubitsch es un ballet de actitudes y deseos. Pero mientras que la mayoría se ubica en casas, desvanes o en la corte, esta transcurre en una tienda y se ocupa de la interacción entre la clase trabajadora bajo la mirada nerviosa y vigilante del dueño pequeño burgués.

Lo que separa instantáneamente a *El bazar de las sorpresas* de casi cualquier otra película sobre el trabajo es su honestidad. Mientras que la mayoría de las películas trazan una rigurosa distinción entre los compañeros de trabajo mezquinos y los generosos, Lubitsch, el guionista Samson Raphaelson y Miklós László (autor de la obra de teatro, escrita en 1937, en la que se basa la película) saben que todos somos mezquinos cuando ganamos o perdemos, y desde ya potencialmente magnánimos y valientes. Todos odian a Schildkraut porque no quieren reconocer el adulator que llevan dentro, aceptar que compiten por la posibilidad de abrirle al jefe la puerta del auto cuando llega a la mañana. (“Permíteme decirte que no hace daño llegar demasiado temprano”, le dice Pirovitch –Felix Bressart– a Pepi –William Tracy– al principio de la película, provocando la comiquísima réplica: “¿Para qué y por qué? ¿Quién te ve? Yo. ¿Y a mí quién me ve? Tú.”) Todos son mezquinos e instintivamente tratan de ganar puntos con el jefe y a costa de los demás, pero a todos se los ennoblece. Nadie se salva de subirse velozmente a la escalera para no tener que darle al jefe su “honesta opinión”, y todos disfrutan de cualquier regusto a poder que les pase cerca. La película es famosa por sus ingeniosos y delicados enredos románticos, pero no sería nada sin este franco reconocimiento de la falibilidad humana en el lugar de trabajo, sin el estorbo de las jerarquías morales.

La atención de Lubitsch es tan constante como asombroso su registro de las relaciones espaciales. Morgan lanza su diatriba mientras camina por el salón con desvergonzada vanagloria, ocupando más espacio que ningún otro, literal y figuradamente, lo cual da paso a un detalle fugaz pero inolvidable, como muchos otros de esta película. La cámara se acerca a Margaret Sullavan mientras reacciona a los gritos de su jefe, primero escabulléndose y luego tirándose al piso, donde se pone a ordenar frenéticamente las cajas debajo del mostrador. Es un momento perfecto, patético y aterrador en el que el instinto de autoprotección resulta en un abandono del ego, antes de que el amor propio tenga tiempo de entrar en acción. Y cuando Stewart abandona a sus compañeros de trabajo porque Morgan lo despidе temporariamente, los primeros planos de su llave de la tienda y su libro de ventas son desgarradores, por el enorme valor y la importancia que se les ha asignado.

Lubitsch sabe que, en los lugares de trabajo, la incomodidad y la autonegación no son signos de una falla de carácter, sino técnicas de supervivencia necesarias. No es que sean aplaudidas, pero tampoco son juzgadas. Como tampoco lo es, finalmente, la pompa de Morgan, o su incómoda reticencia a disculparse por sus abusos de poder. El lugar de trabajo es desequilibrado por naturaleza, pero cuando no está sujeto al fascismo corporativo o la explotación vertical, también es un lugar de perpetua negociación, que a veces se instala, por un breve interludio, en un estado suspendido que se asemeja a la democracia. Es igual de exquisito y efímero que el hechizo del cuerpo de ballet de *Las zapatillas rojas* o la transmisión de *Noches mágicas de radio*. La diferencia es que la armoniosa interacción grupal entre el jefe interpretado por Morgan, el Pirovitch de Bressart (la creación individual más perfectamente equilibrada), la Flora de Sarah Haden y la Ilona de Inez Courtney, el Vadas de Schildkraut, el

Pepi de Tracy, la Klara de Sullavan y el Kralik de Stewart, el Rudy de Charles Smith, a quien su jefe lo invita a comer ganso asado relleno de manzanas al horno y strudel de manzana con salsa de vainilla para Navidad, pasa inadvertida para los participantes. Están demasiado ocupados como para prestar atención.

Hay sentimiento en *El bazar de las sorpresas*, pero no sentimentalismo. Es una película amable pero también certeramente sabia. Su gracia inigualable no puede separarse de la estrechez de miras de sus personajes, que inadvertidamente se convierte en magnanimidad con el correr del tiempo. Y luego “tal vez” podamos imaginármolos volviendo a cambiar más adelante. Porque esta es una de esas raras películas que nos permiten ver un futuro para sus personajes, cuyos sueños de departamentos de tres ambientes y felicidad pequeño burguesa serán cumplidos y reemplazados por sueños más ambiciosos una y otra vez a medida que avancen en una vida de trabajo.

SEGUNDOS

Seconds

Por Kent Jones

(Enero-Febrero, 2012)

Dada la enorme atención que se le presta a la uniformidad, a los patrones y a la consistencia en la realización de películas, es sorprendente recordar cuánto de la experiencia cinematográfica se consagra a lo fortuito y lo efímero. Lean un poco de crítica y tal vez queden convencidos de que todos los directores piensan, se comportan y operan como la versión publicitada de Hitchcock, cumpliendo debidamente con un plan predeterminado y “desarrollando” su “tema” y su “sentido del espacio” durante el proceso. Salvo que sea reconocida explícitamente como parte del proceso artístico por los directores en entrevistas, la influencia del mundo exterior (el clima de la época, el método de trabajo entre director y actores, la estructura de poder de los grandes estudios) es ocultada casi por completo.

La idea comúnmente establecida de una estructura piramidal con el director en lo más alto no es errada pero es solo la mitad de la historia, y suele alejar al lector de una descripción justa del producto terminado y sus emociones. Por el modo en que se hacen las películas narrativas, todo director necesita ser un Napoleón; pero mucho de ese control se ejerce para proteger lo opuesto: el tiempo para jugar, para repensar secuencias en el momento, para dejarse inspirar por la vida en el set, el ambiente de ese día, un cambio de clima. En las películas, esa sensación de que la vida está transcurriendo no se produce por arte de magia.

En una charla reciente, Brian Eno explicaba la transición de los controles verticales en la producción musical a las revoluciones de Reich, Riley, Cardew y Young en los años sesenta; lo

hacía a través de una comparación entre arquitectos y jardineros. Los arquitectos trabajan con una “concepción detallista del resultado final en la cabeza”, y su tarea consiste en “controlar el resto de la naturaleza lo suficiente como para que eso se construya”; a diferencia de los jardineros, que trabajan “en colaboración con los complejos e impredecibles procesos de la naturaleza”. La dirección de cine pone en juego estas dos concepciones opuestas en una proximidad íntima y urgente. “Estamos acostumbrados a la idea de que uno de los grandes triunfos de los humanos es su capacidad para controlar”, dice Eno. “Lo que no nos resulta tan familiar es la idea de que otro de nuestros grandes talentos consiste en entregarnos y colaborar”. Y agrega algo que es crucial para el trabajo en cine: “Ser capaz de entregarse implica ser capaz de saber cuándo parar de intentar controlar”. No se me ocurre un solo director que no se esfuerce, de una manera u otra, por ser bueno en ambas cosas.

Algunas de las parcelas más hermosas del cine crecen y florecen en el suelo que rodea las estructuras centrales, sobre todo en las películas previas al Código [Hays]. Hay salvajes y frondosos lechos de asombro en estas películas, que arrastran un poderoso sentido de lo transitorio y de la intensidad del momento fugaz. Por ejemplo, el suicidio de Ann Dvorak en *Tres vidas de mujeres* (*Three on a Match*, 1932), tan repentino y aterrador como la estela de un cometa, o el comienzo de *Caballero por un día* (*Union Depot*, 1932), un catálogo de caras, gestos y estilos en precisas viñetas de hábitos sociales. Aún más notable resulta un largo plano de *Dos segundos* (*Two Seconds*, 1932), que ahora tiene un lugar de honor en el panteón de la sala de cine Film Forum, que programa Bruce Goldstein en Nueva York. En esta película breve y directa, que transcurre en la mente de un condenado durante los dos segundos que transcurren entre la descarga de electricidad y la muerte cerebral, siendo el momento más sorprendente del film uno que

dura apenas más de lo que indica el título. El héroe maldito de Edward G. Robinson entra a un convincente salón de baile sórdido y clamoroso, y mientras se queda ahí parado con su puñado de billetes y estudia a sus potenciales parejas con agitación infantil, un paneo de izquierda a derecha desde su punto de vista registra a cinco mujeres que, súbita e inesperadamente, sonríen a la cámara y se adueñan de la película.

El encuadre nos da una plenitud de volumen y un máximo de presencia, cubriendo de manera salvaje diferentes caras, físicos y temperamentos. La segunda mujer sugiere una Lily Taylor gordita con pelo ondulado estilo años veinte, que intenta afrontar la incómoda situación con una regia sonrisa y un movimiento garboso al ritmo de la música, suscitando su pícara invitación al *two-step* desde las caderas. Su vecina más próxima tiene un rostro amplio, mentón prominente, un par de ojos narcotizados sobre unos pómulos caídos y una sonrisa pequeña y dientuda, y justo antes de salir de cuadro alza sus cejas, depiladas hasta el límite de su existencia, en un desesperado intento de miradita provocadora. Pero la cuarta mujer es la rompecorazones, una rubia alta de vestido negro con miriñaque, collar de cuentas de cristal, permanente y anteojitos de sol John Lennon que se presenta estirando el cuello, largo y flexible, para entrar en cuadro. Su centro de gravedad está en el torso y baila a paso ligero, acercándonos y alejándonos con decisión los hombros y los codos, llenando la pantalla de una dulzura lasciva mientras rebota como una cuarta hermana Boswell. Cuando está por salir del alcance de la cámara saca la lengua por la comisura de los labios y se relame, como si su sentido de la diversión y la travesura le desbordara, espumante.

Este tramo veloz y electrizante es en sí mismo una película, a un nivel diferente de la sensiblería que lo rodea: cinco chicas bien dispuestas tratando de atraer a un cliente no muy agraciado

bajo la mirada de su jefe; cinco aspirantes a actrices esforzándose por cautivar nuestra imaginación y aprovechar al máximo su segundo en pantalla. La absoluta paridad entre actor y personaje, del tipo que raramente se da con los protagonistas e intermitentemente con los actores secundarios, es penetrante; por un instante condensa y amplifica el retrato –que construye la película en su conjunto– de quienes viven bajo la perpetua amenaza de la perdición: estas mujeres acarrear la desesperación y la camaradería de aquel momento. El plano se ancla en la película y al mismo tiempo se sale de ella, y es uno de los momentos más puros en el universo cerrado, sincopado y vibrante de este cine cuyo vigor es indiscernible del hecho de que proviene de la época de la Depresión, cuando las películas populares *tenían* que corresponderse con la vida del público.

Cuarenta y un años después, una chica solitaria bañada en una luz rojita y vestida de forma conservadora espera sentada en un rincón de un bar de Little Italy, ignorada por el protagonista que camina a su alrededor en cámara lenta. Es una criatura de su época tanto como lo era la atrevida mujer con aspecto de bibliotecaria de *Dos segundos*; el pelo largo y castaño con raya al medio le cae, lacio, sobre la espalda. La vemos desde una cámara ligeramente elevada, en tres cuartos de perfil, con los codos apoyados en el borde de la barra y el hombro inclinado hacia nosotros. Es atractiva pero no del todo linda, los ojos se esconden detrás de una abundante aplicación de rímel y la luz hace una máscara con su cara redondeada. Mira el entorno con la vista perdida en su propio mundo de anhelo, tal vez tratando de alejar la soledad con ensoñaciones. La joven le agrega un tono lastimero a la película que la rodea, impulsada por unos muchachos siciliano-americanos en constante y contagioso movimiento. Ella parece capaz de desenchufar el *Jumpin' Jack*

Flash y conectar una banda sonora privada en su cabeza; es posible imaginar los discos de Joni Mitchell apilados contra la pared de su cuarto.

