

El infierno que baila conmigo

Ángel Román



Ángel Román

**El infierno que baila
conmigo**

Reservados todos los derechos. No se permite reproducir ni transmitir parte alguna de esta publicación, de ningún modo –electrónico, mecánico, etc.– sin el permiso previo correspondiente a los titulares de los derechos de la propiedad intelectual.

© Ángel Román Casas, 2005
© De esta edición Estudio Euroláser S.L. 2005

Primera edición: Diciembre 2005

Diseño de la edición: Estudio Euroláser S.L.
© Cubierta: Ricardo Blackman
© Fotografías: Ricardo Blackman

Depósito Legal: BU-456/2005
ISBN: 84-609-8209-2

Preimpresión: ESTUDIO EUROLÁSER S.L.
Impresión: Gráficas Valdés
Impreso en España

*Por la dignidad de ser felices.
A mis infiernos, Javier y Begoña.*

Índice

Prólogo	13
Introducción	15
Algo se agita en mi interior	
Desnudos en un espacio en común. <i>El imperio de los sentidos.</i>	21
Lo más opuesto a la muerte es el deseo. <i>Un tranvía llamado deseo.</i>	27
<i>El celuloide oculto.</i> Una sexualidad desvelada.	31
La madre de Norman Bates. <i>Psicosis</i> , de Alfred Hitchcock.	37
<i>Alien.</i> Un pasajero diferente.....	42
<i>Inseparables.</i> Un ensayo fallido sobre la alteridad.	49
Y se me olvidó decirte que te quería. <i>¡Olvídate de mí!</i> de Michael Gondry.	54
El infierno según David Lynch.	59
La reescritura de la fidelidad. La pulsión del engaño en <i>Ya no somos dos.</i>	73
<i>Dolls</i> , de Takeshi Kitano. La sonrisa solemne.	79
<i>Old Boy.</i> Entre la humillación y la venganza.	85

Realidad o simulacro

<i>The Matrix</i> . El secuestro de lo real.	91
Metáforas del cuerpo.	98
Reconstruyendo cuerpos. Deconstruyendo identidades.	105
Mitad humano. Mitad máquina. <i>RoboCop</i> , de Paul Verhoeven.	115
Periferias y minorías. La extensión de la realidad a través del cine documental.	123
Entre los límites de lo rural y lo urbano: <i>¿Qué he hecho yo para merecer esto?</i> de Pedro Almodóvar.	131
Kevin Smith y el cómic. El cine híbrido.	139
No llueve eternamente. <i>The Crow</i> , de Alex Proyas.	144
Volverse loco es el principio del terror. <i>Cabeza Borradora</i>	147
La puerta trasera de Hollywood: Nueva York.	154
La vida pensada como un sueño. <i>Abre los ojos</i> , de Alejandro Amenábar.	160

Epílogo	167
---------------	-----

Bibliografía	169
--------------------	-----

El infierno que baila conmigo

Prólogo

Llega a casa con cara de preocupación, camina con paso firme hasta una mesa sobre la que una botella tallada guarda un líquido dorado, se sirve, toma un sorbo y todo parece ir mejor. Sabemos que alguien ha tenido una apasionada noche si le vemos fumar un pitillo en la cama, sabemos que se consigue un taxi sólo levantando la mano, que los espías llevan gabardina y que el té puede contener leche o azúcar, pero nunca las dos cosas. Son situaciones que no sólo reconocemos, sino que repetimos a menudo. Muchos aprendieron a fumar imitando a Humphrey Bogart, y muchas a la Dietrich. Comemos helado después de un disgusto amoroso, y sustituimos el bocadillo de chorizo por un *emparedado*, no menos grasiento eso sí, de 3 pisos.

El cine nos hipnotiza, también cuando ha terminado la proyección. Desde su nacimiento ha influido en los comportamientos de los espectadores que han imitado a quienes aparecen en la pantalla no solo como grupies sino como parte de una cultura audiovisual común, que desde América se ha exportado a todo el mundo. Generación tras generación hemos ido asumiendo esa cultura que además el cine no para de engrosar con nuevas aportaciones, esas otras culturas, la ciencia ficción, oriente, la seria Europa ... También forman parte de ese imaginario común del que formamos parte todos los que amamos el cine.

Pero por encima de quienes vemos, a menudo disfrutamos y hasta nos atrevemos a analizar las películas. Hay quienes sin dejar de amar el cine con pasión consiguen superar los hábitos, tópicos, traspasar las historias y sus personajes. Mezclan tramas, filmografías, citas, actitudes, reflexiones y en un particular ejercicio como si de un alambique se tratase sacan con esas esencias un sabroso orujo como este libro. Eso es lo que Ángel Román ha hecho en *El infierno que baila conmigo* y del Cielo que lo observa, añadiría yo.

Eneka Moreno

Periodista Canal 4 Castilla y León
Directora del programa *La Cabina*

Introducción

Después de la publicación de *Ensayos de la Mirada (El hombre y su proyección en el cine contemporáneo)* ahora le toca el turno a *El infierno que baila conmigo*, un segundo volumen de artículos encaminados a descubrir y adentrarse en los infiernos que nunca mueren.

Crecer es un acto doloroso, no conozco a nadie que durante el acceso a la madurez no haya tenido la sensación de perder algo más que la inocencia. He llegado a mi infierno con mis propios pies, nada ni nadie me han empujado a adentrarme a ellos, simplemente me he rendido ante mis propios infiernos. No he pretendido engañarme viviendo paraísos artificiales ni suplantando identidades, sólo he seguido el camino que dictaba mi corazón.

Me gustaría que el lector entendiera este libro como un choque entre las pasiones adolescentes y el control de la madurez; un conjunto de ensayos cuyo fin es provocar unas cuantas reflexiones sobre la realidad a través del arte cinematográfico.

Siempre he pensado que para que suceda una auténtica comunicación con la obra de arte, el espectador tiene que precipitar un sentimiento que lo atrape, ambos necesitan enamorarse para irradiar todo su significado. El infierno me parece una preciosa metáfora para poder hablar sobre situaciones que en la vida real

no se comentan. El infierno no es solamente un lugar, es un estado, hay gente que permanece siempre allí, otros salen y entran, y algunos ni siquiera se atreven a pisarlo. En otras palabras, hablar del infierno es como hablar de pecado, culpabilidad y castigo. Nunca se piensa en él de forma positiva y constructiva. Un lugar donde se reflexiona sin moral ni peso cultural, un territorio libre para explorar nuevas emociones.

El arte cinematográfico es muy prolijo en la construcción de personajes viscerales cuyas vidas colisionan constantemente con la realidad. La cámara persigue en todo momento ese preciso recorrido entre el ritmo interior del protagonista y su vida. El objetivo se atreve a observar su desamor, tristeza, violencia, felicidad, humillación... y además sin ningún tipo de prejuicios. El cine ha dado excelentes personajes conmocionados por su inquietante mundo interior desde Laura Palmer en la serie de *Twin Peaks* pasando por James Dean en *Rebelde sin causa*. Un profundo mundo particular que solamente manifestado en el exterior se vislumbra en toda su extensión. De lo que hablo precisamente es de la constatación de que los sentimientos íntimos desvelados en un ambiente público provocan un efecto extraño, un fotograma reconocible por todos ya que nos advierte de que ese sentimiento aparecido en escena también le sentimos nosotros.

El infierno que baila conmigo pretende adentrarse en mundos donde la pasión se ve entorpecida por el discurso de lo real, y viceversa. Un libro tan personal como lejano que recorre territorios poblados de fantasmas, unos presentes, otros ausentes. Ahora que lo pienso, puede ser el miedo el gran motor que me ha impulsado a escribir este libro. Miedo a crecer, miedo

al inevitable cambio, a no reconocirme, en fin, demasiados miedos y pocas confianzas.

La decisión de dividir el libro en dos partes viene justificada en parte por guiar mejor al lector dentro de un discurso que se precipita confuso. El apartado de *Algo se agita mi interior* corresponde a ensayos que participan de la emulsión maldita de protagonistas condenados a padecer el mayor de los pecados: lo inevitable de uno mismo a ser lo que es. El castigo es su condena, su salvación es la liberación. Las películas de las que hablo son puro retrato de sujetos ateridos por lo que sienten. Su sensibilidad desborda cualquier argumento racional.

La otra parte del libro la componen una serie de ensayos recogidos con el subtítulo *Realidad o simulacro*, cuyo estudio lo componen películas donde el impacto de lo real en los personajes subraya su consciencia subjetiva, acusando una sensación presentida de que uno es modificado irremediabilmente por lo que está ahí fuera.

Se que el infierno empieza y acaba en mí. Todos los procesos culturales, sociales, sexuales, políticos... finalizan en uno mismo, lo asumimos como propio o ajenos para hacerlos nuestros. Es la identidad el campo de batalla donde entra en conflicto los intereses sociales y los personales.

Comienza la lucha infernal por la autenticidad.

Madrid, 7 de Noviembre de 2005

Ángel Román

Algo se agita en mi interior

Desnudos en un espacio en común

El imperio de los sentidos

Entre el relato pornográfico y erótico se circunscribe la película del director japonés, Nagisa Oshima, *El imperio de los sentidos* (*Ai no corrida*, 1975). Un verdadero retablo de la sensualidad nipona que pone de manifiesto el extremismo y la tragedia de la pasión. La película aborda desde una dimensión íntima la relación de un hombre y una mujer que sucumben al desbordamiento del acto sexual para exorcizar la unión imborrable del éxtasis.

Cuerpo y sexo configuran la carnalidad inherente en todo acto amoroso. Lo interesante en *El imperio de los sentidos* es que sea precisamente esto mismo lo que genere el motor de la película, cuyos personajes se ven implicados no sólo sexualmente sino también emocionalmente. El acto sexual simula un desprendimiento, un dejar a un lado el cuerpo para explotar con/en el orgasmo. Se mata al cuerpo para irradiar en el placer la trascendencia del no ser y ser en otro.

El imperio de los sentidos es un intento de configurar un mundo que relegue de la carne, de la materia, para someterse al dominio de las sensaciones. Y de esta forma liberar al cuerpo de toda concepción materialista y provocar la emulsión emergente del espíritu encerrado.

El director construye una historia basada en un hecho real ocurrido en 1936 en Japón. Una película que afronta el hecho obsesivo de la posesión y sus posibles consecuencias. Dos amantes que encuentran en el sexo una expresión inequívoca de la separación radical del cuerpo y la imposibilidad de su fusión.

El *tatami* (la cama en occidente) es el lugar propicio para generar una atmósfera que va descargando poco a poco toda su densidad tórrida. El *tatami* como símbolo universal e irrefutable del no lugar, un espacio ingrátido de la materialización de las pasiones.

Sada (Eiko Matsuda) es una *geisha* que entra en una casa para trabajar como criada de un rico señor para pagar las deudas contraídas por su amo. Allí encontrará al hombre que le hará caer en el deseo más profundo.

La importancia de amar por encima del sexo, de no caer en el vacío de contenido que supone entrar en el artificio del sexo fingido y gratuito, recae en los humanos como un acto automático que condena al hombre a amar y a ser amado. Una dulce condena que ubica al hombre / mujer en la eterna búsqueda del placer exquisito de amar con su cuerpo y con su sexo. Se ama con y a través del cuerpo. Un cuerpo y un sexo que se entremezclan en el espacio común que denota una cama.

El imperio de los sentidos es una película que habla de la posesión absoluta de dos amantes que se adentran en la locura como estadio infinito que equilibre su razón.

¿Es la carne la que está por debajo del alma? o ¿es el alma la que se solapa en la sombra del cuerpo?

Nagisa Oshima sublima el arte de amar a categoría divina, pretende emular la fusión de dos cuerpos como una forma de rendición al holocausto sensitivo. Perderse en el cuerpo amado para desprenderse del propio, sería la conclusión de un director preocupado por fijar a través del sexo el horror de la posesión desmedida, el umbral aterido de lo que no se puede alcanzar. Con ello me refiero a la imposibilidad de la unión

permanente de dos cuerpos. De ahí el gran artificio que supone acceder al orgasmo como forma de garantizar "una pequeña muerte" que haga viable una fulminante muerte del cuerpo y proyecte una salida de los sentidos que ocasione una momentánea pérdida de la razón.

Intuyo que *El imperio de los sentidos* no pretende hablar del amor sino de las consecuencias de las pasiones desbordadas. Es entre el límite de la cordura y de la locura donde se percibe claramente la tragedia de Sada y Kichi-zo (Tatsuya Fuji). Ellos ya no son ellos sus cuerpos no representan sus figuras, es su sexo el que expresa de una manera abstracta el significado de lo que son. Por decirlo de otra manera, los amantes de *El imperio de los sentidos* hallan en el sexo una comunicación íntima que les permite ser más que amo y sierva, hombre o mujer, y así, de esta forma, pervertir las reglas del juego social.

Resulta curioso comprobar el enfoque del director, optando por desinteresarse de cualquier hecho externo de los protagonistas para centrarse exclusivamente en la relación amorosa. El tiempo histórico que contextualiza la película es 1936, un año antes de que Japón invadiera durante ocho a China.

Cada fotograma destila una angustia infernal que condena a los personajes a vivir fuera de sí mismos. La cámara constantemente acentúa esa proximidad de los cuerpos que buscan en la letanía de sus sexos un eco que refleje una unión que, por imposible, nunca se podrá materializar.

En el imaginario colectivo occidental recorre una idea que impide ver con claridad la magnífica obra de Nagisa Oshima y que radica en entender el sexo como

condena y no como liberación. En oriente se tiene una fuerte conciencia de libertad del cuerpo y de los sentidos al llegar al orgasmo. Y si consideramos la muerte como la liberación plena del cuerpo para entregarse al completo a los sentidos, *El imperio de los sentidos* sería la recreación más dura de la representación de la aniquilación absoluta del cuerpo como medida de acceso a una entrega sexual.

Sexo y muerte han tenido y tienen una conjugación extraña en las relaciones humanas. Ambas se aproximan con rigurosa indiferencia, aunque ellas sean la cara y cruz de una misma idea: la libertad. Cuando uno muere, deja atrás el cuerpo de igual forma que cuando uno alcanza el orgasmo, se abandona, fluye y afronta la generosidad de entregarse y darse a otra persona.

Eros y Tánato serían para Sigmund Freud dos tipos de impulsos. Eros representaría el impulso relacionado con la sexualidad, Tánato el impulso de la muerte.