La escena es un freno rítmico pero también hace cristalizar, momentáneamente, el poderoso trasfondo de soledad de esta película. Es un recordatorio de hasta qué punto *Calles peligrosas* (*Mean Streets*, 1973), como toda buena película, permite que el maquillaje espiritual de su época se materialice a través de sus preocupaciones inmediatas. La mayoría de las descripciones de la película consideran el excitante dinamismo de la acción y la cámara hipnótica como la esencia del show, pero estos elementos solo adquieren relevancia como un cruel teatro del que los personajes se retiran: Charlie en su pequeño departamento, Tony y su tigre en el cuarto del fondo (“Siempre he querido un tigre, Charlie”), y el breve estudio tonal de esta mujer solitaria. Está también el plano robado de un anciano de cejas gruesas con sobretodo negro debajo de un sombrero de fieltro gris, que mira furtivamente desde detrás de una puerta para luego escabullirse fuera del alcance de la cámara; la cara arrugada y la mirada férrea transmiten un mensaje claro: “No pasar”. Esta película que termina con un habitante anónimo bajando la persiana de un departamento, despliega la más intensa sensación de soledad imaginable, reducido a su esencia en estos dos momentos. La mujer en la barra encarna una forma de ser que parecería fuera de lugar en un personaje de los años treinta o, para ser más precisos, en lo que el público de los años treinta esperaría de sus representantes cinematográficos. En *Dos segundos*, los “personajes-espacio” (según Alex Woloch en su agudísimo libro de 2003, *The One vs. The Many*, sobre los personajes menores en la ficción del siglo XIX) son al mismo tiempo generosos e igualadores: todo el mundo está en el mismo barco. En *Calles peligrosas* los espacios son notablemente pequeños,

constreñidos, uterinos; el “sistema de personajes” es similar a un mapa de las Islas Salomón.

Sesenta y un años antes de *Calles peligrosas*, en una avenida de Fort Lee que hace las veces de animada calle del Lower East Side, una niña de vestido blanco se apoya en la vidriera de un negocio, destacada en un plano compuesto de múltiples capas de acción y entrecruzamientos que podría ser todavía más sorprendente hoy que hace noventa y nueve años. Es posible seguir viéndola a través de la constante marea de gente que atraviesa el plano en diagonal en ambas direcciones, y está ubicada detrás de un actor muy histriónico con una tremenda barba teatral y frente a un chico que asoma la cabeza por una puerta. Aparentemente sigue tres instrucciones simples: quedarse quieta, mirar fijo a cámara y dirigir su mirada hacia la actriz principal cuando pasa caminando. Está presente a lo largo de los doce segundos que dura la toma y, cuando regresamos al mismo escenario pocos instantes después, ella ya no está.

La niña mantiene la postura con un poco de nerviosismo; se sostiene el brazo derecho con el izquierdo. En un momento sonríe apenas pero después vuelve a sus asuntos extremadamente mínimos. Cuenta la leyenda que D. W. Griffith intentaba evocar el efecto producido por los curiosos que miraban a cámara en las “vistas en movimiento”, pero a diferencia de las caras que nos devolvían la mirada en *A Trip Down Market Street Before the Fire* (1906) o en *La llegada del tren* (*L'arrivée d'un train à La Ciotat*, 1896), esta niña había sido colocada de forma más bien decorativa; con o sin intención, parece como salida de una fotografía o una pintura de una era apenas anterior. Podría ser, por ejemplo, una prima proletaria, menos refinada, de la hermana Darley Boit que nos contempla desde las sombras en el famoso retrato grupal de 1889 de John Singer Sargent.

Esta pequeña película dentro de un plano dentro de una película (lo mismo podría decirse de cada rincón de cada plano de la película) apunta inconscientemente a, por un lado, los *screen tests* de Andy Warhol y, por el otro, al cine de Godard; pero aislar una flor tan extraña en el jardín del cine implica violentarla de alguna manera. Como en el caso de sus primas pre-Código y de los años setenta, la eterna capacidad de anonadar de esta niña surge solo si se la percibe dentro del movimiento de ese todo del que tan discreta pero enfáticamente se separa desde el primer momento. En un sentido muy importante, solo puede existir en la memoria, atrapada por la mente como un pez en una red. Estos instantes y destellos fugaces poseen el aura inquietante que evoca Roland Barthes en su empleo de la palabra latina *punctum* para describir los “puntos sensibles” o “heridas” inasimilables en las buenas fotografías, el elemento “que surge de la escena, se dispara como una flecha y me perfora”. En el caso de la mujer en la barra en *Calles peligrosas*, es la súbita sensación de opacidad en una película de gestos electrizantes y especificidad física; el rímel, la postura inclinada, el simétrico nacimiento del pelo en forma de V, la luz roja y la quietud conspiran para crear la súbita aparición de una Magdalena renacentista; en *Dos segundos* son los anteojos de bibliotecaria y la lengua descarriada, la sensación de ebullición privada que no concuerda con la rutina del salón de baile.

En *The Musketeers of Pig Alley* (1912), la niña escapa del efecto *tableau* de “chica de la calle” gracias al ceño oscuro y ligeramente fruncido y a una curiosidad activa, contrapunto dinámico de la caricatura judía pre-Belasco que tiene delante y el naturalista *fluir* de transeúntes (con robo frustrado incluido) a su derecha. Florence Darley Boit, con la boca abierta como si acabara de tomar aire, el cuerpo listo para *move*, parece estar preguntando en silencio: “¿Están listos para mí?”. Esta chica, más joven pero

tal vez más relajada, cumpliendo con el pretendido efecto pictórico en el espacio, pero abriendo todo otro nivel de fascinación en el plano temporal a través de la constancia de su mirada intensa y ansiosa, parece estar haciendo otro tipo de pregunta, como aquella que se encomienda a los practicantes de zen para que la mediten sentados en una silla durante meses mirando la pared: “¿Qué es esto?”.

Cada cierto tiempo, el rostro extraviado cobra preponderancia en el arsenal del cine industrial. En el populismo de producción masiva de los años treinta hay infinitos montajes de gente en fiestas, chismes pasando de boca en boca, ciudadanos desbocados en pánicos bancarios o bandas de linchadores. La década del cuarenta trajo variaciones mejor encuadradas, iluminadas y representadas, como los *cowboys* que gritan en *Río rojo* (*Red River*, 1948) de Hawks o las edulcoradas viñetas del “hombre de la calle” en *La ciudad desnuda* (*The Naked City*, 1948) de Dassin. En los sesenta y los setenta, rápidas ráfagas de espectadores de un desfile, el público de las carreras de autos, los hinchas de fútbol americano, los asistentes a una convención o, en películas de época, los trabajadores inmigrantes e invitados a una fiesta filmados por la segunda unidad pasaron a ser casi tan habituales como el paneo post-coito de la ropa tirada por el piso.

Pero este tipo de clasificación implacable, en la que las habitaciones o las calles llenas de “magníficas caras” quedan comprimidas y estampadas en sustancias tan uniformes como “la gente del lugar”, “la sofisticación de Manhattan” o “el barrio”, está muy lejos de la cualidad autónoma y eléctrica de los elementos antes mencionados, una cualidad que a su vez está casi igual de lejos del uso sagaz de caras y gestos extraviados por parte de directores inteligentes. El soldado de la Unión que contempla extasiado a Lillian Gish en *El Nacimiento de una*

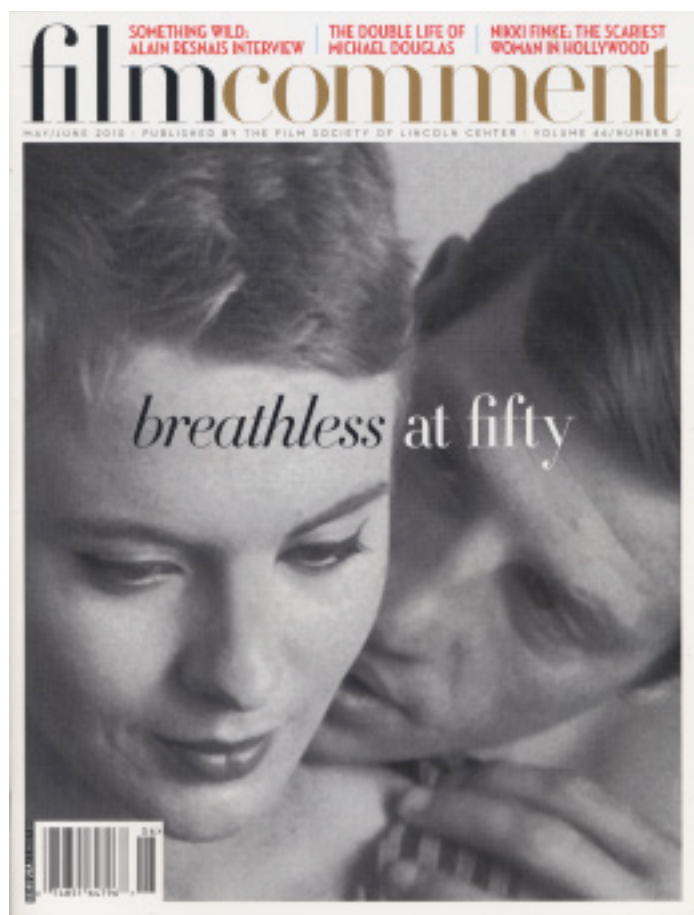
nación (*The Birth of a Nation*, 1915) y el marinero que toma leche en *Fuimos los sacrificados* (*They Were Expendable*, 1945) son dos ejemplos bastante notables, así como los deudos en el nevado funeral de *Déjennos vivir* (*Alice's Restaurant*, 1969), de Arthur Penn. La saga de *El Padrino* (*The Godfather*, 1972, 1974, 1990) obtiene su efecto panorámico en gran medida gracias a los breves e indelebles retratos fugaces. David Fincher es tan económico y específico en su sentido de la acción que parece pensar en milisegundos: una vez vistos, la mujer que se detiene a ayudar a Ione Skye en *Zodiaco* (*Zodiac*, 2007) o el taxista de cara filosa (Tommy Flanagan) echado en el asfalto con una sonrisa extrañamente ávida y excitante de *Al filo de la muerte* (*The Game*, 1997) ya no pueden olvidarse.

Estos destellos están astutamente engarzados en el plan general, y por lo tanto son miembros de especies estéticas vecinas pero ligeramente distintas, como lo son las invenciones momento-a-momento dentro del rápido transcurso de la vida en Renoir, Pialat o, entre los directores contemporáneos, Denis o Malick. Pero hay un instante entre el remolino de formas y caras de *El árbol de la vida* (*The Tree of Life*, 2011) muy diferente de, digamos, los dos viejos italianos apoltronados entre los pastos crecidos de *Días de gloria* (*Days of Heaven*, 1978) (“Trabajadores inmigrantes descansando”) o los soldados enemigos capturados en *La delgada línea roja* (*The Thin Red Line*, 1998) (“Prisioneros japoneses en Guadalcanal”). El anciano con dos líneas de diálogo (“Buenas noches. Nos vemos en cinco años”) dichas con un lento y alegre ganguero texano es una figura extraordinaria y extravagantemente benigna interpretada por un actor local llamado Hudson Long, cuyo rostro –que tiene el aura angelical y risueño de un recién nacido– es filmado en un primer plano acechante; una visión en repentina y sorprendente armonía con el hincapié que hace la película sobre las formas evolutivas, que sugiere también un

vasto y encantado universo alternativo. Y en *White Material* (2009) hay un interludio con un grupo de rebeldes filmado desde arriba como señal de su lealtad con un caudillo local. El último plano de la secuencia es un lánguido paneo en diagonal que termina en un soldado que de pronto sonríe salvaje y espontáneamente, con los músculos tensos, mostrando los dientes, con un ímpetu entusiasta por descuartizar a sus enemigos, que resulta extraña e incongruentemente emocionante, como la cara de un chico en la fila para la montaña rusa.

Discutir estos momentos en términos autorales implica vaciarlos de su vitalidad y, paradójicamente, borrarles una de las ambiciones centrales detrás de la realización de películas: permitir que la vida se inscriba en y a través de las imágenes. Las maravillas generadas espontáneamente que se mencionan en este artículo y las estrategias estéticas que surgieron de ellas (Bresson, Straub-Huillet y, por sobre todos, Godard) se enfrentan a la ortodoxia, a lo previsible, a la creencia de que todas las cosas bajo el sol pueden ser contenidas, sintetizadas o convocadas por la fuerza. Tal vez, con la mayor insistencia, pueda decirse que la niña del Lower East Side y la rubia del salón de baile existen en un tiempo vertical, puramente poético, para elevarse y alejarse del tiempo debidamente secuencial y horizontal. “Hay un dinamismo puro de poesía pura”, escribió Bachelard. “Es el que se desarrolla verticalmente en el tiempo de las formas y las personas.” Podría haber estado describiendo estos instantes, que pueden durar unos pocos segundos pero que se alzan por sobre el borde del universo.

LOS CRÍTICOS



THOM ANDERSEN

Nació en Chicago, USA, en 1943, pero vivió en Los Ángeles durante la mayor parte de su vida. En la década del sesenta realizó varios cortometrajes, entre ellos *Melting* (1965), *Olivia's Place* (1966) y --- (1967), en colaboración con Malcolm Brodwick. En 1974 dirigió *Eadweard Muybridge, Zoopraxographer*, un documental basado en el trabajo fotográfico de Muybridge. En 1995, junto a Noël Burch, dirigió *Red Hollywood*, documental que examina los trabajos de las víctimas de la listas negras de Hollywood. Su trabajo sobre estas historias también produjo un libro, *Les communistes de Hollywood: Autre chose que des martyrs* (L'œil vivant), publicado en 1994. En 2003 dirigió *Los Angeles Plays Itself*, elegida como una de las diez mejores películas de la década por la revista *Cinema Scope* y ganadora del National Film Board de Canadá. Es profesor en el California Institute of the Arts desde 1987 y entre sus últimos trabajos se encuentran *Get Out of the Car* (2010) *Reconversion* (2012) y *The Tony Longo Trilogy* (2014).

PAUL ARTHUR

Conocido por sus estudios sobre cine documental y de vanguardia, Arthur (1948-2008), nacido en Brooklyn, Nueva York, ejerció la docencia en la Universidad del Estado de Montclair, en Nueva Jersey, además de en las universidades de Nueva York y Southern California. Publicó en *Artforum*, *Film Comment*, *Cineaste*, *The Village Voice* y *USA Today Magazine*. Durante años, a partir de mediados de los ochenta, formó parte del consejo de dos instituciones neoyorquinas relacionadas con el cine de vanguardia: la Collective for Living Cinema y la Film-Makers' Cooperative. Como realizador, completó quince películas, entre las que destaca el largometraje *(Late) of the Primate's Palace* (1986). En 2005, publicó el libro *A Line of Sight: American Avant-Garde Film Since 1965* (University of Minnesota Press).

OLIVIER ASSAYAS

Su carrera como escritor y crítico comenzó en 1980 cuando se unió al staff de *Cahiers du cinéma*, lugar en donde se desempeñó primero como colaborador y más tarde como editor hasta el año 1985. Sus artículos sobre el cine asiático fueron decisivos en la difusión de este cine en occidente. Desde entonces ha publicado varios libros sobre cine, tales como *Hong Kong Cinema* (en colaboración con Charles Tesson), *Conversation avec Ingmar Bergman* (junto a Stig Björkman), *Eloge de Kenneth Anger*, *Une adolescence dans l'après-mai: Lettre à alicie Debord* y *Présences*, una colección de sus escritos. Su debut como director cinematográfico fue en el año 1986 con el largometraje *Désordre* y su filmografía cuenta con títulos como, entre otros, *L'eau froide* (1994), *Irma Vep* (1996), *Los destinos sentimentales* (2000), *Demonlover* (2002), *Clean* (2004), *Carlos* (2010) y la reciente *Clouds of Sils Maria* (2014).

DAVID BORDWELL

Bordwell (1947) es una figura capital de la teoría y la historiografía cinematográficas. Desde que fue doctorado por la Universidad de Iowa, en 1974, ha escrito numerosos libros, como *La narración en el cine de ficción* (Paidós), *Ozu and the Poetics of Cinema* (BFI Publishing) o *El significado del filme: Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica* (Paidós). Junto a su esposa Kristin Thompson, Bordwell ha escrito *El arte cinematográfico: Una introducción* (Paidós) y *Film History: An Introduction* (McGraw-Hill), entre otros. Su obra de mayor alcance hasta la fecha es *El cine clásico de Hollywood: Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960* (Paidós). Durante la mayor parte de su carrera, Bordwell ha sido docente en la Universidad de Wisconsin-Madison. Ha escrito para las revistas

Film Quarterly, *Film Comment*, *Screen* y *Film History*, entre otras, y junto a Thompson mantiene el *blog Observations on film art* (www.davidbordwell.net/blog).

DAVID CHUTE

Nacido en Bangor, Maine, Chute cursó los estudios de “Liberal Arts” y “Great Books” del St. John’s College de Annapolis, Maryland. Como crítico *freelance*, ha escrito para *Film Comment*, *The Village Voice*, *The LA Times*, *Rolling Stone* o *Vanity Fair*. Chute fue el editor del *dossier* especial sobre el cine de Hong Kong publicado en el número de Mayo-Junio de 1988 de *Film Comment*, así como del dedicado a Bollywood en Mayo-Junio de 2002. Trabajó como publicista para John Woo y practica la docencia en la School of Theater, Film and Television de UCLA (Universidad de California). En su *blog Hungry Ghost Blog* se autodefine como “un afable docente de una gran universidad metropolitana; padre; y crítico de cine en rehabilitación”.

RICHARD CORLISS

Nacido en Filadelfia, Pensilvania, Corliss (1944) inició su trayectoria como crítico escribiendo para *The New York Times*, *Film Quarterly* y *Variety*. En 1970, es nombrado editor de *Film Comment*, puesto que ocupará hasta 1990. En los años setenta, un periodo en el que predominaban las teorías autoristas, Corliss emprendió la tarea de matizar la divinización del director, primero con su artículo “The Hollywood Screenwriter” para *Film Comment* y más tarde con su libro *Talking Pictures: Screenwriters in American Cinema* (Overlook Press). En 1980, comienza su alianza con la revista *Time*, que se extiende hasta la actualidad. Es también el autor de *Greta Garbo* (Pyramid Publications) y *Lolita* (BFI Publishing).

RAYMOND DURGNAT

Nacido en Londres, Durnat (1932-2002) fue uno de los primeros posgraduados ingleses en estudios cinematográficos por la Escuela de Bellas Artes de Slade. En los años cincuenta, escribió para *Sight and Sound* y *Motion*, convirtiéndose en una de las figuras de referencia de la crítica británica. Más tarde colaboraría con *Monthly Film Bulletin*, *Time Out*, *Oz* y *Film Comment*, entre otras publicaciones. A finales de los setenta, impartió clases en la Universidad de California junto a Manny Farber y Jonathan Rosenbaum. La inclinación sociocultural del trabajo analítico de Durnat hizo que su estilo fuera conocido como “populismo radical”. Entre sus libros, cabe destacar *A Mirror for England: British Movies from Austerity to Affluence* (BFI Publishing), *Strange Case Of Alfred Hitchcock: or The Plain Man's Hitchcock* (The MIT Press), *Luis Buñuel* (University of California Press) y su antología de artículos *Films and Feelings* (The MIT Press).

MANNY FARBER

Uno de los patriarcas de la crítica norteamericana, Farber (1917-2008) nació en Douglas, Arizona y estudió en la Universidad de Stanford. En 1942, se instaló en Nueva York, donde ocupó la plaza de crítico de cine que dejó libre Otis Ferguson en *The New Republic* cuando su buque fue torpedeado en el Mediterráneo. Luego, en 1949, heredó la columna de su amigo James Agee en *Time*, aunque su paso por la prestigiosa publicación solo duró seis meses. Entonces aterrizó en *The Nation*, a lo que siguieron colaboraciones en *New Leader*, *Cavalier* y *Artforum*. Farber también publicó en las revistas *Commentary*, *Film Culture*, *Film Comment*, y *City Magazine*. En 1970, Farber abandonó Nueva York para impartir clases en la Universidad de California, en San Diego. En paralelo a su trayectoria como crítico de cine, fue

un pintor reputado, considerado por *The New York Times* como el mejor pintor de naturaleza muerta de su generación. Su obra crítica puede explorarse en sus antologías de textos *Negative Space: Manny Farber On The Movies* (Da Capo Press) —editado en España, en una versión reducida, como *Arte termita contra elefante blanco* (Anagrama, traducido por José Luis Guarner)— y *Farber on Film: The Complete Film Writings of Manny Farber* (Library of America; editado por Robert Polito).

SCOTT FOUNDAS

Es uno de los jefes de crítica de la prestigiosa revista *Variety*, publicación a la que ha vuelto a escribir tras haber trabajado en varios medios como *New York Times*, *Village Voice* y *LA Weekly*. Entre 2010 y 2012 trabajó como director de programación asociado de la Film Society del Lincoln Center. En su 28ª edición, el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata editó el libro *El tiempo detenido*, una recopilación de las mejores críticas, entrevistas y ensayos de Foundas.

TAG GALLAGHER

Es el autor de dos libros monumentales a los que ha dedicado respectivamente veinte años de su vida: John Ford. *The Man and his Films* y *The Adventures of Roberto Rossellini*. Su trabajo como crítico cinematográfico es tan extenso como notable. Ha escrito sobre Pedro Costa, Carl Th. Dreyer, Abel Ferrara, Samuel Fuller, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Joseph L. Mankiewicz, Leo McCarey, Kenji Mizoguchi, Max Ophüls, Otto Preminger, Jean Renoir, Douglas Sirk, Joseph von Sternberg, Danièle Huillet y Jean-Marie Straub, Edgar Ulmer, King Vidor y Raoul Walsh, textos que fueron publicados en medios tan diversos y prestigiosos como *Trafic*, *Cinémathèque*, *Positif*, *Vertigo*, *Cinéma 0*, *Cinémathèque*, *Cahiers du cinéma*, *Sight & Sound* y *Artforum*.

HOWARD HAMPTON

En su reseña de la antología de textos críticos *Born in Flames: Termite Dreams, Dialectical Fairy Tales, and Pop Apocalypses* (Harvard University Press), Patrick Ellis se pregunta, en la web *Senses of Cinema*, “¿Existe otro crítico de cine americano tan agresivo como Howard Hampton?”. Considerado un heredero de Manny Farber, Pauline Kael y Lester Bangs, Hampton ha desempeñado la crítica cinematográfica y musical en publicaciones como *Film Comment*, *Artforum*, *The Believer*, *The Village Voice*, *L.A. Weekly*, *Black Clock*, *The Boston Globe* y *The New York Times*, entre otras.