Sada y Kichi-zo simbolizan la modernización de la tipología descrita por Freud. Unos protagonistas desgarrados por sus propias pasiones que subliman sus instintos animales a culminar como bien dice Leopoldo Alas con la muerte como "*la solución previsible al intento humano de superar no sólo los límites impuestos por la sociedad, sino también las limitaciones de la naturaleza misma*"¹. De esta manera *El imperio de los sentidos* propone al espectador la tragedia del individuo que afronta la desidia de la soledad ante el reto de saber de

¹ AA.VV. *Historia del cine*. Diario 16. Madrid, 1986/87. Alas, Leopoldo, "El imperio de los sentidos. Un caso de amor", pág. 379.

antemano que no logrará, ni tan siquiera compartirá, el vacío que subyace en la existencia del hombre.

El sexo liga a las personas de una forma misteriosa, en Sada y Kichi-zo se formaliza desde un aspecto muy concreto que radica más en la dependencia sexual que en la emocional. Es más, a lo largo de la película los espacios abiertos van dejando paso a espacios más íntimos y claustrofóbicos para centrarse solamente en ellos. Una historia que se acerca a los límites del cuerpo para bucear en la intimidad de una sociedad japonesa acostumbrada a preservar los lazos afectivos a espacios más privados.

Pero *El imperio de los sentidos* también genera otro tipo de lecturas que abarcan espectros más sociales y que tanto se acercan a la mirada de Nagisa Oshima. Estas otras lecturas responderían con el papel de la mujer en la sociedad nipona, cuya función queda relegada a la de mera figura de madre y buena esposa. Una actitud que no se aprecia en Sada y por lo tanto se puede especular el efecto subversivo que generaba ver en 1976 a una mujer que domina a un hombre (aunque sea desde un punto de vista sexual).

En Japón, *El imperio de los sentidos* fue un escándalo absoluto, primero por mostrar abiertamente los genitales tanto masculinos como femeninos, y segundo, por ser considerada una película feminista.

Haciendo memoria del pasado cinematográfico japonés encontramos unas películas denominadas *pinku eiga* (porno suave de gran aceptación en Japón entre los años 1960 y 1970, en el que se representaban violaciones a colegialas, monjas y mujeres recién casadas mujeres sumisas y pasivas sobre las que se cometí-

an vejaciones y torturas). También eran famosas las figuras femeninas espectrales del *bake-mono* (películas tradicionales de fantasmas) o el arte de atar mujeres en el *kinbaku*. Una trayectoria de la figura femenina un tanto inquietante que se fertiliza en la época Meiji (1868-1911) con el endurecimiento del patriarcado como modelo político y social, relegando a la mujer como persona jurídica según se expone en el Código Civil de 1898².

Si la tradición cultural nipona tiende hacia la misoginia, en la época moderna, con la incorporación de la mujer a los estudios superiores y a la vida urbana, la mujer tomaría conciencia de su papel en la sociedad e intenta tomar partido de su situación. Por ello no es de extrañar que la revancha sea una reacción inmediata a su situación. En el caso de *El imperio de los sentidos*, el castigo es la muerte y la castración del hombre (Kichi-zo) ante la pérdida de virilidad y de satisfacción hacia Sada.

Y es el *tatami* el origen sobre el que fluctúa todo un argumento que nos permite ver las tremendas desigualdades entre hombres y mujeres en el Japón del siglo XX. De una relación de sumisión por parte de Sada respecto a Kichi-zo, de esclava a amo, se pasa a otra en el que los papeles se invierten al finalizar la película. Nagisa Oshima parece decirnos que a través del sexo también se consiguen realizar formas de poder, de la misma manera que en la política.

² Para más información aconsejo leer el artículo de Cueto, Roberto, "Hijos del Neotokio. Claves para una estética geopolítica del nuevo cine japonés", págs. 13-39, incorporado en el libro *El principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés*, Sitges 2003 Festival Internacional de Cinema de Catalunya, Paidós Comunicación.

Es cierto que *El imperio de los sentidos* habla de la indisolubilidad del *yo* tanto física como psíquicamente pero también sugiere que detrás del deseo y de la obsesión se esconden argumentos que hacen resquebrajar las normas o comportamientos sociales. Y lo más importante, son sentimientos ciegos a las tradiciones culturales, jerarquías sociales o cualquier barrera del pasado, y eso es precisamente su mayor poder; al hacer peligrar todo sistema estructurado.

Lo más opuesto a la muerte es el deseo

Un tranvía llamado deseo

“Obra como un animal y tiene los hábitos de un animal. Come, se mueve y habla como un animal. Hay algo en él...infrahumano..., algo que todavía no ha llegado plenamente al estadio de humanidad...”

Blanche DuBois

(hablando sobre Stanley Kowalski/Marlon Brando).

Un Tranvía Llamado Deseo, Tennessee Williams

En la película clásica *Un tranvía llamado Deseo* (*The Streetcar Named Desire*, 1951) dirigida por Elia Kazan, el propio sentimiento de deseo adquiere un tinte sobrecogedor al revelarse como un ser auténtico de cuerpo y palabra. En la primera imagen de la película se nos muestra una vieja casa de Nueva Orleans abrazada por una hermosa escalera dando la impresión de sobrellevar sobre sus escalones el peso del tiempo. Y

no resulta nada casual que la segunda escena que veamos sea la imagen de Vivian Leigh (Blanche DuBois) apareciendo de entre la espesa cortina de humo del tren del que acaba de bajarse.

Un Tranvía llamado Deseo es un drama escrito por Tennessee Williams en 1947, una de las piezas más conocidas del dramaturgo norteamericano por su fuerza expresiva y calidad artística. Tras su paso por los escenarios de Broadway con un rotundo éxito, se llevó al cine a través de la mirada de Elia Kazan. El reparto es de verdadero lujo: Marlon Brando y Vivien Leigh como protagonistas; y como secundarios Kim Hunter y Karl Malden. Una película clave en la historia del cine por la lección de interpretación de sus actores consiguiendo cuatro oscars.

La historia se centra en la vida de Blanche DuBois cuando llega a la ciudad de Nueva Orleans para reencontrarse con su hermana Stella (Kim Hunter) después de varios años sin verse. Allí se enfrentará con la prueba más dura de su vida al tomar contacto con el joven polaco Stanley Kowalski (Marlon Brando), el marido de su hermana, un hombre tan atractivo como violento y que perturbará su frágil salud mental.

Blanche, Stella y Nueva Orleans son descendientes directos del pasado histórico de los Estados Sudistas coloniales, perdedores de algo que fue y ya no es. Desorientados, se agazapan sobre lo que son ahora, especuladores de su pasado. Cada uno de ellos se siente esclavo de lo que le rodea: Blanche de su juventud y belleza perdida, Stella de su amor hacia su marido y la ciudad de Nueva Orleans de su opulencia venida a menos.

Lo que desborda a *Un Tranvía llamado Deseo* es justamente su propio deseo contenido en cada fotograma. Un deseo que quiebra la cordura de la mismísima dama decadente Blanche DuBois ante la irresistible mirada y cuerpo de Stanley Kowalski. Cortinas y escaleras se perfilan como lúcidos elementos de seducción. Son esos lugares y no otros lo que hacen realidad la explosión sexual.

A mi parecer, el director Elia Kazan, planea a los personajes como seres taladrados por su propias necesidades, usando los primeros planos de forma continuada para que al espectador no se le olvide que lo que esta viendo es algo más que personajes, sentimientos con voz. Stella no puede remediar dejar a su marido ni Blanche pretende olvidarse de su pasado como mujer seductora; incluso Stanley se siente incapaz de dominar su cuerpo, auténtica carne de erotismo. El instinto es eje central de unas vidas que suben y bajan por esas mismas escaleras con las que tropezó Blanche al llegar al pequeño apartamento de la calle Campos Elíseos.

Imborrable esa escena en la que Stanley Kowalski pide perdón a Stella por su agresividad vistiendo una camisa rasgada y sin parar de llorar y gritando su nombre como lo haría un niño. Mientras, ella desciende majestuosamente del segundo piso rodeando inmediatamente a un Stanley derrumbado por el dolor en su vientre.

La locura tan presente en *Un tranvía llamado Deseo* viene enfatizada por la negativa de ocultar el deseo y la pasión que Blanche DuBois mantiene con el marido de su hermana. El tiempo pasa y, de unas tranquilas

vacaciones, ella se pasa una larga temporada en la que se puede constatar que su mente se ve trastocada por la confusión de los planos de lo real y la fantasía. Y, como bien dijo el poeta español Luis Cernuda, a veces la realidad y el deseo se encuentran, pero hay otras ocasiones en las que no coinciden. Y es ese inevitable desencuentro del deseo lo que conduce a Blanche a su autodestrucción. En una parte de la película ella decía que “*lo más opuesto a la muerte es el deseo*” y, para parecer más viva, proyecta su deseo sobre el instinto animal de Stanley Kowalski.

El calor sofocante de Nueva Orleans, con su música de jazz y su decadencia, enmarcan el ambiente que Tennessee Williams creó para explorar la condición humana sometida al látigo de sus sentidos, una atmósfera bien aprovechada cinematográficamente por Elia Kazan en un soberbio ejercicio de dirección en el que se aprecia un proceso de descomposición económica y física de una familia bien posicionada del estado de Louisiana (Estados Unidos) a mediados del siglo XX. Todo en la película adquiere un aire de cambio, el pasado se ha roto y el presente es incierto, no tiene que continuar nada de la misma manera. La constatación del derrumbe, no sólo de una economía sino de una forma de vivir es el telón de fondo de *Un tranvía llamado Deseo*. Algo afín a las preocupaciones cinematográficas que también tenía Luchino Visconti para retratar la decadencia de una clase social (la aristocracia). De esta forma, antiguas familias ricas se empobrecen y se ven dominadas como es ocurre a Stella y Blanche por sus más bajos instintos.

La locura, la muerte y el deseo habitan en el espacio dramático de *Un tranvía llamado deseo*, cuyos

testigos más inmediatos se reflejan en protagonistas como Stella, Stanley y Blanche, que no quieren verse sumergidos en la rutina de sus vidas, enfatizando la pasión como bandera contra la apatía.

El celuloide oculto
La sexualidad desvelada

“Hollywood aprendió a escribir entre líneas y parte del público a leer igual.”

El Celuloide Oculto,
(Robert Epsein y Jeffrey Friedman, 1995)

El cine se caracteriza básicamente por ser un arte popular y como tal, todos los individuos de la sociedad quieren verse reflejados/identificados en él. Las películas continuamente nos enseñan y muestran realidades que parecen evidentes, pero una lectura más atenta nos permite obtener información oculta. También tiene mucho que decir al respecto la recepción de la obra a un determinado público, ya que variará el significado de la película dependiendo si el espectador es blanco o negro, por poner un ejemplo.

Pienso en el cine como cultura (me es indiferente si se toma como referencia el cine comercial, el independiente o el experimental) y como tal, los fotogramas que componen una película formulan la idea de un periodo histórico, de un momento vivido, de un espa-

cio construido o de un sentimiento generado. En mi memoria se quedaron grabadas las dos caras de amar - el amor y el desamor- en la figura de Humphrey Bogart en *Casablanca* (*Casablanca*, Michael Curtiz, 1942). He de reconocer sinceramente que soy hijo de la cultura visual y me explico primero a través de imágenes y después, con la ayuda de las palabras, intento describirlo. En mi retina subyacen apiladas montones de películas que me han propiciado mi manera de ver el mundo. Con ellas he comprendido, por ejemplo, que la soledad es una sensación más común de lo que se piensa, como en *Blade Runner* (*Blade Runner*, Ridley Scott, 1982); o que la violencia no es sólo sangre, como es el caso de la impresionante obra de Sergei M. Eisenstein, *El Acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potemkin*, 1925).

Siempre he pensado en cómo las películas reflejaban a las minorías en el mundillo cinematográfico, desde los chicanos, los indígenas, los *outsiders* hasta los homosexuales; es decir, a todo grupo social que no tuviera un reflejo estereotipado positivo en la pantalla grande. Veía a Cary Grant tan elegante con su traje y corbata que parecía que en América todos los hombres eran iguales. Entonces empecé a cuestionarme cuáles eran los modelos de representación oficiales y cuáles eran los no oficiales, si estos modelos tenían una connotación negativa o positiva y cuál era su significación plasmada.

Existe en las sociedades un fuerte deseo por verse mimetizado con los héroes -no obstante, llegué a la conclusión de que lo que sirve para unos no sirve para otros y de que los héroes de unos son los antihéroes de otros-.

En el cine las historias de ganadores han tenido mayor peso que aquellas que han hablado de perdedores, pero en ocasiones Hollywood, como contenedor de sueños, ha producido sus propias paradojas, contradicciones y silencios. Y esto es precisamente de lo que trata la película *El Celuloide Oscuro* (*The Celluloid Closet*, 1995), un soberbio documental dirigido por Robert Epstein y Jeffrey Friedman, que revela las claves para que los gays y lesbianas puedan reconocerse en el séptimo arte.

Cuando la oficialidad no arroja a todas las condiciones identitarias surge el anhelo de buscar el deseo de lo oculto. El documental hace un vasto recorrido por aquellas películas que muestran a personajes ambiguos o de dudosa heterosexualidad y que han generado la especulación de su homosexualidad.

El deseo es un concepto tan extenso que me resultaría inabarcable en este texto. Es una palabra que en sí misma contiene muchos significados. De lo único de lo que estoy seguro es que el deseo tiene una dirección y una proyección. En *El Celuloide Oscuro* el deseo sexual tiene mucho que decir. Es una película que bordea el planteamiento del sentir homosexual desde la mirilla, o mejor dicho, desde la mirada atenta de un público que quiere verse reflejado en el cine.

Debajo de la heterosexualidad plasmada en la mayor parte de las obras de Hollywood algunos de sus personajes escapan de esta tentativa y se atreven a vivir otras realidades. De esta manera el cine sugiere y subvierte maneras distintas de amar y desear. Y no es de extrañar que el retrato de un adolescente atormentado en la década de los años cincuenta –como Sal Mineo en *Rebelde sin Causa* (*Rebel Without a Cause*,

Nicholas Ray, 1955)– fuera la excusa perfecta para hablar de su homosexualidad, de su atracción por James Dean y de las consecuencias de vivir en una sociedad homofóbica.