MOLLY HASKELL

Resulta impensable hablar de Haskell (Charlotte, Carolina del Norte, 1939) sin hacer referencia a su influyente obra de 1974 *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies* (University Of Chicago Press), en la que diseccionaba y categorizaba el tratamiento de la mujer en el cine americano. Además, Haskell es considerada una de las voces más autorizadas de la crítica americana gracias a su trabajo en publicaciones como *The Village Voice*, *Film Comment*, *Vogue* o *New York*. En 1990, publicó un libro de memorias titulado *Love and Other Infectious Diseases* (William Morrow & Co), en el que relataba su vida en común junto a su esposo, Andrew Sarris, que acababa de superar una larga enfermedad. Haskell estudió en la Universidad de Londres y en La Sorbona, y es profesora en la Universidad de Columbia.

J. HOBERMAN

Figura esencial de la crítica americana moderna, Hoberman (1948) estudió primero en la Universidad de Binghamton —donde el cineasta experimental Ken Jacobs se convirtió en una gran

influencia— y más tarde en la de Columbia. Luego aterrizaría en *The Village Voice*, la que sería su casa hasta 2012: primero como segundo de Andrew Sarris —su primera crítica, de 1977, versó sobre *Cabeza borradora* (*Eraserhead*, David Lynch)— y luego, a partir de 1988, como el “crítico titular” del semanario neoyorquino. Hoberman ha publicado también en *Film Comment* y *The New York Times*; fue programador del New York Film Festival; y ha ejercido la docencia en la Cooper Union de Nueva York, y en las Universidades de Harvard y Nueva York. Entre sus libros, cabe destacar *Midnight Movies* (Da Capo Press), coescrito con Jonathan Rosenbaum, *Vulgar Modernism: Writing on Film and Other Media* (Temple University Press), *The Dream Life: Movies, Media, and the Mythology of the Sixties* (The New Press) y *Film After Film: Or, What Became of 21st Century Cinema?* (Verso). A finales de 2013, Hoberman sustituyó a Dave Kehr como el “video columnist” de *The New York Times*.

RICHARD T. JAMESON

Jameson fue el editor de la revista *Movietone News* entre 1971 y 1981, y de *Film Comment* entre 1990 y 2000. También ha colaborado en publicaciones como el semanario *Chicago Reader* y las páginas web *Parallax View*, *MSN Movies* y *Straight Shooting*. Además, editó la antología de textos de la National Society of Film Critics titulada *They Went Thataway: Redefining Film Genres* (Mercury House). Actualmente, vive en Seattle, Washington.

KENT JONES

Figura fundamental de la crítica de cine contemporánea, Kent Jones (Pittsfield, Massachussets, 1960) ha publicado en *The New York Times*, *Cahiers du cinéma*, *Sight & Sound* y *Cinema Scope*, además de ser colaborador y editor general (“*editor at-large*”) de *Film Comment*. Fue director asociado de programación de la Film

Society of the Lincoln Center entre 1998 y 2009, año en el que se incorporó, como director ejecutivo, a World Cinema Foundation, la asociación fundada por Martin Scorsese para la preservación y restauración de películas olvidadas de todo el mundo. Es el autor del estudio *L'Argent* (BFI Publishing) y en 2007 editó *Physical Evidence: Selected Film Criticism* (Wesleyan), que reúne lo mejor de su producción crítica. También es el coguionista del documental *El cine italiano según Scorsese* (*My Voyage to Italy*, Martin Scorsese, 1999), el director de *Val Lewton: The Man in the Shadows* (2007) y el coguionista y codirector, junto a Martin Scorsese, de *A Letter to Elia* (2010). Tras formar parte del equipo de programación del New York Film Festival en siete ocasiones, Jones fue nombrado en 2013 director el prestigioso evento.

DAVE KEHR

Kehr (1950) se inició en la crítica de cine escribiendo para *The Maroon*, el periódico estudiantil de la Universidad de Chicago. Más tarde, en 1974, empezó a escribir para el semanario *Chicago Reader*, hasta que en 1986 fue contratado por el periódico *Chicago Tribune*. Años después, se trasladaría a Nueva York para convertirse en el crítico del *New York Daily News* hasta que en 1999 dio el salto a *The New York Times*, donde se encargó de la columna *At the Movies* y donde escribió regularmente acerca de lanzamientos en DVD hasta finales de 2013, cuando fue nombrado programador adjunto del departamento de cine del MOMA de Nueva York. Kehr escribe en su *blog* (www.davekehr.com) y en 2011 publicó una antología de artículos titulada *When Movies Mattered* (University Of Chicago Press).

BILL KROHN

Ha sido el corresponsal desde Los Ángeles de la prestigiosa revista francesa *Cahiers du cinéma*, desde 1978. En 1994,

codirigió, coprodujo y coescribió el documental *It's All True: Based on an Unfinished Film by Orson Welles*, junto a Richard Wilson y Myron Meisel. Es el autor de los libros *Luis Buñuel, Filmografía completa* (junto a Paul Duncan, editado por Taschen), los especiales de *Maestros del cine*, de Cahiers du cinéma sobre Stanley Kubrick y Alfred Hitchcock (Phaidon) y *Joe Dante et les gremlins de Hollywood*, coescrito junto a Charles Tesson y editado por el Festival Internacional de Cine de Locarno. Actualmente publica sus reseñas en *The Economist*.

ADRIAN MARTIN

Es profesor de estudios de cine y televisión en la Universidad de Monash (Melbourne, Australia), donde codirige también el Departamento de Investigación de Teoría y Cultura Cinematográfica. Durante 2013-2014 ha sido invitado, como profesor distinguido, por la Universidad Goethe (Frankfurt, Alemania). Crítico de cine en activo desde 1979, es columnista regular de publicaciones como *Caimán*, *Cuadernos de Cine* y *De Filmkrant*. Es autor de, entre otros, los siguientes libros: *Phantasms*, *Once Upon a Time in America*, *Raúl Ruiz: sublimes obsesiones*, *The Mad Max Movies* y *¿Qué es el cine moderno?*, así como de miles de artículos y críticas aparecidas en *Trafic*, *Sight & Sound*, *Framework*, *Transit*. Es coeditor de las publicaciones online LOLA (www.lolajournal.com/), Screening the Past (www.screeningthepast.com/) y del libro *Mutaciones del cine contemporáneo* (Errata Naturae).

OLAF MÖLLER

Möller nació, se crió y vive en Colonia (Alemania). Escribe regularmente para las revistas *Cinema Scope*, *Stadt-Revue* y *film-dienst*. Desde 2004, es el editor europeo de *Film Comment*. Realiza tareas de programación para el Festival Internacional de

Cortometrajes de Oberhausen. Es el coautor, junto a Michael Omastra, de las monografías sobre Michael Pilz, John Cook y Romuald Karmakar, editadas por el Filmmuseum de Viena. Es el otro Primer Secretario del Comité Central de la Brigada Ferroni.

KATHLEEN MURPHY

Además de profesora de estudios cinematográficos, editora y crítica, Kathleen Murphy ha trabajado como programadora y asistente de diferentes festivales, y como directora del Seattle's Women's Film Festival. Ha publicado en varios medios, como *The Weekly*, *The Stranger*, *The Village Voice* y *Newsweek-Japan*, además de los sitios online Reel.com, Cinemania.com y MSN.com/movies, donde publica actualmente.

PATRICIA PATTERSON

Nacida en Nueva Jersey, Patterson (1941) empezó a colaborar con Manny Farber como crítica de arte en 1966. Su trabajo conjunto apareció en las revistas *Artforum*, *Film Comment* y el *San Francisco Magazine*, durante el periodo en el que Francis Ford Coppola fue el editor. Una reputada pintora, Patterson presentó la primera retrospectiva de su carrera en 2011 en el California Center for the Arts, en Escondido. La exposición se titulaba *Here and There, Back and Forth* y tenía como hilo conductor los paisajes y escenas cotidianas de la isla de Inishmore, Irlanda, donde Patterson vivió en su juventud.

JONATHAN ROSENBAUM

En el libro *Moving Places: A Life at the Movies* (University of California Press), Rosenbaum (Florence, Alabama, 1943) explica que su “infancia y vida familiar estuvieron empapadas en cine, dado que mi familia dirigía una pequeña cadena de salas de cine en Alabama”. Desde entonces, Rosenbaum se ha convertido en

uno de los críticos más eruditos, brillantes y respetados del mundo. Crítico del semanario *Chicago Reader* desde 1987 hasta 2008, ha publicado en numerosas publicaciones, de *Sight & Sound* a *The Village Voice*, de *Film Comment* a *Cinema Scope*. De entre la quincena de libros que ha escrito o editado, cabe destacar obras como *Las guerras del cine: cómo Hollywood y los medios conspiran para limitar las películas que podemos ver* (Bafici) o *Discovering Orson Welles* (University of California Press), además de sus antologías de artículos *Placing Movies: The Practice of Film Criticism* (University of California Press) o *Essential Cinema: On the Necessity of Film Canons* (The Johns Hopkins University Press). Es también, junto a Adrian Martin, el editor del influyente volumen *Mutaciones del cine contemporáneo* (errata naturae). Puede consultarse una amplia selección de sus textos en la web: www.jonathanrosenbaum.com

ANDREW SARRIS

Nacido en Brooklyn, Nueva York, Sarris (1928-2012) lleva practicando la crítica de cine desde 1955, primero para la revista *Film Culture* y el semanario *The Village Voice*, y luego para *Film Comment* y *The New York Observer*. Ha impartido clases en la Universidad de Nueva York y en la Universidad de Columbia y ha escrito libros sobre John Ford, Josef von Sternberg y el cine sonoro. Aunque, por encima de lo demás, Sarris ocupa un lugar en el panteón de la crítica americana gracias a *The American Cinema: Directors And Directions 1929-1968* (Da Capo Press), libro con el que celebró y estructuró jerárquicamente, con espíritu canónico, la “era dorada” del cine americano —importando, en gran medida, las ideas propuestas en Francia por André Bazin y los críticos de *Cahiers du cinéma*—. Más adelante, tras imponerse como un crítico formalista, demostró su capacidad para reconsiderar sus

posicionamientos con el volumen *Politics and Cinema* (Columbia University Press).

CHUCK STEPHENS

Escritor *freelance*, crítico de cine y especialista en cine japonés y otras cinematografías asiáticas, Stephens es miembro de la National Society of Film Critics. Estudió en la Universidad de Maryland y cursó un “Master of Arts” en la Universidad de Nueva York. Ha formado parte del consejo editorial de *Film Comment* y *Filmmaker Magazine* y fue columnista de la revista japonesa *Kinema Jumbo*. Además, ha escrito para *The Village Voice*, *San Francisco Bay Guardian*, *Interview*, *Cinema Scope* y *The New York Daily News*, entre otras publicaciones. También ha colaborado con sus ensayos en diversas ediciones en DVD de la editorial The Criterion Collection. Apareció como actor en la película tailandesa *Citizen Dog* (Mah nakorn, Wisit Sasanatieng, 2004).

AMY TAUBIN

Taubin estudió en el Sarah Lawrence College y luego en la Universidad de Nueva York. Practicó la crítica de cine en *The Village Voice* entre 1987 y 2001, donde publicó la columna “Art and Industry”. Forma parte de los consejos editoriales de *Film Comment* y *Sight & Sound*, y escribe frecuentemente para *Art Forum* y *The Millennium Film Journal*. Es programadora de The Kitchen, una sala alternativa de proyecciones y *performance* en Nueva York. Ejerce la docencia en la School of Visual Arts, también en Nueva York. Es la autora de *Taxi Driver* (BFI Publishing) y una de las (pocas) personas que aparece en la mítica película experimental *Wavelength* (Michael Snow, 1967). Taubin ha formado parte del equipo de programación del New York Film Festival.

ROBIN WOOD

Nacido en Richmond, Inglaterra, Wood (1931–2009) vivió en Canadá la mayor parte de su vida. Inició su trayectoria como crítico en las páginas de la revista *Movie* y en 1965 publicó su primer libro: *Hitchcock's Films* (Columbia University Press). Le siguieron obras como *Ingmar Bergman* (Columbia University Press), *Howard Hawks* (Ediciones JC), *Hollywood from Vietnam to Reagan* (Columbia University Press) o su antología de textos críticos *Personal Views* (Wayne State University Press). Wood ejerció la docencia en las universidades canadienses de Queens y York, así como en la británica Universidad de Warwick. En 1985, fundó junto a varios de sus estudiantes la publicación *CineACTION!* Su trayectoria como crítico se vio marcada por el descubrimiento de su homosexualidad, que explicitó en su ensayo *Responsibilities of a Gay Film Critic*, publicado en *Film Comment* en el número de Enero-Febrero de 1978.

MANU YÁÑEZ MURILLO (EDITOR)

Nacido en Santiago de Chile en 1980, reside en Barcelona desde 1982. Tras estudiar Ingeniería Industrial, inicia su labor como crítico cinematográfico en las publicaciones digitales Miradas de ciney Tren de sombras. En la actualidad, escribe en las revistas Fotogramas y Rockdelux, en el diarioARA y en el website Otros Cines. Además, es colaborador de la publicación norteamericana *Film Comment* y de la colombiana Kinetoscopio. Es el editor de la antología La mirada americana. 50 años de *Film Comment* y ha participado en libros colectivos sobre Claire Denis, Terence Davies, Philippe Garrel, Naomi Kawase y Nueva Comedia Americana, entre otros. Es docente de La Casa del Cine y de ESCAC: Escuela Superior de Cine i Audiovisuales de Catalunya.

ÍNDICE DE PELÍCULAS, DIRECTORES Y CRÍTICOS



FILM COMMENT
SMART ABOUT MOVIES ■ PUBLISHED BY THE FILM SOCIETY OF LINCOLN CENTER

SEPT/OCT 98 \$4.95
£3/\$5.95 Canada
www.filmcomment.com

FEAR MEETS DESIRE ON
MULHOLLAND DRIVE
DAVID LYNCH'S HOLLYWOOD NIGHTMARE

100

¡Que viva México! (1979)	118	Amor sin barreras	
¡Socorro! (Help!, 1965)	374	(West Side Story, 1961).....	205, 376
¿Quién engañó a Roger Rabbit?		An American Family (1973)	320
(Who Framed Roger Rabbit,		Andersen, Thom	320, 409
Robert Zemeckis, 1988).....	30	Anderson, Wes	32
¿Quién le teme a Virginia Woolf?		Angel (Ángel, 1937)	60, 62, 63, 66, 68
(Who's Afraid of Virginia Woolf, 1966)	386	Angel Being Wild (1990)	304
19 Arabic Numeral (1980-1981)	192	Anger, Kenneth	209, 359, 375, 410
196bpm (2002)	316	Anne Boleyn (1919).....	64
2001, Odisea del espacio		Anochecer de un día agitado	
(2001: A Space Odyssey, 1968).....	352	(A Hard Day's Night, 1964).....	379, 380
30 Songs (1964-1969)	192	Another to Conquer (1940).....	128, 129
7 mujeres (7 Women, 1965).....	142, 143	Apache (1954).....	145, 150
A Brighter Summer Day (1991)	333	Apocalypse Now (1979)	384
A City of Sadness (1989)	333	Aquella mujer (Manpower, 1941)	391
A Confucian Confusion (1994).....	332, 335,	Arabian Nights (1942).....	214
336, 337		Arthur, Paul	35, 190, 409
A Child's Garden and		Artistas y modelos	
the Serious Sea (1991).....	197, 202	(Artists and Models, 1955),	351
À double tour (1959).....	370	As Tears Go By (1988).....	292, 293, 301, 303
A Movie By Bruce Conner (1985)	208	Asesinos por naturaleza	
A Summer at Grandpa's (1984)	340	(Natural Born Killers, 1994)	385
A Trip Down Market Street		Ashes of Time (1994)	292, 293, 298, 301
Before the Fire (1906)	401	Assayas, Olivier	30, 33, 332, 410
Acconci, Vito	359	Atención a esa prostituta tan querida	
Adamson, Joe	109, 113	(Warnung vor einer heiligen	
Adiós a mi concubina		nutte, 1971).....	278, 279
(Ba wang bie ji, 1993).....	299	Attenborough, Richard	29
Agee, James ... 10, 18, 24, 364, 366, 367, 369,		Aurthur, Robert Alan	390
371, 372, 412		Avery, Tex ... 28, 108, 109, 110, 111, 112, 113,	
Ager, Cecelia	366	114, 115, 367	
Águilas heroicas		Ayuno de amor	
(Ceiling Zero, 1936)	92, 95, 96	(His Girl Friday, 1940)	90, 97
Akerman, Chantal ... 28, 282, 283, 284, 285,		Baby Doll (1956)	185, 385
286, 289, 290, 358, 389		Bad Luck Blackie (1949)	110
Al azar, Baltasar		Bailarina en la oscuridad	
(Au hasard, Balthazar, 1966).....	309	(Dancer in the Dark, 2000)	223
Al borde del abismo		Baillie, Bruce	359
(The Big Sleep, 1946)	100, 101	Banda aparte (Bande à part, 1964).....	22
Al filo de la muerte (The Game, 1997)	404	Barbarella (1968).	383
Aldrich, Robert	145	Barlett, Scott	359
Alí Babá y los 40 ladrones		Barrie, Diana	359
(Ali Baba and the 40 Thieves, 1944).....	208	Barthes, Roland	402
Alicia en el país de las maravillas		Bastardos sin gloria (Inglourious Basterds,	
(Alice in Wonderland, 1951).....	113	2009).....	243, 244, 245, 246, 247, 248, 249
Alphaville, un mundo alucinante		Bazin, André	16, 24, 419
(Alphaville, 1965)	352	Beckman, Ericka	357, 359
Alta tensión (Slim, 1937)	391	Belson, Jordan	359
Altman, Robert	28, 32, 280	Beau Travail (1999)	34
Allen, Woody	111, 130, 174	Belle de jour (1967).....	232, 277, 289
Ámame esta noche		Belleza americana	
(Love me Tonight, 1932)	65, 71	(American Beauty, 1999).....	30
American Matchmaker		Bene, Carmelo	349, 355
(Amerikaner Schadchen, 1940)..	117, 127, 130	Benigni, Roberto	249
Amor a colores		Benning, James	357
(Pleasantville, 1998)	220	Bergman, Ingmar	46, 65, 257, 410, 421

- Berkeley, Busby 111, 205, 208, 213
 Bertolucci, Bernardo..... 28
 Beth B 359
 Between the Devil
 and the Wide Blue Sea (2005) 316
 Bike Boy (1967)..... 290
 Billy Boy (1954) 112
 Billy Liar (1963)..... 374
 Billy the Kid (Pat Garrett and
 Billy the Kid, 1973) 155, 156, 160, 384
 Black Book, el libro negro
 (Zwartboek, 2006) 246
 Blitz Wolf (1942) 112
 Blow-Up (1966) 46, 384
 Blue Collar (1978)..... 388
 Boetticher, Budd 53
 Bogdanovich, Peter 54, 118, 124, 125, 351
 Bola de fuego (Ball of Fire, 1941) 98
 Bonnie y Clyde
 (Bonnie and Clyde, 1967) 73, 380, 381
 Boorman, John 112, 352, 353, 354, 355, 386
 Bordwell, David 17, 19, 36, 45, 410, 411
 Borzage, Frank 59, 60, 118, 224
 Brakhage, Stan 20, 25, 190, 191, 193, 194,
 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203,
 209, 359, 360
 Brooks, Albert 381, 382
 Brooks, James L. 29
 Brown, Clarence 118
 Bullet in the Head (1990) 386
 Buñuel, Luis 26, 109, 232, 255, 256, 257, 258,
 259, 261, 262, 265, 267, 269, 270, 271, 272,
 273, 275, 276, 277, 289, 358, 412, 417
 Burch, Noël 16, 409
 Burns, Ed 391
 Burton, Tim 207
 Busco mi destino (Easy Rider, 1969) 381,
 382, 383 386
 Butch Cassidy and
 the Sundance Kid (1969) 383
 Caballero por un día
 (Union Depot, 1932)..... 397
 Cabaret (1972) 219
 Cabeza borradora
 (Eraserhead, 1977)..... 359, 415
 Café Europa (G. I. Blues, 1961) 377
 Calles peligrosas (Mean Streets, 1973) ... 280,
 293, 374, 375, 376, 385, 400, 401, 402
 Cameron, James 220
 Campanadas a medianoche
 (Chimes at Midnight, 1965)..... 133, 138
 Candy Girl (1984) 314
 Cantet, Laurent 391
 Canto de amor
 (Un Chant d'Amour, 1950)..... 209
 Capra, Frank 59, 67
 Carné, Marcel 258
 Casa de Lava (1994)..... 324, 326
 Casino (1995)..... 385, 386
 Castellari, Enzo G. 244, 245
 Catch Us If You Can (1965)..... 386
 Céline et Julie vont en bateau
 (Celine y Julie nagevan, 1974) 278, 351
 Cero en conducta
 (Zéro de Conduite, 1933) 358
 Clair, René 59, 63, 64, 65, 67
 Cloud in the Sky (1939)..... 128
 Club Havana (1945) 130
 Cobra Woman (1944)..... 205
 Cock-A-Doodle Dog (1951) 109
 Coen, Ethan 32, 234
 Coen, Joel 32, 234
 Cohn, Harry 67, 119
 Combs, Richard 36
 Conner, Bruce 208, 359
 Corliss, Richard 10, 23, 24, 25, 26, 29, 31, 36,
 361, 411
 Cornell, Joseph 194, 359
 Cossacks in Exile
 (Zaporozhets zu Dunayem, 1938).... 123, 124
 Costa, Pedro ... 320, 321, 322, 323, 324, 325,
 326, 327, 328, 329, 330
 Costard, Helmeth 315
 Costner, Kevin 145
 Coup de boule (1987) 315
 Crash (1996)..... 234
 Cronenberg, David 32, 233, 234, 235, 236,
 237, 238, 239, 240
 Crowthers, Bosley 368
 Cuerpos invadidos (Videodrome, 1983) . 235
 Cukor, George 53, 60, 69, 70
 Curtiz, Michael 118, 368
 Chabrol, Claude 350, 370
 Chang, Sylvia 341
 Chaplin, Charles 24, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 63,
 64, 65, 66, 115, 118, 134, 322, 349, 355, 369
 Chen Kuo-fu 341
 Cheshire, Godfrey 32, 36
 Chinatown (1974) 236
 Chopra, Joyce 355
 Christmas in July (1940)..... 391
 Christmas on Earth (1963) 209
 Chronik der Anna
 Magdalena Bach (1968)..... 290
 Chungking Express (1994) 292, 294, 295,
 298, 302
 Chute, David 30, 32, 172, 411,
 Chytlová, Vera 355
 Damaged Lives (1933) 119, 124
 Danza con lobos
 (Dances with Wolves, 1990) 145
 Das Frankfurter Kreuz (1997) 316