Millones de espectadores miran atentos a la pantalla esperando ver lo que quieren ver: un matiz, una palabra, un gesto o una mirada de complicidad que indique y delate que existe una sociedad no heterosexual, quieren sentir que no están excluidos.

El Celuloide Oculto analiza y disecciona muchos momentos de la historia del cine poniendo en tela de juicio numerosas secuencias que tienen un doble sentido o donde, por lo menos, la heterosexualidad de los personajes está en entredicho. La historia callada de un deseo (me refiero al deseo homosexual) no es silenciada, sino que se vierte en cada imagen que especula una posibilidad de ser gritado o nombrado –lógicamente, realizado a través de guiños que el realizador hace al público más atento–.

Los directores de este brillante documental, Robert Epstein y Jeffrey Friedman, pretenden realizar una relectura de los significados y significantes de algunas de las más importantes películas de Hollywood del siglo XX desde una vertiente homosexual, leyendo entre líneas el deseo oculto de unas imágenes que no podían expresar abiertamente sus sentimientos por un acondicionamiento social e histórico. Sus creadores nos ofrecen una panorámica de la mirada sesgada de un tipo de cine que, por intereses religiosos y económicos negó un discurso propiamente gay, limitándose a contar historias que en un primer visionado no parecen tener en cuenta la fuerte sexualidad “desviada” de sus protagonistas y sin embargo tienen un gran com-

ponente en el devenir de su narración cinematográfica. De este modo, en *Ben Hur* (Ben Hur, William Wyller, 1959), se nos cuenta una historia de dos amigos que se reencuentran después de mucho tiempo, aunque las miradas de los protagonistas (Charlton Heston y Jack Hawkins) parecen esconder un *affair* de juventud no mencionado. El propio Gore Vidal, guionista de *Ben Hur*, explica en *El Celuloide Oculto* que su intención no era hablar sobre este asunto en la película, pero que sí se dejaría entrever para dar mayor peso a la trama. Para ello nadie del equipo de *Ben Hur* supo nada, a excepción de Jack Hawkins, que sobre quien recaería todo el esfuerzo de crear un deseo homosexual disimulado en su papel. Con el descubrimiento de este pequeño gesto, la rivalidad y la atracción sexual de los personajes se aprecian mejor.

El deseo no se puede imponer, siempre está al servicio del placer de uno mismo. Excluir el deseo de la órbita personal significaría la muerte (sin que esto signifique algo negativo), la autoaniquilación sensitiva. Por eso la oposición fortísima entre deseo y muerte. Ambas son excluyentes, porque el deseo da importancia a cosas que no lo tienen. Borrarse del mapa el deseo es hacer invisible la atracción inherente en todo lo humano. Y, sin deseo, nadie puede vivir, es como pedir a alguien que no sueñe. De ahí la importancia de dar cobertura al anhelo de perseguirlo, ya que con él nos realizamos, nos ayuda a definir nuestro instinto.

El deseo sexual, implícito o explícito, en *El Celuloide Oculto* potencia un placer estético que origina un discurso de igualdad sexual. Sus directores, conscientes de que el deseo es un instinto indomable, analizan las diversas imágenes de la historia del cine desde una

perspectiva liberadora, no engañan ni teorizan, sólo muestran y exhiben el deseo contenido en cada fotograma que no se quiso o no se pudo mostrar en su momento. Un documental no militante de la causa gay, debido a que no impone nada sino que muestra unos hechos, excluyente de cualquier acción masturbatoria de los autores por intentar reafirmar sus opiniones, ya que hasta los propios creadores de las películas de las que se habla tienen voz y voto para contrastar los numerosos puntos de vista.

Soy consciente de que se omite la definición psicoanalítica del deseo para evitar que el efecto represivo de la homosexualidad aflore más de lo necesario, debido a que *El Celuloide Oculto* es más bien una celebración del deseo hacia personas del mismo sexo, no una negación del mismo. Y si el deseo es un instinto, algo incontrolable que no se puede esconder ni disimular ni ser fingido por otro que no sea el propio deseo, entonces el deseo sería un sentimiento íntimo, personal e intransferible, solamente detectado a través del sujeto que mira.

Es la mirada precisamente el elemento clave para que el documental nos seduzca, una mirada que debemos estimular para que el gusto dominante no imponga su deseo y su gusto a costa de no plasmar toda representación homosexual. Y evitar en la medida de lo posible que en películas como *La Gata sobre el Tejado de Zinc* (*Cat on a hot tin roof*, Richard Brooks, 1958), otra de las películas que destripan en *El Celuloide Oculto*, el deseo sexual de Paul Newman hacia otro hombre sea silenciado por razones obvias.

La violación del deseo ha sido, y es, una constante para el mundo homosexual. Sus prototipos en el cine

comercial han sido verdaderos simulacros irreales y que han tenido sucesivos patrones que van desde el protagonista afeminado, el gay homófono o el promiscuo, hasta aquellos personajes perversos, culpables de su sexualidad o suicidas. La incógnita que lanza *El Celuloide Oculto* reside precisamente en saber que el colectivo homosexual, siendo consciente de su representación, aún no ha encontrado un reflejo que dignifique como grupo social y que, aunque cada vez sea más visible, está más lejos de conseguir su deseo reflejado.

La madre de Norman Bates
Psicosis de Alfred Hitchcock

Seguramente todos los que lean estas líneas habrán tenido la oportunidad de ponerse algún tipo de elemento representativo del género opuesto –me refiero al maquillaje, una prenda o una postura-, y sin embargo nadie se cuestiona el tipo de género que representa. Seguimos siendo iguales pese a todo. Lo que quiero decir es que lo que nos hace ser quien somos no es precisamente lo más evidente sino lo más íntimo. Inevitablemente hablar de travestís es sinónimo de hablar del género.

La construcción del género hace viable el descubrimiento de identidades que va más allá de la mera representación social de lo que es femenino o masculino, facilitando al individuo la adquisición de un género más genuino y personal, más acorde con su identidad, ya que hoy por hoy la definición de género se escapa de etiquetas.

El travestismo posibilita una redefinición de los géneros (masculino, femenino y sus infinitas variantes). Se construye el género de la misma manera que se construye la cultura.

Si el género se hace género sólo cuando los elementos que “casualmente” definen los géneros se ven manifestados, resultaría engañoso constatar como la pura significación conceptual de la palabra género pertenece al ámbito de lo personal (me refiero a como un individuo entiende su masculinidad o feminidad) y no de lo colectivo. Y no creo que todo el mundo tenga el mismo concepto de femenino y masculino.

Psycho (*Psicosis*, 1960) es una mítica película dirigida por Alfred Hitchcock, que contiene todos los elementos para celebrar el género. Una extraña obra de terror que se mantiene en buscar el miedo a través de la confusión de la identidad. Resulta inquietante como, durante toda la película, lo que más asusta no son precisamente los asesinatos ni demás sobresaltos, sino la comprobación de que el protagonista tiene dos identidades.

Norman Bates (Anthony Perkins) es un joven de cara aniñada que regenta un motel venido a menos, dominado bajo la influencia de su madre. Un hombre de aspecto famélico, vulnerable, esquivo y dubitativo se nos revela como un arquetipo de hombre que necesita borrar de su mente (tan débil como su cuerpo) todo el horror que comete creándose una dualidad mental que desvíe su mal, como si el nacimiento de una nueva personalidad pudiera aliviar su dolor.

Alfred Hitchcock, de aspecto rechoncho, bajo y con mofletes, representa a ese burgués inglés que siempre fue, un director que ha influido tanto en la conciencia

popular de este pasado siglo XX y que sabe reflejar tan bien lo mejor y lo peor de su época histórica. Después de haber realizado sus más célebres obras *North by Northwest* (Con la muerte en los talones, 1959), *Vértigo* (De entre los muertos, 1958) o *Rear Window* (La ventana indiscreta, 1954) inicia con la década de la sesenta una nueva orientación hacia el terror. *Psicosis*, en sí misma, es una película rara, alejada del mundo personal de Alfred Hitchcock. Un matricida, travestido y homicida múltiple no encaja muy bien en los personajes protagonistas de sus películas, sin embargo, la trama si parece acercarse al director. Es infrecuente encontrar en el cine de los años sesenta personajes travestís y mucho menos que sean protagonistas. Norman Bates es un hombre que inconscientemente es otro sujeto de distinto sexo. En él conviven dos personas que se debaten por existir de otra forma no sólo mentalmente sino también físicamente.

Psicosis empieza con la secuencia de una pareja semidesnuda tumbada en una cama de un hotel de Phoenix, Arizona (Estados Unidos). La conversación entre Janet Leigh (Marion Crane) y John Gavin (Sam Loomis) es altamente interesante, versa sobre la clandestinidad de su amor y las limitaciones que tienen por el dinero. Este amor oculto en una gran ciudad desvela la gran presión a la que se ve sometida la pareja por una sociedad que juzga las relaciones antes del matrimonio.

Ante este hecho Marion Crane roba cuarenta mil dólares de su trabajo para tener más posibilidades de ser feliz y poder casarse con su novio, ya que estaba harta de vivir en la mediocridad. Y como todo delito tiene su condena, Hitchcock parece firmar su toque de

moralidad al asesinar a la protagonista al comienzo de la película. Si para Marion Crane no era suficiente felicidad amar al hombre que amaba, entonces ¿sería el dinero su fuente de felicidad?

En su huida para en un motel de carretera para descansar. Es en ese instante cuando la protagonista encuentra su muerte y a su asesino.

El caso de Norman Bates es aún más interesante. Por una parte tiene una relación de dependencia con respecto a su madre desde su infancia que se vio truncada con un nuevo romance de ella después de que su marido muriera; y por otra, esta relación le marcó tanto que asumió parte de la identidad de la madre (como si de un complejo de Edipo se tratara). Así que ese muchacho creció asumiendo dos identidades contradictorias que luchaban continuamente por imponerse, hasta que un día Norman Bates decidió envenenar a su madre y a su novio. Arrepentido desenterró el cadáver de su madre y se lo llevó a su casa, desde entonces siempre la trató como si estuviera viva.

Se denomina psicosis al conjunto de enfermedades mentales graves que producen desorganización de la personalidad. Norman Bates participa de esta definición, pero también Marion Crane al verse trastornada por la codicia y la ambición.

Mientras que Norman Bates hace uso del travestismo para configurar un personaje creado por su mente y así poder hacerlo real, Marion Crane también se traviste con su fachada de mujer independiente, segura de sí misma, de clase media americana y, por supuesto, honrada, para engañar y no ser sospechosa de ser una

ladrona. Dos formas de travestismo, o si se prefiere, de realidades fingidas que materializan verdades escondidas y enmascaradas a través de la silueta que dejan tras de sí. Sus sombras encubren realidades que nadie sospecharía, Norman Bates el asesinato y Marion Crane el hurto, ya que sus cuerpos delatan presencias no amenazadoras, incapaces de cometer tales delitos.

Alfred Hitchcock, maravilloso director del suspense, equilibra en *Psicosis* el terror de lo inimaginable con la posibilidad de lo posible. Con ello me refiero a que juega con sus personajes como la vida juega con los humanos. Una tragedia que afianza la delgada línea que separa lo ruin de lo sublime. Sus protagonistas son meros productos de una sociedad que se ve asfixiada por sus propias fobias y se estrella a través de sus deseos.

Los travestís intentan representar lo que la sociedad da por supuesto que define a un hombre y una mujer. La mujer que se viste de hombre y el hombre que se viste de mujer mantienen el arquetipo que socialmente la gente entiende por masculinidad y feminidad. Entender que los pantalones definen al hombre y la falda a la mujer es tan absurdo como decir que el sexo determina ser hombre o ser mujer. Un sujeto que se siente mujer naciendo hombre, o viceversa, estará más integrado, "normalizado" dentro de la sociedad si lleva elementos que le identifiquen mejor con los códigos de comportamiento de lo femenino o masculino. De otra forma el individuo es consciente que estaría excluido (rechazado).

Lo verdaderamente sorprendente de *Psicosis* es que el director mudara todo resquicio de convencionalismo genérico del personaje Norman Bates para permitir que eligiera libremente la identidad que prefiriera

fuera del control del sexo. De esta manera Norman, atrapado en su mente por la dualidad de ser él mismo o ser su madre acaba al final de la película convertido en ella, pero ya sin ningún rasgo distintivo o delator de su presencia. Ya ningún vestido ni peluca de su madre cubren el cuerpo de Norman Bates —él es ella—, una forma radical de travestismo que a pesar de ser traspasado por el eje de la locura es aceptado, como una gran parte de los transexuales del mundo que reivindican hoy en día ser mujeres y hombres sin sujetarse a las leyes del sexo ni de la cirugía.

Alien. Un pasajero diferente

Será verdad aquello que Goya dijo sobre que la razón produce monstruos, porque la época contemporánea está plagada de ellos. En ningún otro tiempo se ha producido tantos y tan variados espectros extraños, desde los superhéroes hasta los engendros deformes de cualquier experimento genético. En el planeta hay más gente extraña que normal, y no me sorprende, debido a la gran paranoia que tenemos los humanos por sentirnos únicos y diferentes del resto.

Vivimos tiempos angustiosos ya que no hay fronteras tangibles donde podamos diferenciar lo extraño de lo normal. Intentamos diferenciarnos los unos de los otros, es un hecho evidente, pero el proceso de normalización barre con cualquier posibilidad de sentirse indiscriminado. La normalización permite la aceptación, el ser igual que el otro y a la vez, diferente. *Alien, el octavo pasajero* (*Alien*, Ridley Scott ¹, 1979) es una

poderosa metáfora sobre la convivencia con lo extraño y su impacto con lo normal. Preocupante es una sociedad que se mira al espejo y se ve adulterada –bien por exceso o por defecto- al suponer que no se acepta a sí misma.

El hombre intenta buscar respuestas a muchas preguntas, éstas siempre son de procedencia externa casi nunca interna. El miedo a enfrentarse con lo que uno es dota de poder a lo extraño. El siglo XX ha sido una centuria ejemplar en cuanto a la creación de respuestas externas convocando un universo no-humano que glorifica o degrada a la raza humana, estos son: alienígenas, monstruos, extraterrestres...

El valor simbólico de la película *Alien* me sirve de pretexto para hablar de los lugares extraños que el hombre imagina para reflejar los fantasmas que le hacen sombra. De esta manera, la película es un espacio de instantáneas sobre el terror hacia la muerte y la vida. Y lo que liga a estas dos palabras es básicamente el sexo, un lugar sagrado y hostil para la mayoría de las civilizaciones, una fuente de misterios que generan interpretaciones de toda índole.

Lo que hace de *Alien* una obra interesante no reside precisamente en su aparatosa puesta en escena, sino en su extremo choque de ideologías ancestrales que se cruzan en la forma de entender el sexo, por extensión, la sexualidad y la procreación.

¹Ridley Scott (South Shields, Inglaterra, 1939) inició su carrera cinematográfica con *Los duelistas* (1977), también ha trabajado dentro del mundo de la televisión y la publicidad. Su reconocimiento dentro de la gran industria americana vendría precedido por obras como *Alien, el octavo pasajero* (1979), *Blade Runner* (1982), *Thelma y Louise* (1991) o *El Gladiador* (2000).

Alien, el octavo pasajero se adscribe dentro del género de ciencia ficción. Naves espaciales, planetas lejanos y desconocidos, tecnología futura e impactantes paisajes estelares se ponen al servicio de una historia que nos introduce en el maravilloso mundo del espacio exterior. Un tipo de cine puesto de moda anteriormente por el genial Stanley Kubrick en *2001, Una odisea en el espacio* (2001: *A Space Odyssey*) allá por el año 1968. Mirar más lejos del planeta Tierra suponía poner la escala evolutiva en uno de sus mejores momentos, como así se demostró al pisar el hombre los pies en la Luna en 1969.

El mundo exterior estaba de moda en la década de los setenta y no sólo por la carrera espacial librada entre americanos y rusos, sino por su plasmación en todo el arte de fin de siglo. Preguntarse por lo que había fuera era un síntoma de búsqueda de respuestas por el significado de uno mismo.

El nacimiento de una criatura humana o de cualquier ser, aún en estos tiempos, sigue siendo una incógnita, no quiero ni imaginar la cantidad de misterios que posee ese gran desconocido universo. Tanto cuestionamiento hizo de *2001, Una odisea en el espacio* una película más filosófica que práctica, un producto del optimismo operante en los Estados Unidos durante los años de la carrera espacial. Una obra en la cual Kubrick quería mostrarnos el futuro hecho imágenes, y lo que consiguió fue evidenciar la soledad humana tanto en la Tierra como en el Universo.

A principios de los años setenta George Lucas dirigió *THX 1138* (1970), una película que reflexionaba sobre el futuro, vaticinando la prohibición de los contactos afectivos y sexuales entre humanos. El mundo

plasmado en la película es de una uniformidad pasmosa, la sociedad que describe demanda protección, conformismo y seguridad por parte de un Estado que controla todo.

2001, *Una odisea en el espacio* y *THX 1138* son dos formas de entender el género de la ciencia ficción que evidencian en su discurso cierto alejamiento del “realismo”, negando así una complicidad con el espectador necesaria para delatar una evidencia del presente. Estas películas fijaron los códigos o normas que todo cine posterior debía de contener para pertenecer al género galáctico como: naves espaciales pulcras y blancas, tecnología de última generación o minimalismo decorativo. Obras abstractas, perfectas, pero alejadas de los parámetros reales para que los hombres ubiquemos el futuro en un entorno reconocible. En *Alien*, en este sentido, a pesar de ser una película que hable sobre el espacio exterior y la acción transcurra en una nave sucia y grasienta, sus personajes dialogan sobre aumentos de sueldo, mejoras en la calidad de vida y reformas laborales. Aspectos básicos de unos protagonistas que ansían vivir mejor antes que buscar explicaciones de su existencia. Por ello, afirmo que *Alien* es una obra primaria y muy básica. Primaria por ser una película despreocupada de toda etiqueta existencial, religiosa o filosófica, donde sus personajes buscan sobrevivir. Y básica, por aproximarse al género de acción con todo lo que esto conlleva: argumento sencillo, abundancia de imágenes explícitas, violencia y varias tramas abiertas.

“Nostromo” es el nombre de la nave comercial espacial en la que viajan siete tripulantes. A su regreso a la Tierra son alertados de un mensaje desconocido en

un planeta cercano. Allí encuentran a un ser alienígena que intenta perpetuarse como especie a toda costa. Para cumplir esta misión será necesario que la forma extraña de vida use los cuerpos humanos como espacios embrionarios externos. Aunque no se ve explícitamente en la película², queda manifiestamente claro que el objetivo del alienígena no es matar, su fin es resistirse a su extinción como especie.

La Teniente Ripley (Sigourney Weaver) es la auténtica e indiscutible protagonista de *Alien*. Ridley Scott combina el cine de ciencia ficción heredero de la estética fría y metálica de autores como Kubrick y Lucas, para pasar de lo metafísico al escapismo y a la aventura espacial sin perder un ápice de autenticidad. Aunque no es simplicidad todo lo que nos quiere contar el director con esta película, existe un extraño vínculo entre lo humano e inhumano, entre el hombre y el monstruo. El argumento no es exclusivamente matar al alienígena, sino interrogarse sobre los procesos de la vida y la muerte.

Genéticamente todos los seres vivos buscan consolidarse y mantenerse con vida, sobrevivir el mayor tiempo posible haciendo todo cuanto puedan para evolucionar y perfeccionarse.

A finales de los años setenta no era muy normal encontrar mujeres liderando películas con predisposición a ser comerciales. El prototipo de héroe era básicamente

² En la versión cinematográfica de *Alien, el octavo pasajero* (1979) no existe ninguna referencia donde se nos muestre a los cuerpos protagonistas muertos usados como matriz. No obstante, en la versión de DVD de la edición 20 Aniversario (2000) aparecen unas escenas suprimidas en las que ponen de relevancia esta cuestión y que finalmente no entraron en la versión cinematográfica por resultar demasiado evidentes.

camente masculino. Pensar en una mujer para realizar cine de acción era algo impensable para la época. De esta manera, Ridley Scott puso en marcha la moda de fomentar heroínas como así se constata en sus siguientes trabajos: Susan Sarandon en *Thelma y Louise* (*Thelma and Louise*, 1991) o Demi Moore en *La Teniente O'Neill* (1997). El papel de la mujer en el cine comercial quizás se ha relegado a proyectar los valores tradicionales masculinos como la competitividad, agresividad o valentía. Infravalorando la aportación diferente y necesaria de los aspectos femeninos.

El alienígena no es un pasajero diferente a lo que puede ser la Teniente Ripley, ambos son dos especies que luchan por imponerse, sobreviviendo en un mundo competitivo y adverso. Dos seres que toman conciencia de lo que son gracias a su rivalidad. De pronto, lo que resultaba extraño y distante se nos revela cercano. Comprendemos al monstruo por que en cierta medida se entiende su actuación. El diseñador/creador de *Alien* es el suizo Hans Rudi Giger (Chur, 1940), un artista polifacético cuya mayor obsesión se concentra en el sexo, en la relación de la tecnología y su fusión con el cuerpo humano, además de reflexionar sobre el miedo al nacimiento y a la muerte. Toda su obra entronca en una inmensa tradición de dar un aire de misterio a la maternidad como principio generador de perpetuación de la especie. Es indudable que desde esta perspectiva *Alien, el octavo pasajero* sea una poderosa metáfora sobre la maternidad. La Teniente Ripley intenta protegerse de la muerte, pero el alienígena también. Ambos son la resistencia de un mundo que parece terminar; en el caso de Ripley está en juego su vida, en el monstruo la extinción de su especie y su descendencia.

La estética metálica, grisácea, industrial y oscura que imprime Ridley Scott en esta película es producto de una reflexión en torno a la relación tecnología y el hombre. Dar un carácter tan biológico a una obra de unas dimensiones tan tecnológicas, pone de relieve la alta humanidad que opera detrás de cada proceso industrial, o por lo menos manifiesta su preocupación.

La nave comercial "Nostromo", los artilugios médicos, así como el ordenador central encubren una artificial sensación de describir espacios inhumanos, todo lo contrario si se analiza la intencionada contradicción entre la estética y la finalidad de la película. Dos especies que luchan por imponerse en un territorio altamente tecnificado, choca con un argumento que pretende reforzar la idea del misterio de la vida. Y por mucho que la tecnología sea inteligente, es un producto mecánico, y como bien se sabe, las máquinas no cubren los aspectos humanos. Son incapaces de reproducir especies, no dan amor ni cariño y son dependientes del hombre. Esta ambivalencia es clave para la correcta interpretación de *Alien, el octavo pasajero*, ya que en ella se evidencian los temores humanos hacia los misterios que la ciencia no puede responder. Del extraño ser hallado en un planeta fuera del Sistema Solar, se pasa a la comprensión de su humanidad monstruosa y, al compararlo con la raza humana, se tiene la sensación de que son distintos por fuera, pero iguales por dentro.

Inseparables
Un ensayo fallido de la alteridad

A David Cronenberg, realizador de la película *Inseparables* (*Dead Ringers*, 1988), siempre le han fascinado los temas de la dualidad y la transformación como ejes centrales de su obra creativa. La importancia de la carne, lo material y lo físico en este director es tan relevante como lo puede ser una idea o un proceso intelectual o mental. La separación entre mente y cuerpo parece no existir en Cronenberg, es simplemente una frontera inexistente.

En este sentido, *Inseparables* es una pieza básica para explicar el universo de un director preocupado por la singularidad del individuo y su proyección en un entorno social. Por ello, la copia, el doble, lo gemelo simulan siluetas iguales, pero con sombras distintas.

La historia de *Inseparables* se centra en un hecho real ocurrido en 1975 en Nueva York. Dos reputados médicos ginecólogos, hermanos gemelos, son hallados muertos en la zona más rica de la ciudad, Manhattan. Sobre este hecho el director canadiense especula en la película sobre la posibilidad de buscar la identidad y lo genuino a través de la alteridad y de como esta alteridad nos puede ayudar a revelar datos sobre nuestra diferencia.

Los hermanos gemelos de *Inseparables* se sienten uno en dos, viven con la extrañeza compartida de ser duales cuando *“el ser humano pretende caracterizarse, y a veces envanecerse, por sus diferencias con respecto a los demás, por su individualidad, por lo que hace de él un ser único, la existencia de los gemelos pone en cuestión ese prin-*

*cipio fisiológico*¹. Por eso hallan en la diferencia más que con la semejanza el vínculo necesario que les hace estar unidos.

Elliot y Beverly Mantle (ambos interpretados por el actor Jeremy Irons) son dos hermanos que siempre se han sentido protegidos el uno por el otro, forman una unidad compacta e indisoluble fijada con el paso de los años con la dependencia mutua. Elliot conformaría la parte masculina de relación filial, es el hermano extrovertido, el que realiza las conquistas amorosas, más introvertido y dependiente de su hermano gemelo. Su mundo tejido a la medida de sus necesidades parecía no eclosionar en una urgente individualidad que permitiera separar a los hermanos de su unidad tan particular y emerger una identidad propia y distinta a la vez.

David Cronenberg, como director especialista en buscar la provocación a través de la imagen, y ésta como fuente de alteración de los procesos reales, hace posible un cuestionamiento de la realidad; así se puede demostrar con su trayectoria artística desde su ópera prima *Vinieron de dentro de...* (*Shivers*, 1975) hasta la reciente *Spider* (*Spider*, 2002) que lo *real* es más bien un concepto relativo que universal y válido para todos. *Inseparables*, en este sentido, sería su película más cerrada e íntima que ninguna otra, por suponer una mayoría de edad artística del autor y por gestar en ella todas las claves del cine cronenbergiano. Una película que pretende avisarnos sobre el difícil acceso a la individualidad del hombre contemporáneo desde la

¹ Latorre, José María, "Inseparables. La angustia de la diferencia", en, *Dirigido*, n° 168, Abril, 1989, pág. 44.

alteridad, debido a la confusión y a la pérdida de referentes en los que reflejarnos.

La dualidad en el cine de Cronenberg intensifica la polaridad del hombre y refleja esa ansiedad por buscarse y sentirse único en una sociedad que demanda por un lado la homogeneidad, y por otro, la heterogeneidad. Desde este punto de vista también se encuentra una bifurcación entre el Cronenberg artista y el Cronenberg hombre, una multiplicidad que inquieta por el desorden y la armonía que conlleva ser creador e intentar vivir una vida.

David Cronenberg reflexiona sobre aquello que ve, y lo ve como amenaza. Sus criaturas son herederas de la contaminación producida por la conjunción de identidades que engloban la imposibilidad de hallar una identidad plena sino es con la ayuda de la fusión e hibridación de otras.

El reto de la globalización consiste precisamente, creo, en saber quienes somos ante la saturación de nuevas perspectivas, consiguiendo otros puntos de vista que nos faciliten la labor de autoconocernos. Por eso el choque de culturas es necesario para tener enfoques nunca antes pensados y dinamizar la realidad hasta posturas más amplias, más accesibles y menos fijadoras o represivas.

No es nada casual que los hermanos sean ginecólogos. Ellos son los responsables de hacer viable el nacimiento. Su búsqueda existencial queda encuadrada en un marco estrictamente natural, y es aquí cuando la biología intenta dar una explicación a la dualidad de los gemelos al hallar en la diferencia la angustia de lo que les separa. Son hermanos que viven en la contra-

dicción de ser iguales físicamente, pero no mentalmente; por eso su unidad radica en su diferencia más que en su semejanza. Separarse implicaría morir, como lo hace el feto con respecto a la madre. No ven que descubrir la individualidad significa intuirse un ser independiente, único, genuino y libre.

La normalidad está relacionada con el orden, la belleza y la armonía, mientras que la anormalidad está emparentada con el desorden, el caos y el trauma. Beverly y Elliot forman parte de estos dos mundos. Para Cronenberg la realidad se modifica y se altera de dos maneras, una optimista y otra pesimista, en el director canadiense la transformación tiene una condición fatalista.

Inseparables es una película que demuestra brillantemente este paso, desde su inicio se nos exhibe a unos hermanos ginecólogos repletos de éxitos y reconocimientos sociales. Tanto los espacios cinematográficos - la mayor parte son exteriores- como el enfoque de la cámara recogen y anuncian este aspecto. Hermanos que se muestran analíticos, fríos y distantes como su universo médico y académico. Todo lo contrario sucede cuando pierden su unidad, su seguridad y su protección al final de la película aconteciéndose una atmósfera claustrofóbica de espacios cinematográficos cerrados, oscuros y sucios.