Das Himmler-Projekt (2000)	313	Eine Freundschaft	
Dassin, Jules	403	in Deutschland (1985).....	314
Daves, Delmer	145	Eisenstein, Sergei M.	118, 358
Days of Being Wild (1990).....	292, 299	Eisner, Lotte	61
De Gregorio, Eduardo	351	Él (1953).....	289
DeMille, Cecil B.	53, 69, 118, 383	El amante (L'amant, 1992).....	299
De Palma, Brian	365	El año pasado en Marienbad (L'année	
Defiant Ones (1958)	377	dernière à Marienbad, 1961)...	256, 285, 351
Dejada en prenda		El árbol de la vida	
(Little Miss Marker, 1934).....	121	(The Tree of Life, 2011)	404
Déjennos vivir		El bazar de las sorpresas (The Shop Around	
(Alice's Restaurant, 1969).....	404	the Corner, 1940).....	63, 391, 393, 395
Delirio de locura		El bombardeo heroico (Air Force, 1943) ...	99
(Bigger Than Life, 1956)72, 73, 75, 78, 79, 82,		El camino de la gloria	
85, 87, 88		(The Road to Glory, 1926)	91, 92
Demontage IX, Unternehmen		El camino de los sueños	
Stahlglocke (1991).....	315	(Mulholland Drive, 2001)	226, 227, 228,
DeMott, Joel	320	229, 230, 231, 232	
Denby, David	25, 36	El carterista (Pickpocket, 1959)	307, 308
Denis, Claire.....	33, 34, 404, 421	El circo (The Circus, 1928) ..	45, 46, 47, 48, 49
Der Totmacher (1995)	316	El ciudadano (Citizen Kane, 1941).....	74, 133,
Deren, Maya	190, 229, 359	135, 136, 138, 140, 141, 280, 366, 370	
Desafío (Defiance, 2008)	246	El delator (The Informer, 1935)	65
Deseo (Desire, 1936).....	60	El diablo dijo no	
Deserter (1933).....	354	(Heaven Can Wait, 1943) y	63
Design for Living (1933).....	60, 62, 63, 66	El diablo, probablemente	
Desperate Living (1977)....	173, 176, 179, 180,	(Le Diable Probablement, 1977).....	307
181, 184, 187, 188, 189		El dinero (L'Argent, 1983)	219, 305, 306,
Desplechin, Arnaud	35	307, 308, 309, 310	
Destinos cruzados		El discreto encanto	
(Bhowani Junction, 1956)	52	de la burguesía (Le charme discret	
Desvío (Detour, 1945).....	116, 117, 130	de la bourgeoisie,1972),	351
Días de gloria (Days of Heaven, 1978)	404	El Dorado (1967).....	100, 106
Días sin huella		El embajador del miedo	
(The Lost Weekend,1945).....	111	(The Manchurian Candidate, 1962)	377
Dick, Vivienne	358, 359	El escuadrón de la aurora	
Die Puppe (1919).....	64	(The Dawn Patrol, 1930).....	92, 93, 94
Dillinger (1973).....	350	El espectáculo más grande del mundo	
Doce del patíbulo		(The Greatest Show in Earth, 1952)	69
(The Dirty Dozen, 1967)	243, 244	El expreso de Von Ryan	
Dog Star Man (1964).....	193, 201	(Von Ryan's Express,1965)	243
Dos o tres cosas que sé de ella		El extraño	
(2 ou 3 choses que je sais d'elle, 1967)....	289	(The Stranger, 1946).....	133, 136, 138, 258
Dos segundos		El fugitivo Josey Wales	
(Two Seconds, 1932).....	397, 399, 400, 402	(The Outlaw Josey Wales, 1976)	145
Dovzhenko, Aleksandr	354, 355	El gato negro	
Doyle, Chris	292, 304, 340	(The Black Cat, 1934)	119, 120, 122, 129
Dragalong Droopy (1954).....	109, 114	El gato y el canario	
Dreyer, Carl Theodor	17, 413	(The Cat and the Canary, 1939)	205
Droopy's Double Trouble (1951).....	109, 111	El Golem (The Golem,1920)	119
Droopy's Good Deed (1951)	111	El gran dictador	
Dumb Hounded (1943).....	112	(The Great Dictator,1940).....	246, 349
Durnat, Raymond 26, 27, 255, 368, 390, 412		El hombre de la cámara	
Eastwood, Clint	32, 134, 145	(The Man with a Movie Camera, 1929) ...	358
Ebert, Roger	31, 362, 370, 371	El hombre del planeta X	
Ed Wood (1994)	207	(The Man from Planet X, 1951)	116

El hombre que sabía demasiado (The Man Who Knew too Much, 1956)	52	Escuela de rock (School of Rock, 2003)	38
El hombre que venció el miedo (Edge of the City, 1957).....	390	Extraños en un tren (Strangers on a Train, 1951)	351
El hombre quieto (The Quiet Man, 1952).....	146	Eye Myth (1967).....	191
El insaciable (Ruthless, 1948).....	125	F for Fake (1973)	141
El maquinista (The Machinist, 2004).....	388	Fai wa siu suet (1996)	304
El nacimiento de una nación (The Birth of a Nation, 1915)	378	Fallen Angels (1995).....	292, 302, 303, 304
El ocase de los cheyenes (Cheyenne Autumn, 1964)	151	Farber, Manny	18, 24, 27, 28, 36, 93, 110, 215, 278, 364, 366, 367, 412, 413, 414, 418
El padrino (The Godfather, 1972, 1974, 1990)	404	Fassbinder, Rainer Werner	174, 176, 181, 279, 282, 293, 300
El pan nuestro de cada día (City Girl, 1930)	121	Fast Food Nation (2006).....	391
El pecado de Cluny Brown (Cluny Brown, 1946).....	63	Faster Pussycat! Kill! Kill! (1965)	185
El pirata (The Pirate, 1948)	205	Fellini 8½ (8½, 1963).....	46, 211
El planeta de los simios (Planet of the Apes, 1968)	378	Fellini, Federico.....	120
El precio de un hombre (The Naked Spur, 1953).....	392	Female Trouble (1975)	173, 179, 182, 188
El príncipe sin palacio (Leo the Last, 1970)	353	Ferguson, Otis	18, 24, 64, 366, 412
El pueblo ruge (The Crowd Roars, 1932)	92, 95	Filmando Oteló (Filming Othello, 1978)....	141
El relojero de Saint Paul (L'Horloger de Saint Paul, 1974).....	350	Final Victory (1987).....	293
El rey de reyes (King of Kings, 1961)....	73, 82	Fincher, David	34, 404
El sargento negro (Sergeant Rutledge, 1960).....	326, 327, 328	Fire of Waters (1965)	192
El sargento York (Sergeant York, 1941)	99, 247	Flaming Creatures (1963) 186, 187, 204, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 215, 216	
El séptimo sello (Det sjunde inseglet, 1957)	257	Fleischer, Max	113
El teniente seductor (The Smiling Lieutenant, 1931)	60, 66, 67, 68, 69	Ford, John	24, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 65, 89, 106, 142, 143, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 293, 302, 317, 323, 326, 327, 328, 329, 330, 350, 383, 413, 419
El tiburón (Tiger Shark, 1932).....	92, 94	Foundas, Scott	11, 17, 39, 243, 330, 413
El vuelo de la flecha (Run of the Arrow, 1957)	145	Frampton, Hollis	278, 285, 359
Elementary Phrases (1994).....	194	Frank, Robert	289
Elogio del amor (Éloge de l'amour, 2001).....	248	Frankenstein contra el hombre lobo (Frankenstein Meets the Wolf Man, 1943)	211
Empire (1964)	195	Frankie & Johnny (1991)	388
En busca del arca perdida (Raiders of the Lost Ark, 1981)	29	Franklin, Gary	362, 363
Engaño (Deception, 1946).....	366	French Cancan (1954)	37, 219
Enthusiasm (1931)	354	Froehlich, Cliff	21
Entre los muros (Entre les murs, 2008)...	391	From Nine to Nine (1935).....	122, 123
Érase una vez en el oeste (Once Upon the Time in the West, 1968)	383	Fruit of Paradise (1970)	355
Escandalos romanos (Roman Scandals, 1933)	208	Fuimos los sacrificados (They Were Expendable, 1945)	404
Escorpio asciende (Scorpio Rising, 1964)	209, 210, 359, 376	Fujiwara, Chris	36
		Fuller, Graham	36
		Fuller, Samuel	145
		Fuses (1967).....	209
		Gallagher, Tag	37, 142, 413
		Gallodrome (1988)	315
		Gance, Abel	359, 367
		Gandhi (1981)	29
		Garras de ambición (The Tall Men, 1955).....	98
		Garrel, Philippe	33, 421
		Gehr, Ernie	283, 285, 359, 360
		Generation Kill (2008, TV).....	390
		Genet, Jean	209

Gente como uno (Ordinary People, 1980)	175	Hostel (2005).....	246
Gertrud (1964).....	181, 315	Hou Hsiao-hsien.....	32, 33, 317, 332, 333, 337, 342
Gigante (Giant, 1956)	52	Huillet, Danièle	281, 312, 315, 317, 329, 405, 413
Girls in Chains (1943).....	116	Hunde aus Samt und Stahl (1989)	315
Glawogger, Michael	390	Huston, John	52, 364, 365
Glen and Randa (1971)	352	I Danced with a Penguin (1974).....	216
Gnir Rednow (1955).....	194	If I had a Million (1932).....	60
Godard, Jean-Luc	22, 55, 208, 248, 256, 289, 311, 358, 359, 380, 382, 390, 402, 405	In the Realm of the Senses (El imperio de los sentidos, 1976).....	278
Goldstein, Bruce	397	India Song (1975)	286
Goldwyn, Sam	59, 362	Infierno verde (Wind Across the Everglades, 1958)	74, 82, 87
Goodbye, Mr. Germ (1939)	128	Interiores (Interiors, 1978).....	174
Grandes bolas de fuego (Great Balls of Fire, de Jim McBride, 1989)	385	Intolerancia (Intolerance, 1916)	208
Green Fields (Praderas verdes, 1937)	125	Irma Vep (1996).....	387, 410
Greenspun, Roger	36	Isla en las nubes (Island in the Sky, 1953)	391
Griffith, D. W.	36, 118, 131, 206, 359, 401	Ivan (1932)	354
Guarner, José Luis	36, 413	Jackie Brown - Triple traición (Jackie Brown, 1997)	247
Half-pint Pigmy (1947).....	112, 115	Jacobs, Ken	206, 207, 213, 359, 414
Hamburger Lektionen (2006)	312, 313	Jacobson, Harlan	29
Hampton, Howard	27, 373, 414	Jacquot, Benoît	306, 391
Haneke, Michael	32	James, David	198, 203
Hanoun, Marcel	358	Jameson, Richard T.	31, 155, 372, 415
Happy- Go-Nutty, 1944).....	109	Jancsó, Miklós	358
Haskell, Molly	89, 414	Jarvis, Jeff	363
Hatari (Hatari!, 1962).....	102, 105	Jeanne Dielman, 23 Quai de Commerce, 1080 Bruxelles (1975).....	28, 282, 283
Haunted Cop Shop 2 (1988).....	298	Jia Zhangke.....	35
Hawks, Howard	24, 56, 65, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 326, 350, 365, 403, 413, 421	Jin Yong.....	298
Haynes, Todd	35	Jones, Kent	17, 27, 30, 32, 33, 34, 36, 37, 217, 388, 396, 415, 416
Haz lo correcto (Do the Right Thing, 1989).....	373	Jost, Jon	311
Hechizo hawaiano (Blue Hawaii, 1961) ...	377	Joyce at 34 (1972)	355
Hecht, Ben	63, 66	Juventude em marcha (2006)	324,
Henpecked Hoboes (1946)	109, 11	325, 326, 327, 328, 329, 330	
Henry, retrato de un asesino (Henry: Portrait of a Serial Killer, 1986)...	310	Kael, Pauline 18, 24, 186, 187, 359, 364, 365, 366, 367, 368, 370, 372, 414	
Herencia sagrada (Taza, Son of Cochise, 1954)	145	Karmakar, Romuald	8, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 418
Herzog, Werner	28, 172	Katzelmacher (1969).....	278, 279
Hill, Jerome	211	Kaufman, Philip	365
Hitchcock, Alfred	52, 59, 61, 65, 89, 97, 114, 117, 245, 360, 365, 396, 412, 413, 417, 421	Kazan, Elia	73, 74, 376
Hitchens, Gordon	22, 23	Keaton, Buster	115, 369
Hoberman, J. 17, 27, 29, 31, 36, 37, 204, 356, 364, 414 415		Kehr, Dave	19, 35, 36, 133, 364, 415, 416
Hollywood Hotel (1937)	205	Keller, Marjorie	198, 199, 358
Hombres en domingo (People on Sunday, 1929)	118	Kershner, Irvin	365
Hombres sin destinos (Seven Men From Now)	53	Kiarostami, Abbas	32
Hoover, Clara	28	Kidnapping and Auctioning of Wendell Willkie by the Love Bandit (1968).....	214
Hopper, Dennis	381, 382, 384	Kieślowski, Krzysztof	295, 321
		Kill Bill, la venganza:	
		Volumen 1 & 2 (2003-2004)	247