Una dualidad que se vislumbra también en la iluminación y arquitectura de los planos, de fuertes contrastes y minimalista al principio, suave y barroca en el desenlace.

Lo que rompe la unidad de los hermanos es precisamente la conciencia de saberse individuo. Son geme-

los que intentan demostrar al espectador su capacidad para metamorfosearse llegando a la confusión total de no poder distinguir quién es Beverly y quién es Elliot. El abismo y la distancia entre ellos se produce por el encuentro del amor, del sexo opuesto, de la mujer. La ginecología se entronca con el sexo, es una parte de la medicina que estudia los órganos sexuales y reproductores de la mujer, las enfermedades de éstos y sus tratamientos. La atracción de los gemelos por la misma mujer Claire Niveau (Geneviève Bujold), articula la destrucción y distanciamiento de los hermanos. Ambos ven en ella un peligro de su unidad, y es precisamente el sexo femenino la raíz de su inexorable división, la misma raíz que posibilita la vida y la muerte. En esa insistente búsqueda por hallar la diferencia los hermanos Mantle *“quieren entender la feminidad de una forma clínica, mediante la disección y el análisis, no mediante la experiencia, la emoción o la intuición”*².

Para ello Cronenberg se sirve de la metáfora del útero para decirnos que contiene en sí mismo el origen de la vida y la explicación de la unidad de los gemelos. Sus ginecólogos exploran la feminidad, pero no la sienten, se ven incapaces de mantener una relación afectiva por creer que *“la autosuficiencia que les proporciona su unidad, hace que puedan experimentar con el sexo sin necesidad de establecer una relación emotiva”*³. Los hermanos Mantle deberían haber entendido que su separación o su desvinculación era positiva y liberalizadora y no destructiva. No obstante, su interdependencia

² Rodley, Chris, *David Cronenberg por David Cronenberg*, Alba Editorial S.L., Barcelona, 2000, pág. 215.

³ González-Fierro, José Manuel, *David Cronenberg. La Estética de la Carne*, Nuer Ediciones, Madrid, pág. 167.

física y emocional encerró sus posibilidades a límites de locura y muerte. Y por eso *Inseparables* es un ensayo fallido de la alteridad, una obra que avisa sobre la inseguridad que se produce al no reconocerse en el *otro*.

Y se me olvidó decirte que te quería
 ¡*Olvídate de mí!* de Michael Gondry

Algunas veces los recuerdos se vuelven insoportables y necesitan borrar sus huellas para esquivar sus posibles cicatrices. Normalmente aquellos hechos negativos como la muerte o la ausencia de amor son los que se intentan ocultar. Evitar el *shock* de lo real, quitarse de la mente los elementos que confrontan una realidad que no deseamos desvelar es el objeto de un análisis que se quiere constatar con la película *¡Olvídate de mí!* (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, 2004), la segunda obra dirigida por el prestigioso creador francés Michel Gondry.

Cuando el dolor se vuelve visible, intentamos hacerlo invisible, indoloro e inexistente. Alguien te deja y parece que todo se viene abajo, formulado un mundo sin sentido. Desde esta perspectiva tan humana y antigua, el director aguanta una historia que soporta el abandono de un amor que mutiló la felicidad por el silencio.

¡Olvídate de mí! conspira un sentimiento que parte de la negación del amor para afirmarlo finalmente. La pareja protagonista formada por Jim Carrey y Kate Winslet es la constatación de una emoción incontrolada

que materializa su deseo de querer. Ellos son la afirmación de un hecho indiscutible, y es que están enamorados, no quieren evitarlo y mucho menos olvidarlo.

La memoria es tan frágil que solamente con el recuerdo se puede fijar una y otra vez. Somos lo que somos por lo que recordamos, el resto queda fuera del límite de nuestra identidad. El empeño de los humanos por recordar radica en que subraya nuestra individualidad. No hay nada tan humano como la memoria, en ella se esconde la definición de lo que somos. A veces un recuerdo se nos presenta de una forma impensable e inesperada, se nos aproxima como un pasado que quiere hacerse presente, es como si el mismo recuerdo tuviera la necesidad de reinterpretarse de una manera infinita y sin posibilidad de extinguirse.

La condición humana está ligada a la memoria. En este sentido hay una película capital en la historia del cine y que plantea una pregunta fundamental: ¿qué es lo que define lo humano? La película a la que me refiero es *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) e indaga en los aspectos menos explorados de la relación entre lo humano y lo no-humano como robots, androides y demás seres artificiales que intentan asemejarse al aspecto humano. ¿Qué finalidad tiene representar lo artificial con apariencia humana? y ¿por qué?

Demasiadas preguntas se intentan responder en *Blade Runner*, pero sólo una resume su significado, sirviendo de conclusión, la memoria es lo que verdaderamente designa lo humano. Perder los recuerdos sería como desposeerse de lo humano, vivir con la angustia de no saber quién somos, además de hacer viable una orfandad de nuestra identidad.

Michel Gondry es todo un especialista en potenciar la fantasía al límite del desbordamiento, lo sabemos por sus anteriores trabajos para gente tan importante como Björk, Beck o The White Stripes. Su cámara persigue un recorrido muy preciso y consiste en retratar la imaginación de la forma más genuina, situando a sus personajes en una dimensión única: ser espectadores de su propia locura.

En la película *¡Olvídate de mí!* Jim Carrey crea a su personaje más auténtico, comedido y acertado, sobrecogido por el dolor de no sentirse amado. El director sabe aprovechar este bache emocional del protagonista para abrir un argumento que cuestione los lazos de pareja y su razón de ser. El protagonista quiere quitarse de la cabeza el desamor a base de perder los recuerdos que le añoran a la persona amada. Gondry lo explica con la máxima audacia y atrevimiento visual al descomponer la realidad en fragmentos, permitiendo borrar aquellos elementos que perturban nuestra mente y que deseen ser eliminados. Existe una deconstrucción de los procesos emocionales en esta película para desvelar otros que ayuden a los sujetos a superar una pérdida o una tragedia.

Los recuerdos son vulnerables al cambio. El tiempo y la memoria hacen posible que puedan ser recordados de manera distinta, en algunas ocasiones mejores, en otras peores. Olvidar es quitar o restar de nuestra memoria un recuerdo, borrar de un plumazo el hecho que nos hace daño o hiera. En definitiva, olvidar es suprimir la sangre que supura en la experiencia, en la herida de la vida. El amor (mejor dicho, el desamor) y la muerte son la fuente de inspiración del olvido, son conceptos que duelen, quizás por lo irremediable de su sig-

nificado. Cuando alguien dice: “ya no te quiero”, el impacto sufrido por el receptor es brutal, primero por lo inesperado de la frase y segundo por implicar una negación o rechazo. El horror, por pequeño que sea, ni se muestra ni se exhibe, se oculta para evitar ser mirado.

Joel (Jim Carrey) inicia una estupenda relación sentimental con una chica llamada Clementine (Kate Winslet). Con el paso de los meses el amor que se tenían se va apagando por causa de la monotonía. Este es el comienzo de una historia planteada desde la azotea de una cabeza atormentada por vivir la experiencia amorosa desde el balcón de la cotidianeidad. La pasión desbordada tropieza con el quehacer diario, es como si el amor no tuviera lugar o no encajara con los pelos del lavabo, los platos sucios o la ropa en el tendedero. Es en el momento más bajo de su relación cuando Clementine decide ir a un especialista de borrar los recuerdos, para eliminar cualquier elemento que denote haber conocido a Joel.

No hay peor crueldad que la de ver el deterioro de una relación sentimental. Los sujetos amados ahora son odiados y donde hubo amor reside después el rencor y los reproches. Olvidar es una forma de esquivar el dolor y la realidad que subyace en todo proceso de degeneración emocional.

El director, Michael Gondry, podría haber realizado una película de amores desconsolados, construida sobre las torpes artimañas de los protagonistas para salvar su relación. En cambio el realizador ha apostado por imprimir un toque de comedia a un drama con una fuerza imaginativa que desborda cualquier referente. El guionista Charlie Kaufman es la segunda

vez que colabora con el director. La primera fue con *Human Nature* (2001).

El binomio Gondry-Kaufman funciona extraordinariamente al dotar a la palabra de Kaufman una posibilidad de ser imagen en Gondry. Nada escapa al azar en estos creadores, su universo consiste en atrapar realidades capaces de generar emociones. Por ello no es extraño encontrar situaciones que especulen más allá de los simulacros reales.

¡Olvídate de mí! es algo así como la segunda oportunidad para el reencuentro, otra forma de contar una historia. Su puesta en escena tan simple y desaliñada muestra la evidencia de su propuesta sincera, caótica e impulsiva.

Hasta donde se sabe, la tecnología no ha podido borrar los recuerdos, por ello el invento del Dr. Howard Mierzwaik (Tom Wilkinson) en la película es más bien un pretexto para poner en funcionamiento una serie de mecanismos dentro de la trama que una fuente de verdad científica. El sistema utilizado por el doctor para suprimir los recuerdos parte de un sencillo borrado de aquellos hechos que relacionen los recuerdos con la persona a olvidar, gracias a un escáner mental. Primero Clementine borra de su memoria a Joel. Después Joel hace lo propio con Clementine. Borrados ambos de sus respectivos mundos, intentarán buscar a cualquier precio su conexión.

La mente es un espacio insospechado, insobornable e insondable. El Dr. Howard se atreve a experimentar con ello como si se tratase de un juego de niños, no obstante, no es consciente de las consecuencias que puede ocasionar mover (ya sea por ausencia o

por traslado) los recuerdos. Los humanos olvidamos para escapar de la obsesión, pero algunas veces ésta se torna en una maravillosa locura. En *¡Olvídate de mí!* los personajes no pueden escapar y mucho menos olvidarse de lo que sienten. Es como si el amor entre Clementine y Joel estuviera por encima de todo proceso cognitivo, un amor loco sin reglas ni leyes que lo sometan. Ellos formulan una realidad inquietante que va más allá del inicio/desarrollo/final de una relación amorosa; cuestiona las normas desde su nacimiento. En otras palabras, ellos no son fruto de la casualidad, sino de la determinación. Por mucho que intenten escapar de sus recuerdos, siempre habrá algo que les haga recordar a la persona que amaron. Y creo que aquí reside el acierto del director al mostrarnos que no todo es negación en un proceso de amor/desamor, no todo es destrucción y vacío. Michael Gondry viene a decirnos que los humanos estamos, tautológicamente hablando, condenados a amar, es más, cuando amamos a una persona lo hacemos de manera repetida y cíclica. Se puede cambiar de rostro o de nombre, pero nunca se olvidará por qué se le ama.

El infierno según David Lynch

“En todos nosotros reside la capacidad de apreciar como igualmente bellas cosas contrapuestas. No soy la excepción”.

David Lynch

David Lynch es un hombre que sabe mirar más allá de las apariencias para llegar a otras realidades que

puedan y admitan otras perspectivas de lo real. Aproximarse a sus películas es descubrir la porosidad invisible de lo humano que no se ve, pero se percibe. Tan amplias en texturas y formas como seres que circulan por este mundo.

El objetivo de este ensayo es desgranar las latitudes siniestras de un director de cine preocupado por mostrar el reverso tenebroso de la naturaleza humana.

Nacido un 20 de enero de 1946 en el seno de una familia de clase media americana en Missoula (Montana), e hijo mayor de tres hermanos, su infancia transcurre entre traslados de residencia continuos y la normalidad de vivir con una familia feliz. Crecer durante toda una infancia y juventud en un ambiente con ese sobrecogedor estado de gracia, predispuso a Lynch a sufrir en su madurez el tremendo desengaño que supone abrir los ojos a otras realidades circundantes (muy alejadas de su idílica familia).

Su padre que trabajaba para el Departamento de Agricultura -se encargaba de tratar las enfermedades de los bosques-, y su madre, tutora de lingüística, afianzaron a sus hijos en la idea del progreso y bienestar de la América próspera de la época de los cincuenta. Un paisaje emocional y plástico que marcó profundamente a David Lynch, que se traduce de forma artística en la mayoría de sus creaciones.

En un primer momento Lynch se interesó por la pintura como forma única de expresión, aunque posteriormente el cine le cautiva por tener una sensación de *"pintura en movimiento"*, según sus propias declaraciones. Sus primeros cortometrajes son previos bocetos de ideas abstractas propias del proceso creativo pictó-

rico como pasos necesarios para saber usar el lenguaje cinematográfico. *Six Figures Getting Sick* (*Seis figuras enfermándose*, 1966), *The Alphabet* (*El alfabeto*, 1968), *The Grandmother* (*La abuela*, 1970) y *The Amputee* (*La amputación*, 1974) representan cuatro formas de iniciar un viaje por un recorrido personal e íntimo a través de un mundo interior atormentado. Estos cortos emulan unas ideas atropelladas y sin ningún aparente hilo conductor, ensayos de una misma obsesión de un director interesado en mostrar/ocultar los misterios de la vida.

La irrupción de David Lynch en el cine americano contemporáneo viene delimitado por lo inusual de su creación artística en comparación con la de sus coetáneos directores. Mientras, la nueva generación de directores se estaba forjando con directores de la talla de John Casavettes, Paul Morrissey, Martin Scorsese, Brian de Palma, Woody Allen, el mismísimo Francis Ford Coppola o Steven Spielberg. David Lynch parecía estar en el otro extremo de sus compañeros de profesión, como si él mismo fuese capaz de lograr un arte totalmente autóctono, no contaminado por las circunstancias estéticas y artísticas de su tiempo.

El misterio desborda a Lynch en un intento por encontrar entre la fractura de la ignorancia y el ansia de conocer un punto de conexión, una nueva vía o búsqueda para permitir un acceso a una existencia personal más plena.

Abrir las construcciones creativas posibilita la ruptura de las anquilosadas fronteras formales del cine –forjado históricamente como una sucesión de imágenes encadenadas a través de una narración–, haciendo realidad una fuga del concepto tradicional de cine para

expandirlo y abrirlo hacia posturas más radicales de hacer arte. Llegados a este punto, David Lynch se inició en el mundo del cine sin tener ninguna premisa constructiva cinematográfica, cuya finalidad más sincera era trasladar su pintura al mundo del movimiento, o lo que es lo mismo, al cine. Si se observa bien en sus cuadros existe un intento por liberarlos de su estatismo. La fragilidad de sus formas, el predominio del uso de los colores marrón, amarillo y gris denota cierta predisposición por la confusión, además de la premeditada desfiguración de las formas humanas, metáforas todas ellas de un intento por crear la sensación de paisajes movidos.