Kindering (1987)	192	La novia era él (I Was a Male	
King Size Canary (1947)	109, 111, 115	War Bride, 1949).....	91, 97
Kitano, Takeshi	32	La novicia rebelde	
Kitchen (1965)	278, 290	(The Sound of Music, 1965)	218
Kluge, Alexander	315	La octava mujer de Barbazul	
Koko's Earth Control (1928)	113	(Bluebeard's Eight Wife, 1938).....	60
Kreines, Jeff	320	La pandilla salvaje	
Krohn, Bill	116, 416	(The Wild Bunch, 1969)	160, 161, 171
Kubelka, Peter	359	La pasión manda	
Kuchar, George	359	(They Drive by Night, 1940).....	391
Kurosawa, Akira	299, 317, 365	La pícara puritana	
Kurosawa, Kiyoshi	35	(The Awful Truth, 1937)	62
La adorable revoltosa		La pícara Susu	
(Bringing Up Baby, 1938).....	91, 97, 101	(The Major and the Minor, 1942)	69
La aventura (L'avventura, 1960).....	203, 280	La quimera del oro	
La balada del desierto		(The Gold Rush, 1925)	45
(The Ballad of Cable Hogue, 1970).....	161	La Région Centrale (1971)	195, 285
La bomba del rock'n'roll		La regla del juego	
(The Girl Can't Help It, 1956).....	377	(The Rules of the Game, 1939)	65, 131
La caída de los dioses		La reina de la ruleta	
(La caduta degli dei, 1969)	210	(Barbary Coast, 1935)	94, 95
La caja de Pandora		La salvaje blanca (White Savage, 1943) ..	205
(Pandora's Box, 1929).....	224	La sangre de un poeta	
La Cava, Gregory	59	(La sang d'un poète, 1932).....	119
La ciudad desnuda		La vía láctea (La voie lactée, 1969)	8, 255,
(The Naked City, 1948)	403	256, 257, 259, 261, 263, 265, 267, 269, 270,	
La comedia de la vida		271, 273, 273, 275, 276, 277	
(The Twentieth Century, 1934)	96, 97	La violencia está entre nosotros	
La condesa de Hong Kong		(Deliverance, 1972)	354
(The Countess From Hong Kong, 1967)....	65	La viuda alegre (The Merry	
La dama de Shanghai		Widow, 1934).....	60, 62, 63, 66, 70, 71
(The Lady from Shanghai, 1947)	136	La vuelta al mundo en 80 días	
La delgada línea roja		(Around the Globe in 80 Days).....	52
(The Thin Red Line, 1998)	404	Lamont, Austin	28
La diligencia (Stagecoach, 1939).....	57	Lancelot	
La edad de oro (L'Age d'ôr, 1930)....	114, 204,	(Lancelot du Lac, 1974)	307, 310, 354
256, 257, 273, 275, 358		Land der Vernichtung (2003) ...	313, 318, 319
La fille seule (1995)	391	Lang, Fritz	117, 118, 231, 308, 326, 368
La flecha rota (Broken Arrow, 1950)	145	Las Hurdes, tierra sin pan	
La fuerza del cariño		(Las Hurdes, 1933)	256
(Terms of Endearment, 1983).....	29	Las zapatillas rojas	
La gitana (Hot Blood, 1956)	74	(The Red Shoes, 1948)	390, 394
La gran tentación		Lau, Jeff	298
(Friendly Persuasion, 1956)	52	L'eau froide (1994)	337, 410
La guerra de las galaxias		Lee, Ang	339
(Star Wars, 1977)	364	Lee, Nathan	36
La guerra y la paz (War and Peace, 1956) 53		Leisen, Mitchell	65
La huelga (Strike, 1925)	358, 359	Leni, Paul	118
La legión invencible		Leslie, Alfred	208
(She Wore a Yellow Ribbon, 1949)	149	Let My People Live (1938)	128
La lista de Schindler		Lewis, Herschel Gordon	185
(Schindler's List, 1993)	246	Liebelei (1933)	65
La llegada del tren (L'arrivée d'un train à		Linder, Max	247
La Ciotat, 1896).....	401	Línea roja 7000	
La mujer del cuadro (The Woman		(Red Line 7000, 1965)	103, 106
in the Window, 1944).....	231	Linklater, Richard	34, 38, 310

Little Cobra Dance (1956).....	207	Mesher of the Afternoon (1943)	229
Little Rural Riding Hood (1949)	113, 115	Metz, Christian	359
Little Stabs at Happiness (1960).	207	Meyer, Russ	185
Locura de la marihuana (Reefer Madness, 1936)	204	Mi chica y yo (Me and My Gal, 1932)	391
Lola Montes (1955)	46	Michelson, Annette	289, 357
Lopate, Phillip	20	Milestone, Lewis	59, 65, 67
Los cuatrocientos golpes (Les 400 coups, 1959)	136	Milius, John	350
Los caballeros las prefieren rubias (Gentlemen Prefer Blondes, 1953)	103	Minnelli, Vincente	205
Los cazafantasmas (Ghostbusters, 1984) .	30	Misión Imposible 2 (Mission: Impossible II, 1989)	224
Los diez mandamientos (The Ten Commandments, 1956)	53	Missouri Breaks (Arthur Penn, 1976).....	384
Los Pájaros (The Birds, 1963)	114	Mitchell, Eric	359
Los visitantes de la noche (Les visiteurs du soir, 1942)	258	Miyazaki, Hayao	32
Lubitsch, Ernst .24, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 102, 118, 392, 393, 394		Moby Dick (1956)	52
Lucas, George	29	Möller, Olaf	34, 312, 417
Lucca, Violet	34, 39	Mondo Trasho (1969)	175
Luces de la ciudad (City Lights, 1931).....	45	Montecarlo (Monte Carlo, 1930) ...59, 66, 69	
Luhrmann, Baz	33, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225	Moon Over Harlem (1939).....	116, 123, 125, 127, 129
Lynch, David	32, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 234, 238, 359, 415	Moses und Aaron (1975).....	281
Lyons, Jeffrey	361, 362, 363	Mothlight (1963)	193
Maddin, Guy	35	Moulin Rouge (2001).....	7, 217, 218, 219, 220, 221,222, 223, 224, 225
Mahjong (1996)	332, 336, 337, 339	Mujer pasional (Johnny Guitar, 1954).....	74
Make Way for Tomorrow (1937)	62	Multiple Maniacs (1970).....	175, 185
Malcolm X (1992)	378	Mulligan, Robert	391
Malick, Terrence	33, 404	Murder Psalm (1981)	199, 200
Maltin, Leonard	36	Murnau, F. W.	116, 117, 118, 121, 122, 131, 368
Mamouliau, Rouben	59, 65, 67, 71, 118	Murphy, Kathleen	36, 155, 418
Manila (1999).....	317	Mystery Train (1989)	385
Mann, Michael.....	32	Napoleon (1927)	359
Man's Favorite Sport? (1964)	97	Natalka Poltavka (1937).....	123, 124
Marshall, Garry	388	Nazarin (1959)	269
Martel, Lucrecia	33	Nido de ratas (On the Waterfront, 1954).....	376
Martin, Adrian	305, 417, 419	Night of the Dragon (1965).....	23
Más corazón que odio (The Searchers, 1956).....	52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 147, 149, 150, 302, 328	Nightsongs (Die Nacht singt ihre Lieder, 2004)	315
McBride, Joseph	36, 328	Ninotchka (1939)	60, 66, 68
McCabe and Mrs. Miller (1971)	278, 280	No President (1969)	207, 208, 209, 215,
McCarey, Leo	59, 62	No Quarto da Vanda (2000)	320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327
McNaughton, John	310	Noche de circo (Sunset of a Clown, 1953).....	46
Me and Orson Welles (2008)	390	Noches mágicas de radio (A Prairie Home Companion, 2006) ..	390, 394
Medianoche pasional (Middle of the Night, 1959)	391	Noren, Andrew	359
Mekas, Adolfo	20	Normal Love (1963)	207, 211, 212, 213
Mekas, Jonas	20, 208, 211, 290, 355, 357, 359	Nosferatu (1922)	120
Memorias de África (Out of Africa, 1985) .	29	Nostalgia (1971)	278
El mercader de las cuatro estaciones (Händler der vier Jahreszeiten, 1971)	282	Notre Musique (2004).....	248
		Nugent, Frank S.	52, 59, 65
		Numéro deux (1975).....	359
		O Sangue (1989)	324
		O'Brien, Geoffrey	36