El salto de la pintura al cine se desenvuelve en Lynch como una extensión más de una forma de decir, de una forma de expresarse. Siempre ambas se han desarrollado de manera paralela en su carrera, complementándose la una a la otra. Esa pintura *lynchneana*, que denomino cinemática ya que estudia el movimiento de los cuerpos sin hacer referencia a las causas que lo producen, me viene bien para hablar de las puertas traseras de la condición humana que Lynch quiere atravesar y sin decirnos cómo.

“Cuanto más oscuridad puedes acumular, más luz puedes ver”.

David Lynch

Existe un rasgo unificador en toda la obra de David Lynch que atañe a sus personajes y que consiste en la dificultad del acceso al mundo real. De *Cabeza Borradora* (*Eraserhead*, 1976) a *Mulholland Drive* (*Mulholland Drive*, 2001) sus criaturas pasean por un

mundo no correspondido, ajeno y alienado, conmocionadas por el impacto de chocar con lo real de una forma súbita e irremediable.

Crecer supone para Lynch un espacio doloroso que se debe afrontar con magia, ilusión y misterio. Magia para hacer de puente entre lo real y la fantasía, ilusión para potenciar una mirada que apueste por la vida y misterio para aprender a convivir con aquellos hechos que no podemos comprender.

De una forma muy sabia, el director norteamericano expone en su discurso el temor de afrontar la madurez, no desde la perspectiva del compromiso sino desde la brecha de la experiencia compartida y vivida. Lynch es consciente de que la soledad aletea desde los primeros instantes después de la separación del hijo con respecto a la madre. Y desde la soledad se accede a lo social, y es en ese entorno social donde se verifica la trágica sensación de saberse único y crecer sin el amparo de nadie. Por eso los temas más recurrentes en la filmografía del director son el sexo, la inocencia, el amor, la familia; para irradiar desde el desconocimiento inicial de uno mismo hasta la autoconciencia del ser (con todas sus carencias y excesos).

El vínculo que adquiere Lynch con su cine radicaría en ver la condición humana expuesta en escena para comprobar las variaciones que sufre entre los distintos tipos de individuos y, observar como interactúan y ver qué posibilidades ofrecen.

David Lynch es un creador coherente con su obra. Cada una por si sola demuestra un avance con respecto a la anterior, además de proyectar claridad y perspectiva a su creación. La primera película exhibida en

salas comerciales fue *Cabeza Borradora*. Su protagonista Henry Spencer (John Nance) configura el arquetipo de personaje jaula que tanto le gusta representar al autor. Un individuo sometido a la presión de un mundo exterior que golpea con fuerza su mundo interior y que inevitablemente subraya la naturaleza extraña del mismo. Esa belleza siniestra que Lynch se atreve a mostrar es fruto de la revelación de la locura o delirio con la que cada criatura suya que nace se enmascara para poder enfrentarse a una realidad desbordada.

De esta forma Henry Spencer es el personaje de todos los personajes, el ser que contiene la inmensa mayoría de los rasgos que los restantes protagonistas de las demás películas tendrán. Las premisas de la identidad de este hombre serán su repulsa a cualquier ámbito familiar, el miedo al sexo, a las grandes ciudades industriales y a toda forma o impedimento que suponga una pérdida de libertad personal.

Estéticamente *Cabeza Borradora* es una mezcla entre surrealismo y expresionismo; un poderoso blanco y negro ilumina espacios condenados a sufrir las heridas de las desgracias de un hombre cuya obsesión se plantea entre la paternidad y el hecho de compartir una vida en insoportable compañía.

La proyección del director con su cine va más allá de la mera habilidad artística, aproximándose hacia posturas catárticas, en la que la ficción se funde con la vida personal del autor. Se sabe que *Cabeza Borradora* es una película basada en las experiencias del propio autor cuando vivía en la ciudad de Filadelfia (Estados Unidos). Su lenguaje agresivo penetra en nuestras retinas por la ausencia de humanidad o precisamente por

exceso de la misma. Visionar *Cabeza Borradora* es un acto puro de agresión, al contener en ella el desgarró de los temores íntimos del ser humano.

El propio entorno de Henry Spencer confirma que su desorden mental también tiene su dimensión con el exterior, originándose una confusión premeditada. Y no hay nada más inquietante en Lynch que la absoluta alteración reversible de los factores sensitivos en el que sus personajes viven, es decir, lo que sienten ellos se apodera del espectador como formulación de un hecho incontestable. No es de extrañar que Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan), en la magistral *Terciopelo Azul* (*Blue Velvet*, 1986), fuera a la vez un joven voyeur reconvertido en sujeto exhibido. Con ello me refiero a que los espacios generados por sus personajes son una mezcla híbrida entre el cuestionamiento y la afirmación de su identidad. Todos los personajes de David Lynch parten de una identidad –de una puerta de entrada– vulnerable al cambio, al considerarse ellos mismos como simples procesos de un cambio inevitable para dirigirse al impulso indescriptible de la curiosidad de su propio deseo.

Y precisamente es esta puerta de entrada la que da lugar al acceso a otro espacio que capacita la diferencia entre uno y otro, como bien dice Michel Chion, por que “*si no hubiera diferencia entre el aspecto exterior y el interno no se experimentaría lo que es entrar*”¹. Mundos reversibles para personajes reversibles. Hasta el mismo Lynch con su físico tan afable y cándido es un falso reflejo de su arte, tan oscuro y abyecto. De igual manera ocurre en sus películas, que son señuelos para propiciar la puesta del protagonista en escena, constatando que sola-

¹ Chion, Michael, *David Lynch*, Editorial Paidós, Barcelona, 2003, pág. 247.

mente cuando el protagonista es el verdadero protagonista es cuando su infierno empieza a arder.

El cine de Lynch es un continuo ejercicio de travestismo. El protagonista-*voyeur* se convierte en observado (Laura Palmer o Jeffrey Beaumont serían espléndidos ejemplos). La misma suerte corremos los espectadores que de ser sujetos pasivos nos convertimos en sujetos activos. Todo es una continua implicación en Lynch.

La desestabilización de la identidad es el motor que genera el desequilibrio para implicar a sus personajes en un buscado efecto arácnido, en el que el yo es irremediable arrasado por una alteridad escondida en el subconsciente. En este engranaje es donde el personaje respira, justamente en su límite, en sus fronteras para, una vez en ese punto desplomar todas las etiquetas que empequeñecen al sujeto. Y es que los seres *lynchneanos* crecen en fondo y forma y mudándose la piel, reaparecen como gusanos de seda convertidos en mariposas.

La mirada de Lynch se fija precisamente en la piel mudada para rastrear a través de ésta los signos de la evidencia que fue y ya no es.

Si atendemos bien a las palabras de Juan Vicente Aliaga "*el infierno según Lynch está anclado en lo real, se nutre de lo real, apela a lo real*"², entonces sus películas serían los zarpazos de unos personajes atormentados por lo que son. Es su esencia, su *yo* lo que pervierte y fecunda una semilla autodestructiva. Y no olvidemos

² VV.AA. Catálogo Exposición David Lynch. Vicente Aliaga, Juan, "*El infierno según Lynch*", Sala Parpalló, Quafiquatre S.L. Valencia, 1992, pág.15.

que su cine es una formulación que parte de lo real, en otras palabras, David Lynch se cimenta en la realidad para descubrir otras más escondidas.

Una de las películas favoritas del director es *Sunset Boulevard* (*El Crepúsculo de los Dioses*, Billy Wilder, 1950), una auténtica obra maestra del cine clásico, cuya historia narra la decadencia de una actriz (Gloria Swanson) del cine mudo durante la transición al cine sonoro. Un drama que articula perfectamente las dobleces de los personajes de Lynch al permitir que entren y salgan de dos mundos que coexisten. La locura de Gloria Swanson es comparable a la de Laura Palmer (Sheryl Lee) en *Twin Peaks: Fuego, Camina Conmigo* (*Twin Peaks: Fire, Walk With Me*, 1992). Una presecuela de la serie de televisión *Twin Peaks* que explica los siete últimos días de Laura Palmer antes de su muerte.

No olvidemos que las semejanzas entre *El Crepúsculo de los Dioses* y *Cabeza Borradora* se perfilan por el uso de la palabra, debido a que ambas son prolongaciones (atemporales) del cine mudo y como tal dan un valor extraordinario al lenguaje. En *Cabeza Borradora*, por ejemplo, los diálogos son escasos y, cuando los hay, los personajes dotan a la palabra de autoridad, dejando que se mezcle con ruidos y sonidos del exterior como si se tratase de una primeriza película de la época sonora.

Intentar conocerse a sí mismo es aproximarse a lugares desconocidos, derribar muros que pueden ocasionarnos heridas emocionales graves. Es más, el infierno que cabalga con nosotros es una bomba dispuesta a destruirnos. Laura Palmer es una figura clave para comprender el abismo de autodestrucción en la

filmografía del director norteamericano. Laura es un personaje riquísimo en obsesiones del autor, su coqueteo con las drogas, prostitución, muerte e inocencia le hacen ser apropiada para evocar cualquier tipo de infierno personal. Una adolescente asesinada en plena vida por causas desconocidas y misteriosas promete ser un buen arranque para especular sobre su pasado. Laura es la víctima y ejecutora de su destino, de la misma manera que Jeffrey Beaumont en *Terciopelo Azul*, Fred Madison (Bill Pullman) en *Carretera Perdida* (*Lost Highway*, 1996) o Betty/Diana Selwyn en *Mulholland Drive*. Hombres y mujeres condenados por el peso de su alma. Un alma atormentada por la oscuridad y alimentada por el deseo. Y es que la propia materialización del deseo es algo en sí mismo siniestro, en palabras de Sigmund Freud.

La cuidada puesta en escena de sus películas arroja destellos de una significación visual no tan habitual en el cine contemporáneo, vistiendo a los personajes no sólo de ropajes sino también de atmósferas y ambientes. Texturas que amplifican el sentimiento y el contraste. Henry Spencer en *Cabeza Borradora* pasea por una ciudad industrial repleta de humos, chimeneas y suciedad, reverso de su alma tenebrosa. Por oposición, también encontramos a una luminosa ciudad, Los Ángeles, en *Mulholland Drive*, que aumenta el sueño, pero desvaneciéndose en pesadilla. Escenarios exteriores que ocultan otros (interiores) más escabrosos.

Un elemento particularmente interesante es la visión de la ciudad en la filmografía de David Lynch. La ciudad de hoy es heredera de la Ilustración del siglo XVIII, el hacinamiento de la gente con las industrias engendró imágenes dantescas, el resto lo hizo la tecno-

logía con la llegada de la electricidad, el agua corriente y el teléfono. Recordemos que Lynch siempre vivió su infancia en ciudades pequeñas, lugares donde todo el mundo se conocía -muy a lo *Twin Peaks*- y la naturaleza estaba en armonía con el hombre. Esta idílica imagen se rompe años más tarde, y permanecerá en su memoria para usarla en diversos proyectos creativos.

La ciudad, como proyecto de la razón, supondrá en el siglo XX la puesta en escena más brillante por detrás de la política. Los muertos yacen en funerarias, los enfermos en hospitales, todo muy *cool*, muy urbanita, el proyecto de la modernidad hecho carne. Y sin contar con la clase media que pelea a la contra por sobrevivir en un mundo hostil, peligroso y repleto de deudas por su hipoteca. Nada más lejos de la realidad Lynch intenta repeler este imaginario para mostrarnos otra escala de valores, menos engañosa y más acorde con los sueños truncados de unos hombres y mujeres condenados a vivir en la mediocridad de sus vidas. Porque para el director, la mirada con la que afronta vivir parte de la rebeldía y no del acomodamiento, por eso es hiriente y demoledor, porque intenta avisar de los riesgos de crecer en una realidad que ve con ojos de adulto. Un punto final y sin retorno que experimentarán sus personajes al abandonar la inocencia para acceder a una madurez donde tampoco encajarán, encontrándose desubicados, desplazados y confundidos. En estos terrenos se mueve su conmovedora *Una Historia Verdadera* (*The Straight Story*, 1999), una película que habla del perdón necesario en toda relación adulta.

En este período de la historia que nos ha tocado vivir en el que parece que todo avanza más deprisa que la propia comprensión, el hombre/mujer contem-

poráneo sufre la carencia de una identidad que le de seguridad, ya que según Andrés Hispano “*vivir rodeados de aparatos cuyo mecanismo no comprendemos (y que sin embargo usamos) es hoy tan habitual como inevitable. Y en cierta manera, aprender a vivir sin todas las respuestas lo asumimos no como parte de la madurez, sino como signo de sabiduría*”³.

David Lynch habla del ser humano como un sujeto contenedor de infiernos. Todos los infiernos posibles tienen cabida en el hombre. Por esta razón es tan vital el fuego, el humo, el rojo y el amarillo en sus películas, como sutiles metáforas del infierno. Roja es la habitación donde se encuentran el agente del FBI Dale Cooper (Kely MacLachlan) y la muerta Laura Palmer para descubrir pistas sobre su asesinato. Amarillos son los numerosos primeros planos y simbólicos de unas cerillas que encienden los cigarros de Sailor Ripley (Nicolas Cage) y Lula Pace (Laura Dern) en *Corazón Salvaje* (*Wild at Heart*, 1990); humeantes los escenarios victorianos del Londres decimonónico en *El Hombre Elefante* (*Elephant Man*, 1982). Sin olvidarnos, por supuesto, del eléctrico paisaje lunar de *Cabeza Borradora*. Las complejas relaciones de estos elementos elaboran un discurso totalmente fragmentado sobre la condición moderna del hombre acechado por las circunstancias de saberse en permanente lucha interior.

Una lucha interior que abre puertas al espacio del horror y que se pueden dividir en apartados estancos bien diferenciados, ya que David Lynch introduce

³ Hispano, Andrés, *David Lynch. Claroscuro Americano*, Ediciones Glénat, Barcelona, 1998, pág. 24.

pistas en sus películas para distinguirlos. En el capítulo piloto de la serie *Twin Peaks* la madre de Laura Palmer se entera de su muerte por teléfono, una señal inequívoca de la perturbación de los nuevos componentes modernos. Y a través de una secuencia magnífica observamos como los gritos de su madre recorren por el cable del auricular en una perfecta panorámica vertical, consiguiendo un efecto siniestro y premonitorio. Ayudado por el inserto de un plano del ventilador del techo que nos avisa del fatídico hecho. Y es que, como bien dice Eugenio Trías, “*se da la sensación de lo siniestro cuando algo sentido y presentido, temido y secretamente deseado por el sujeto se hace, de forma súbita, realidad*”⁴.