O'Neill, Pat	357, 359	Por un puñado de dólares (A Fistful of Dollars, 1964).....	378
Odio en el alma (On Dangerous Ground, 1951)	75	Prévert, Jacques	258
Ogawa, Shinsuke	321	Prisionero del rock'n'roll (Jailhouse Rock, 1957).....	377
Oliveira, Manoel de	29	Public, John	59
Olivier, Laurence	52, 239	Pudovkin, Vsevolod	354, 355
Olsen, Mark	36	Pull My Daisy (1959)	208
One Plus One (1968).....	380	Quel maledetto treno blindato (The Inglorious Bastards, 1978).....	244
Operación Valquiria (Valkyrie, 2008)	249	Raíces en el fango (Mr. Arkadin, 1955)	133, 138, 140
Ophüls, Max	24, 65, 413	Rainer, Yvonne	289, 357, 358, 359
Orfeo (Orphée, 1950)	378	Rameau's Nephew (1974)	278, 279
Oshii, Mamoru	32	Rapold, Nicolas	34, 39
Ossos (1997)	324	Ray, Nicholas	24, 72, 145
Otelo (Othello, 1952)	133	Raymond, Susan	320
Our Daily Bread (1934).....	27	Rayns, Tony	36
Ozu, Yasujiro	281, 289, 302, 317, 336, 410	Rebelde sin causa (Rebel Without a Cause, 1955)	74, 75
Pabst, G. W.	92, 118, 224, 247	Reencuentro (The Big Chill, 1983)	382
Pacto de amor (Dead Ringers, 1988).....	234	Reinhardt, Max	116, 117, 118
Paid to Love (1927)	65	Reisch, Walter	66
Pally, Marcia	36	Reitman, Ivan	30
Para nosotros la libertad (A Nous la Liberté, 1931)	64	Remordimiento (Broken Lullaby, 1932).60, 62, 66	
Paradjanov, Sergei	357	Renoir, Jean	37, 65, 93, 390, 404, 413
Paramount on Parade (1930)	60	Resnais, Alain	293, 299
Paris in the Spring (1935)	65	Resplandece el sol (The Sun Shines Bright, 1953).....	329
Pasión de los fuertes (My Darling Clementine, 1946)	329	Ricardo III (Richard III, 1955)	52, 239
Pasolini, Pier Paolo	255	Rice, Ron	359
Patterson, Patricia	28, 278, 418	Rich, Frank	363
Payne, Alexander	35	Richie, Donald	16
Pecadora equivocada (The Philadelphia Story, 1940).....	219, 392	Riefenstahl, Leni	22, 247
Peckinpah, Sam	155, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 168, 170, 171, 317, 365	Río Bravo (Rio Bravo, 1959)92, 100, 105, 106, 378	
Penn, Arthur	73, 145, 381, 384, 404	Río de sangre (The Big Sky, 1952)	94, 102
Pequeño gran hombre (Little Big Man, 1970)	145	Río lobo (Rio Lobo, 1970)	101, 103, 106
Perdidos en América (Lost in America, 1985).381		Río rojo (Red River, 1948)	56, 98, 99, 403
Perdidos en la noche (Midnight Cowboy, 1969).....	383	Ritt, Martin	390
Performance (1970)	373	Rivette, Jacques	279, 280, 351, 352, 355
Perros de la calle (Reservoir Dogs, 1992).....	243, 385	Rock-A-Bye Bear (1952).....	115
Perros de paja (Straw Dogs, 1971).....	165	Rodley, Chris	226
Persona (1966)	46	Rose Hobart (1936)	359
Pialat, Maurice	340, 404	Rosenbaum, Jonathan	17, 27, 28, 29, 31, 36, 37, 108, 349, 412, 415, 418, 419
Picardías estudiantiles (Fast Times at Ridgemont High, 1982).....	391	Roth, Eli	246
Pierrot el loco (Pierrot le fou, 1956)	380	Rubin, Barbara	209
Pink Flamingos (1972)	173, 175, 179, 180, 188	Russell, Ken	373
Poe, Amos	359	Salomè (1972).....	349
Polyester (1981).....	29, 174, 175, 176, 179, 184, 186, 188	Salvajes inocentes (The Savage Innocents, 1960).....	74, 145
Pollack, Sydney	29	Sangre de héroes (Fort Apache, 1948)....	150
		Sardet, Dana	355
		Sarris, Andrew	18, 20, 24, 25, 37, 52, 59, 94, 131, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 372, 414, 415, 419

Sasantieng, Wisit	221, 420	Spider (2002).....	234, 236, 239
Saturday Afternoon Blood Sacrifice (1956).....	207	Spielberg, Steven	29
Sayat Nova (1968)	357	Star Spangled to Death (2004)	207, 213
Scarface (1932).....	92, 95, 103	Stephens, Chuck	27, 28, 32, 291, 420
Scenes From Under Childhood (1970)	201	Sternberg, Josef von	59, 64, 65, 67, 208, 209, 212, 413, 419
Scorsese, Martin	28, 32, 374, 375, 376, 385, 386, 416	Stevens, George	52, 53, 59
Scott B	359	Stillier, Mauritz	118
Screwball Squirrel (1944)	109, 115	Stoller, James	214
Scharf, Stefan	370	Stop Making Sense (1984).....	373
Schickel, Richard	36	Straight Shooting (1917).....	53, 415
Schneeman, Carolee	209	Straub, Jean-Marie	281, 289, 290, 312, 315, 329, 358, 405, 413
Schrader, Paul	25, 37, 306	Strauss' Great Waltz (1934)	65
Schroeder, Barbet	351	Stroheim, Erich von	63, 118, 206
Secretaria ejecutiva (Working Girl, 1988)	389	Sturges, Preston	64, 65, 68, 391
Sed de mal (Touch of Evil, 1958).....	133, 138, 141	Subida al cielo (1952).....	277
Semilla de maldad (The Blackboard Jungle, 1955)	373	Sundays and Cybele (1962).....	122
Sennett, Max	48, 115	Sunrise (Amanecer, 1927)	122
Ser o no ser (To Be or Not to Be, 1942)	63, 246, 390	Swingshift Cinderella (1945).....	109, 112
Serra, Richard	279	Syberberg, Hans-Jürgen	312, 359
Seventeen (1983)	320	Tam, Patrick	293
Shane, el desconocido (Shane, 1953)	53	Tarantino, Quentin	32, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 385
Sharits, Paul	285, 359, 360	Tarkovsky, Andrei	352, 353, 355
Shub, Esther	359	Tashlin, Frank	351
Siegel, Joel	363	Taubin, Amy	17, 34, 37, 226, 233, 420
Simón del desierto (1965).....	267, 277	Tavernier, Bertrand	350
Simon, David	391	Tears of the Black Tiger (2000).....	221
Sin aliento (À Bout de Souffle, 1960)	208, 298, 379, 380	Tener y no tener (To Have And To Have Not, 1944)	92, 100, 101
Siodmak, Robert	118	Terciopelo azul (Blue Velvet, 1986).....	227, 234
Sirk, Douglas	145, 176, 179, 413	Tesson, Charles	30, 410, 417
Siskel, Gene	362, 370, 371	That day, on the beach (1983).....	340
Sitney, P. Adams	20, 198, 289, 357	The Art of Vision (1965).....	191
Sleep (1963)	195	The Bartered Bride (1932).....	65
Smith, Gavin	33, 34, 39	The Bed You Sleep In (1993).....	311
Smith, Jack ... 7, 186, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 359		The Book of Film	192
Smith, Paul J.	108	The Cat that Hated People (1948)	113
Snow, Michael	195, 283, 285, 289, 357, 359, 420	The Days of Being Dumb (1992).....	304
Soberbia (The Magnificent Ambersons, 1942)	137, 139, 140	The Doors (1991)	384, 385
Soigne ta droite (1987)	311	The Eagle Shooting Heroes (1993).....	298
Solaris (1972)	352, 353	The Flea Circus (1954)	109, 111
Solo los ángeles tienen alas (Only Angels Have Wings, 1939).....	92, 99, 391	The Great Patsy Triumph (1963).....	211
Solomon, Phil	194	The Harder They Come (1972)	386
Sonbert, Warren	359	The King Steps Out (1936)	65
Sonrisas de una noche de verano (Smiles of a Summer Night, 1955)	65	The Last Laugh (1924)	120
Sontag, Susan	27, 186, 187, 209, 379	The Love Parade (El desfile del amor, 1929) ..	66
Sospecha mortal (Internal Affairs, 1990).....	362	The Man I Killed (Broken Lullaby, 1932)....	60
		The Marriage Circle (1925)	63
		The Musketeers of Pig Alley (1912).....	402
		The Palm Beach Story (1942).....	64
		The Peachy Cobbler (1950).....	109, 111
		The Pittsburgh Trilogy (1971)	193
		The Riddle of Lumen (1972)	198
		The Saracens (1963).....	206

The Shooting of Dan McGoo (1945).....	113	Una novia en cada puerto	
The Singing Blacksmith (1938).....	124	(A Girl in Every Port, 1928)	91
The Songs	201	Up the Down Staircase (1967)	391
The Spider Woman (1944)	212	Valie Export.....	358, 359
The Sword in the Stone (1963)	110	Verhoeven, Paul	246
The T.A.M.I. Show (1964)	373	Vértigo (Vertigo, 1958).....	229, 392
The Text of Light (1974)	194	Vertov, Dziga	354, 358, 359, 360
The Weir-Falcon Saga (1970)	194	Vidor King	26, 53, 59, 118, 131
The Wire (2002 - 2008, TV)	390	Vigo, Jean	358
The Wonder Ring (1955).....	194, 197	Viridiana (1961)	269, 274, 277, 306
Thompson, Anne	29	Visconti, Luchino	210
Thomson, David	372, 411	Vitaminas para el amor	
Thunder Over Texas (1934)	121, 122, 124	(Monkey Business, 1952)	98
Thunder Road (1958)	377	Vivamos hoy (Today We Live, 1933)	92
THX 1138 (1971)	352	Vogel, Amos	20
Tiempos modernos (Modern Times, 1936)..	64	Walsh, Raoul	98, 118, 131, 391, 413
Tiempos violentos (Pulp Fiction, 1994)..	243, 385	Warheads (1992)	315
Tierra de los faraones (Land of Pharaohs, 1955)	102	Warhol, Andy 195, 213, 283, 290, 329, 350, 402	
Titanic (1997)	220, 224	Waters, John	7, 29, 30, 172, 173,
Toby Dammit (1968).....	120	174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182,	
Tommy (1975).....	373	183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 192	
Torture Dust (1984)	200	Wavelength (1967).....	285, 420
Tourneur, Maurice	118	Weerasethakul, Apichatpong	35
Traigan la cabeza de Alfredo García		Wegener, Paul	118, 119
(Bring me the Head of Alfredo Garcia, 1974)		Weinberg, Herman G.	61, 62, 63, 69
7, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 163, 165,		Wenders, Wim	28
167, 168, 169, 171		Whatever you want (1994).....	304
Trainspotting (1996)	379	White Material (2009).....	405
Tres vidas de mujeres		White, Armond	25, 36
(Three on a Match, 1932).....	397	Who Killed Who? (1943).....	110
Trier, Lars Von	32	Wilder, Billy	24, 65, 66, 68, 69, 111, 118
Trouble in Paradise (1932).....	60, 63, 66, 69	Window Water	
Tsai Ming-liang	32, 337	Baby Moving (1959)	193, 202, 209
Tuttle, Frank	65	Wollen, Peter	368
Twin Peaks (1990-1991, TV)	231	Wong Kar-wai	8, 28, 32, 291, 292,
Tyler, Parker	205, 207, 210	293, 295, 297, 299, 301, 303, 304, 340	
Ulmer, Edgar G.	7, 116, 117, 118, 119,	Wood, Robin	26, 27, 36, 72, 92, 368, 421
120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128,		Workingman's Death (2005)	390
129, 130, 131, 132, 413		Wu Nien-jen	332
Un amor en Florencia		Wyborny, Klaus	360
(A Room with a View, 1985)	219	Wyler, William	52, 59, 117, 118
Un año con trece lunas		Yang, Edward	8, 332, 333, 335,
(Ein Jahr mit 13 Monden, 1978).....	174, 181	337, 339, 341, 342, 343, 344	
Un condenado a muerte se escapa		Yi Yi (2000).....	332, 335, 336, 337, 339, 344
(Un condamné à mort s'est		Yo dormí con un fantasma	
échappé, 1956).....	307	(I Walked with a Zombie, 1943)	211
Un perro andaluz		Zabriskie Point (1970)	383
(Un chien andalou, 1929).....	256, 273, 274, 275	Zamenhof, Lázaro	17
Una historia sencilla		Zaporozhets zu Dunayem (1938).....	117, 123
(The Straight Story, 1999).....	226	Zardoz (1974).....	112, 352, 353, 354
Una historia violenta (A History of Violence,		Zazie en el metro	
2005).....	7, 233, 234, 235, 236, 239, 240, 241	(Zazie dans le metro, 1960).....	351
Una hora contigo		Zinnemann, Fred	118
(One Hour with You, 1932)	60, 66, 69	Zodiaco (Zodiac, 2007)	404
Una mujer de París		Zukor, Adolph	59
(A Woman of Paris, 1923).....	63	Zwick, Ed	246

Este libro se terminó...