La electricidad es un aspecto también a tener en cuenta, al desvelarnos los caminos tenebrosos de sus personajes. Por eso, las alternancias de luz, las lámparas que parpadean y la discontinuidad de la iluminación eléctrica son indicativos de que algo va a suceder en *el otro lado*, son avisos y señales de alerta ante la presencia de elementos inestables. La representación de la muerte de Laura Palmer en *Twin Peaks: Fuego Camina Conmigo* en un viejo vagón de tren a manos de su asesino viene determinada por una bajada de tensión eléctrica. Es como si David Lynch utilizara la actividad mecánica para mostrarnos el rostro opuesto de la realidad como si de un desorden o de una alteración se tratase. De ahí que la serrería Packard, en el primer capítulo de *Twin Peaks*, cesase para dar comienzo a los trágicos acontecimientos de esa pequeña localidad americana. Así establece el autor una interesante simi-

⁴ Trías, Eugenio, *Lo Bello y lo Siniestro*, Seix Barral, Barcelona, 1992, pág. 34.

litud entre los procesos mecánicos y los procesos humanos, permitiéndonos decir que solamente cuando lo mecánico falla es cuando los engranajes humanos empiezan a girar. En una civilización industrial en la que lo mecánico tiene una importancia vital para su desarrollo, su paralización supondría el caos. De esta manera Lynch antepone lo mecánico a lo humano para hacernos saber que ambos chocan en sus significados, ya que la condición humana es en sí misma individual, única, indivisible e incuestionable. Todo lo contrario que lo mecánico, ya que por esencia, es algo repetitivo, cíclico y antihumano.

David Lynch pone de manifiesto con su cine un enfrentamiento encarnizado con estos dos conceptos, alternando lo mecánico con lo humano para hacer de esta ambivalencia algo siniestro donde quede patente la duda de *"si a un ser inanimado está en realidad vivo, o al revés, si un ser vivo está en realidad muerto o ha perdido el alma o aquello que lo distingue de la cosas"*⁵, cuestionándose la identidad o la propia autoridad humana. Raras sospechas que nos ayudan a comprender la mente de un creador embelesado con el capricho de los misterios. Ahora se comprende esa ausencia de cuerpo en sus creaciones pictóricas, condenados a no ser forma precisa. También se entienden esos vacíos espacios urbanos de sus películas o la abundancia de naves industriales, lámparas y tuberías en sus fotografías. Porque son huellas dejadas por individuos que lo han usado, vivido, sentido... Todo es un espectro de algo

⁵ Hispano, Andrés, *David Lynch. Claroscuro Americano*, Ediciones Glénat, Barcelona, 1998, pág. 25.

que fluye, que se mueve inquietantemente, como el arte de Lynch.

Y si el movimiento es mecánico, mecánico será también el crecimiento de sus personajes, que solamente cuando es detenido, cobra textura humana. Por eso el tiempo es tan variable en el mundo *lychneano*, porque no todos se mueven con la misma velocidad. Leland Palmer (Ray Wise) se vuelve viejo y canoso en cuestión de días después de la muerte de su hija. De manera similar le sucede a Fred en *Carretera Perdida*, que sufre ausencias temporales de la realidad.

El alma humana es bizarra extraña, y al mismo tiempo, impredecible y rugosa. Lynch aprovecha este presentimiento para adentrarse en la oscuridad del hombre y alumbrar expectativas esperanzadoras que revistan de cierto optimismo a su discurso, coagulando en su pensamiento el corrosivo infierno personal que espera ser agregado al temor hacia lo más próximo como metáfora de un adolescente a quien inquieta alcanzar la madurez, por ser ésta violenta, siniestra e insegura.

La reescritura de la fidelidad

La pulsión del engaño en *Ya no somos dos*

Adentrarse en el extraño mundo de las pasiones humanas es verificar la dificultad de entender todo proceso emocional a través de la razón. Cada sociedad manifiesta de manera inocente sus expectativas en cualquier actividad diaria, proyectando unas ilusiones y

unas esperanzas que se alargan más allá de lo soñado. El epicentro de esta ilusión se fundamenta en la pareja. No solamente vivimos en una sociedad hedonista sino también narcisista, que necesita de la reafirmación personal para poseer una identidad. A esta reafirmación se busca un reflejo que bien pudiera ser la pareja como metáfora de un universo en construcción que busca ser comparado con alguien o algo. El proceso de simulación de una realidad imaginada en la pareja parece decirnos qué tipo de futuro estamos edificando, buscándose una proyección cuando uno se enamora.

El amor en occidente se entiende como una salida de uno mismo para darse a otro, irradiando un estado que bien pudiera compararse con un estado de gracia espiritual, muy acorde con la ideología cristiana de asumir lo amoroso como un complemento que da unidad. Por eso la pareja, como un asunto de dos, se torna de lo doble a lo único para cohesionar un sentimiento fuertemente integrado que va ligado a lo físico y a lo espiritual.

Es el entorno de la pareja el espacio adecuado para fomentar una serie de valores que fortalezcan la unidad frente la fragmentación. Pensar en pareja es codificar un mundo de dos en un solo enunciado, pero el hombre se desmarca de este tipo de proyectos en el momento en el que se ve minimizada su individualidad. Si el amor, la confianza o la intimidad son los principios clave para construir una pareja, estos son un tipo de principios que poseen una vida propia delimitada. Alguien que te ama nunca te ama eternamente, aunque te debe amar más allá de lo efímero para que te lo llegues a creer.

Frágil es el mundo de la pareja cuando se ostenta una búsqueda de nuevas experiencias vinculadas de una forma individual, apartándose de todo proceso en común. La "crisis del matrimonio" precipita el adulterio.

Cinematográficamente el adulterio ha generado grandes obras desde la indiscutible *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) hasta *Estación Termini* (Vittorio de Sica, 1947). El cine sigue una tradición literaria rica en expresar este tipo de inquietudes, desde las tragedias de Shakespeare hasta la leyenda medieval de Tristán e Isolda. Estas artes recogen la sabiduría de lo humano, constatando que la fidelidad es un hecho cuestionable y el amor (contenido en una pareja, por extensión matrimonio), un sentimiento ingobernable. Casi de una manera un poco precipitada se podría calificar al amor como un arma poderosa e insobornable de sentimientos. Es precisamente este extraño sentimiento el que nos hace cambiar y nos modifica, percibiendo la pasión como una extensión de lo amoroso: irracional, absurdo e incomprensible.

El imaginario colectivo proyecta con el arte sus fantasmas y sus anhelos. El adulterio, como uno de sus muchos temas, predicaría una preocupación que se resume en la siguiente cuestión: los humanos tememos las rutinas, lo mecánico, en oposición por unos gustos que nos hacen salir de nosotros mismos y nuestra monotonía. Los humanos no nos conformamos con vivir, sino también con pensar, formulando sueños e ilusiones que amplifiquen una realidad que básicamente -y no nos engañemos- no nos gusta. Hay una necesidad casi innata de salir, de fugarse de ella como si ocasionara un pánico por restar pasión y ansias de vivir.

Una de las razones del adulterio sería precisamente esa búsqueda de nuevas experiencias en una maldita mínima vida reducida al trabajo y el quehacer de las cosas ordinarias. El hombre necesita de la especulación de sus sentimientos, manteniendo el alma en vilo por inhalar un suspiro de otra forma de vivir que le haga olvidar la propia.

La experiencia de lo real nos desagrada. Por esa razón el arte dota de un nuevo significado a lo real, sublimando lo que en un principio carecía de valor por otro que renueve su simbología. El adulterio renueva lo ordinario en una gratificante sensación dotada de cierta culpabilidad. La película *Ya no somos dos* (*We Don't Live Here Anymore*, 2004) participa de este universo. Dos parejas aquejadas de su aburrida vida en común abren paso a la crisis matrimonial debido a una cotidianeidad emocional evidente. Su director, John Curran, expone de forma latente y palpable el declive de una relación a través de la construcción de una película que participa de la comunicación verbal para expresar su argumento. Un debate interpretativo entre cuatro grandes actores que dan vida, forma y verosimilitud a unos personajes desolados por el acecho de una insatisfacción íntima y personal.

Mark Ruffalo, Naomi Watts, Laura Dern y Peter Krause son los elegidos para componer esta pequeña tragedia de dramas ordinarios en el que los humanos son los impulsores de sus decisiones. Cuatro amigos que ven peligrar su matrimonio en el mismo momento en el que el deseo llama a sus puertas.

Ya no somos dos es, en un sentido amplio, la descomposición de una familia vista desde el picaporte

del dormitorio. En un sentido más estricto es un proceso personal de búsqueda de nuevas vías de placer, conocimiento y autoestima. Dos parejas heterosexuales inician el duro proceso de compararse, conseguir espejos que reflejen algo más que el papel de ser marido o mujer. Un cruce de parejas que delata agotamiento y distancia en el matrimonio. El adulterio es concesivo, al estar dotado este concepto de una significación pasional. Se concede pasión al ser que ama, pero que en su desgracia, corre con el hecho de traicionar la fidelidad. Pasión y adulterio son dos palabras que se confunden para ocultar y suprimir lo que verdaderamente sucede (la existencia de un engaño). Discursos que funcionan muy bien en la dinámica cristiana de pareja y que para proteger este entorno le han añadido una fuerte dosis de culpabilidad.

A pesar de que se tenga la sensación de que en la película se habla de la pasión como máscara o burla al adulterio, más bien se trata de la necesidad de sus personajes de querer y de lo que eso supone, aunque signifique una traición con respecto a lo que uno piensa sobre lo que se siente. *Ya no somos dos* nos habla de la ampliación de la pareja como superación de la incomunicación de la misma, creyendo que así se disipan los problemas. La profunda crisis en la que entran los protagonistas hará peligrar el futuro de los respectivos matrimonios.

Una película intimista que a través de una acción mínima dialoga sobre las diversas posibilidades de recorrer el adulterio. Planos medios acotados sobre espacios cerrados determinan un drama que es retratado con toda la amargura de saberse condenado a la infidelidad como medio de romper la rutina, abrazan-

do la aventura como riesgo, como pulsión¹. Fotografiar la angustia del adúltero/a con lo que ello implica (culpabilidad, debilidad hacia la carne, el pecado y su expiación, etc.) es, en *Ya no somos dos*, una cuestión de prioridad. Por ello su director, John Curran, muestra con mucha atención los espacios del adulterio como los lugares del encuentro amoroso, las llamadas telefónicas, las mentiras, las miradas de complicidad, las dudas o los remordimientos. Si en *Casablanca* el adulterio se formulaba verbalmente, visto desde un pasado que se quiere reconquistar, ahora, en *Ya no somos dos*, se convive con él de forma explícita.

El engaño es lo más humillante del adulterio. Se puede perdonar el adulterio desde un punto de vista pasional, pero no desde el engaño. Aquí es cuando la película cobra más sentido, al saber cómo afecta el adulterio al interior de una pareja.

Los códigos del adulterio ya no se delimitan a través de los parámetros del honor y de la fidelidad feudal, época en la que el matrimonio se instauró como institución económico-social. El adulterio medieval tiene un componente de osadía al ir en contra de las normas, del poder establecido, del pacto entre vasallo y noble, es por lo tanto una silenciosa sublevación de las jerarquías. Este poso del adulterio medieval entendido como una sutil metáfora de respeto hacia las normas y de sus consecuencias si se rompen, se ha quedado grabado en occidente con el tiempo en forma de la incuestionable naturaleza del ser humano de ser fiel, de ahí que se propugne tantas acotaciones restrictivas,

¹ Pulsión es una fuerza biológica inconsciente o impulsos que provocan ciertas conductas.

para imponer atributos naturales cuando deberían ser culturales. Con ello quiero decir que los protagonistas adúlteros de *Ya no somos dos* han avanzado un paso más en la historia del adulterio, al ser adúlteros por una cuestión de satisfacción personal, y no por razones de engaño que pongan de manifiesto una carencia pasional. Las parejas de esta película se quieren, pero no lo suficiente como para sentirse colmados de expectativas. Por eso son parejas abiertas, porque no pueden ser cerradas, buscan el adulterio para materializar su deseo de amar.

Dolls de Takeshi Kitano
La sonrisa solemne

El cine del japonés Takeshi Kitano¹ obliga al espectador a mirar más allá de las imágenes. Su densidad cinematográfica permite adentrarnos en un mundo onírico que amortigua la realidad y potencia la magia y la fantasía, coordinadas que le hacen ser un genial trasmisor de la tradición cultural japonesa.

Dolls (*Dolls*, 2002) es una nueva mirada de Kitano sobre el dolor y el amor. Una película articulada sobre tres historias entrelazadas y cimentada sobre la obra

¹ Takeshi Kitano es un director de cine nacido en Tokio (Japón) el 18 de enero de 1947. Dentro de su trayectoria artística podemos destacar las siguientes obras: *Zatôichi* (*Zatôichi*, 2003), *Dolls* (*Dolls*, 2002), *Brother* (*Brother*, 2000), *El verano de Kikujiro* (*Kikujiro no natsu*, 1999), *Hana-bi*. *Flores de Fuego* (*Hana-bi*, 1997). También ha escrito libros, incluyendo novelas y críticas cinematográficas, y es un popular presentador en Japón, además de ser pintor y dibujante.

del dramaturgo de la gran tragedia amorosa popular de Japón, Chikamatsu Monzaemon (1653-1724). Las poderosas imágenes de *Dolls* refuerzan la sensación de revalorizar -por cierta parte de la población- la herencia de la cultura nipona, con todo lo que eso significa: ritmo dramático, vestuario, música, temática y visión histórica. El director se siente orgulloso de su tradición y sabe combinarla en esta ocasión de forma extrañamente bella con la modernidad.

Historias entremezcladas que fusionan ideas muy parecidas como el encuentro del amor verdadero al final de la vida. Historias de hombres y mujeres condenados a los designios del destino y de los dioses. Takeshi Kitano se adentra con esta película en el universo del *bunraku*, el espectáculo más inclasificable de Japón -teatro de marionetas cuya técnica se remonta al siglo VIII y fusiona la recitación de cuentos con los títeres y la música a modo de drama musical-. El director renueva el *bunraku tradicional japonés* para ponerlo al día y darle un valor más contemporáneo. Su objetivo reside precisamente en hacer que los jóvenes estén en contacto con las antiguas culturas populares.

Dolls es una invitación a la muerte que el director abraza para hablarnos de la fatalidad en un mundo de marionetas humanas. La película se abre con una representación de teatro *bunraku*, dos muñecos amantes sustentados por unos finos hilos y movidos por el hombre sobre un escenario de madera; acto seguido, la cámara recoge una escena real de dos enamorados. Con ello Kitano nos da a entender la invisible barrera que separa los hilos que mueven a los humanos de las marionetas.

La primera historia se centra en Sawako y Matsumoto. Una pareja salida del recuerdo del reali-

zador cuando era joven leyendo los textos de Chikamatsu. Amantes profundamente enamorados que ante la presión de los padres de él por casarse con una mujer mejor posicionada que aquella, obligan a Matsumoto a tener una boda de compromiso. Sawako, impotente, decide suicidarse sin conseguirlo, vagando a la deriva, enloquecida y sin rumbo fijo. Matsumoto se une a ella en un viaje irracional. Perdidos caminan juntos atados con una gran cuerda roja. Ellos son los “mendigos atados”, una imagen grabada en la mente de Kitano cuando era cómico en Asakusa, según las declaraciones del propio autor. Una sensación y un recuerdo latente en su retina que vio la luz varios años más tarde en *Dolls*.

El relato de los “mendigos atados” es la historia principal que media y enlaza con las otras dos que circunscriben la película. La segunda historia nos narra el amor incondicional de un admirador hacia una cantante famosa, Haruna, que tras sufrir un accidente tiene una grave lesión en el rostro. Ante este hecho, la cantante se refugia en soledad para no ser vista por nadie. Hukui, su admirador más devoto, es capaz de demostrar su amor quitándose los ojos para estar junto a ella.

El tercer relato de *Dolls* se centra en el amor olvidado treinta años atrás por un *yakuza*² llamado Hiro, que al final de su vida intenta recobrar al amor de su vida, abandonado en su juventud por considerarse poco digno para ella. Hiro es el único que está solo por su

² Un *yakuza* es la versión moderna del *samurai*, un miembro de una organización delictiva y criminal que usa la violencia, el miedo y el temor para imponer sus fines. Tiene cierto paralelismo con la mafia siciliana e italoamericana.

propia voluntad, a diferencia de los otros protagonistas cuya soledad les viene impuesta.

Admirador de Akira Kurosawa por la precisión de sus imágenes, Takeshi Kitano se acerca a la mirada de su maestro para construir paisajes emocionales que expresen por sí mismos el lirismo y belleza de lo que se ve, subrayando los sentimientos y pasiones humanas, ya que su “*cine es mucho más un cine de imágenes que de ideas*”³.

Dolls es un película que combate el dolor de la pérdida, la ausencia, la muerte, el vacío al fin y al cabo, para sonsacarnos un sonrisa solemne que afronte el suicidio como medida contra la fatalidad. Fatalidad de unos personajes que no asumen, sino que aceptan el destino, la incertidumbre, la imposibilidad como algo irremediable. Y es aquí cuando surge la tragedia de unos seres condenados a ser servidores de sus propias emociones. Ellos serían los responsables de no apostar por unos ideales puros (sinceros más bien) –*Dolls* es una toma de conciencia de querer amar por encima de todo– y de no ver con claridad unos sentimientos sometidos en un contexto equivocado, no vislumbrando el sacrificio que conlleva el desprenderse de lo accesorio para adherirse al ideal de perfección y pureza⁴.

En el caso de Matsumoto está condenado a errar por el mundo, al igual que Sawako, por no apostar por su amor y no enfrentarse a sus padres; en el *yakuza*

³ Mencionado por el propio Takeshi Kitano en, Tirard, Laurent, *Lecciones de Cine. Clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos*, Barcelona, Paidós Comunicación cine, pág. 177.

⁴ A este respecto aconsejo leer el artículo de Casas, Quim, “Kitano y la tradición trágica japonesa”, en, *Dirigido*, n° 319, Enero, 2002, págs. 26 y 27.

Hiro su falta reside en no reaccionar a tiempo ante el sujeto amado y no responder a su llamada. Y por último Haruna, la cantante *pop*, perdida ante el abrumador conjunto de fans y no reconocer al que más la quería, Nukui, que también está condenado a no ver jamás el rostro de la mujer a la que ama.

Dentro de la tradición nipona, la muerte es un concepto que no existe, tampoco en la religión. Por eso, la muerte es algo noble, no tiene un sentido de final como en Occidente. En *Dolls*, los personajes actúan como si sólo tuvieran una opción, no es algo arbitrario ni egoísta, sino la que su destino marca. Sawako y Matsumoto toman como opción autolesionarse (rasgo característico de la cultura japonesa); es decir, la vía del suicidio como liberación. De ésta forma conectan con la tradición literaria de Chikamatsu, en el que la mayoría de sus dramas se centran en historias de doble suicidio.

No es de extrañar que la violencia representada en otras películas dirigidas por Kitano sufra un proceso de ocultación ahora con *Dolls* -por su contenido me refiero-. No obstante, aquí no se matará con armas ni violencia. Es la fatalidad y la emoción lo que mata a la pareja. Y es que la violencia en *Dolls* ha sufrido también “un proceso de desterritorialización, los únicos valores que quedan parecen determinados por el código de la fidelidad”⁵, como ya apuntaba en su anterior trabajo *Brother* (*Brother*, 2000), a consecuencia de la desaparición de las fronteras en un mundo global, tanto desde la perspectiva de la identidad como de la emocional.

⁵ Quintana, Ángel, “El hermano *yakuza* en Los Angeles” en, *Dirigido*, n° 300, Abril, 2001, pág. 29.

No olvidar la importancia de los colores en *Dolls*, ni de los paisajes que encierran en su simbología claves para comprender mejor la película. Así, las estaciones vienen determinadas por los paisajes y, con aquellas, el paso del tiempo. Los cerezos, el color rojizo, equivalen a la primavera y a lo efímero en Japón; el mar al verano, las hojas, al otoño; y la nieve, a la muerte y al invierno. Tampoco se puede concluir este artículo sin mencionar al diseñador del vestuario, Yohji Yamamoto, que hizo una maravillosa labor en *Dolls* al diseñar vestidos que enlazaran la tradición con la contemporaneidad, potenciando con sus formas la dimensión trágica de unos personajes, al igual que el vestuario del *bunraku*.

Se aprecia en *Dolls* a un Takeshi Kitano muy consciente de su universo cinematográfico, de la economía de los medios expresivos, del ritmo, de su cultura, del impacto visual y estético, rasgos muy significativos que subliman al director a tener el distintivo de *autor*.

Dolls es la sonrisa solemne de Takeshi Kitano al transmitirnos la idea de que el hombre está condenado a la fatalidad, a lo irremediable, pero no por ello el propio hombre se ve incapaz de lograr el estado de felicidad que dota al rostro de su sonrisa. Si *Dolls* es un teatro, una tragedia amorosa, un escenario poblado de humanos cuyo destino es manejado como marionetas y el suicidio como su única salida, no deberíamos interpretar que la muerte es representativa de la tristeza sino el principio inequívoco de la consumación de nuestro propio destino.

Old Boy

Entre la humillación y la venganza

Es curioso como los paladares occidentales vamos degustando cada vez más películas orientales y disfrutando de todo su sabor y aroma. A estas alturas de la centuria, a ningún cinéfilo se le escapa que Corea del Sur es uno de los países del planeta que mejor cine está realizando en la actualidad, ya sea por sus innovadoras propuestas o por su calidad y vanguardia. *Old Boy* es una de esas películas condenada a verificar el alto grado de perfección de la fuerza asiática. Nos rendimos con directores de la talla de Wong Kar-wai, Zhang Yimou o Takeshi Kitano. Ahora le toca el turno a Park Chan-wook gracias a su magistral *Old Boy*. La película es un torbellino visual que asusta tanto por su incontestable violencia como por su inmensa poética soterrada. Nada es predecible ni determinado.

El argumento de la película parte del extrañamiento de un hombre que después de una noche de borrachera es secuestrado durante quince años sin ningún motivo aparente. Un día es liberado y comienza su terrible búsqueda de explicaciones. *Old Boy* es un continuo cuestionarse planteamientos y racionamientos, la incertidumbre recorre cada fotograma. Por eso el no saber a qué atenerse y la desconfianza son las texturas de un protagonista que no comprende su situación.

“*Sin palabras*” es a la conclusión que se llega después de haber visto esta película. Nada, pero absolutamente nada es comparable con *Old Boy*, existiendo un poder intrínseco en sus imágenes que arrebatan al espectador hasta minimizar la violencia. En un tiempo

en el que la seducción por la violencia es más un ejercicio de poder que de estética, Park Chan-wook apuesta por resaltar el vacío existente que media entre la locura y la razón. Por ello, su película es clave en el cine contemporáneo, por hacer de la violencia un acto inherente en el ser humano y no una proyección del mismo, una apuesta nueva que sirva para redefinir los valores y condiciones humanas en el siglo XXI.

No hay peor violencia que la desatada contra uno mismo y eso lo sabe muy bien el protagonista de *Old Boy*, Oh Dae-su, encarnado por el actor Choi Min-shink. En su cuerpo se van, a centrar todas las batallas. Rabia, odio, humillación, venganza, tristeza e incomprensión serán las sensaciones que acompañarán en el viaje a este hombre sobornado por la incógnita de su desdicha.

El juego siniestro y macabro que se plantea en *Old Boy* parte de la venganza de un misterioso hombre llamado Lee Wo-jin (Yu Ji-tae) que actúa como un gran demiurgo. De esta manera la película sería el resultado de esas acciones predeterminadas y encaminadas a humillar al protagonista. Pero la venganza es un acto reversible, algo de lo que es consciente el realizador ya que inevitablemente en todo proceso de culpa y expiación del dolor es necesario sufrir, aunque con ello se haga daño a otras personas.

La humillación deriva a la venganza y viceversa. Sus consecuencias no admiten concesiones. Siempre hay un motivo detrás de cada venganza por muy oculto que esté (es precisamente el deseo de venganza lo que hace posible en *Old Boy* la premeditación de un castigo que subraye la alevosía de reparar el sufrimiento del pasado), para concluir en una apoteósica escena final cuyo desenlace sea una singular humillación que

rinda toda su pleitesía en una catártica exteriorización de un dolor acumulado a golpe de odio y rencor.

Los papeles de humillado y castigador se subvierten en la película con asombrosa credibilidad. Cada personaje tiene los motivos suficientes para actuar como actúa. Un juego siniestro que parece ser circular, sin posibilidad de escape, al fin y al cabo sus personajes tienen la sensación de vivir en un universo de sangre y sufrimiento que no conduce a ningún sitio. Vagan por el mundo sin tener un final, sin esperanza, solamente esperan a que se desate la tragedia. Y cuando la dimensión de la tragedia sobrepasa todos los límites inimaginables, surge, con más fuerza la vejación y la humillación más extrema, como últimos recursos a la rendición total de la violencia corporal. La venganza devolverá aquello que precisamente la humillación robó, la dignidad. Éste será uno de los ejes centrales de la película. No importa el grado de castigo asignado, ya sean amputaciones o heridas, lo vital es recobrar la dignidad.

La sumisión del protagonista ante lo real refuerza una crueldad deliberada que genera una violencia condenada a constatar el proceso degenerativo del cuerpo. Es aquí cuando la grandeza de *Old Boy* surge con más fuerza al desvelarnos que la humillación es una ausencia de dignidad. Y Oh Dae-su inicia su particular cruzada personal en un intento por recobrar su dignidad, cueste lo que cueste. Por eso lo demás carece de sentido y valor (incluso el propio cuerpo, al que en ésta película se le ha perdido todo respeto, debido al gran sentido ético que se tiene de uno mismo en oriente). En otras palabras, el director Park Chan-wook apuesta por la lealtad hacia los valores nobles haciendo pres-

cindibles los elementos corporales y materiales. Todo carece de sentido sin dignidad. *Old Boy* demuestra que esta fórmula aún sigue siendo posible en un mundo donde el vacío ha sentado cátedra y la primacía del dinero ha desbarrado cualquier resquicio de respeto hacia los individuos.

Realidad o simulacro

The Matrix
El secuestro de lo real

“¿Sabía que la primera Matrix fue diseñada para ser un perfecto mundo humano donde nadie sufriera, donde todo el mundo fuera feliz? Fue un desastre. Nadie aceptó ese programa, se perdieron cosechas enteras (...) Yo creo que, como especie, los seres humanos definen su realidad con la tristeza y el sufrimiento, así que el mundo perfecto era un sueño del que primitivos cerebros querían constantemente despertar”.

Palabras del Agente Smith a Morfeo
en *The Matrix* (1999).

A finales del siglo XX y viendo venir un cambio de milenio, la visión de lo real se ha visto modificada por la alteración virtual. La nitidez de la percepción de la realidad ha ocasionado en las últimas décadas una profunda discusión sobre los soportes que conforman aquello que configura nuestro mundo. Mientras los científicos descubren la cadena de ADN, y los físicos intentan analizar la estructura de Marte, dos polos a investigar que desvelan la curiosidad humana por descifrar los misterios de lo más pequeño y lo más grande. Misterios que dejarán de serlo al ser meros hechos objetivos, comprobables y materiales, estudiados con todo el rigor científico posible.

Lo real también será en un futuro un hecho analizado al posibilitar a las grandes empresas transnacionales una vía de conocimiento que sirva para dictaminar hábitos de consumo y modos de vida predecibles. “Que nada escape al control de tu vida” o “sabemos lo que tu quieres” serán los eslóganes que inundarán en las pró-

ximas campañas publicitarias de las compañías de cualquier producto en el tercer milenio.

Estudiar la realidad no es sólo un interés por descubrir lo que hay alrededor de nosotros, es también una forma de averiguar diversos comportamientos humanos. Hasta aquí no hay problema. Lo malo reside en controlar esa realidad para manipular a los individuos que habitan en ella. No hay sensación más inquietante que la de saberse incapaz de tomar una decisión porque está en otras manos.

Creo que nos encontramos en el tiempo de la discordia del saber/conocimiento entendido como algo narrativo. Ahora se prima el dato objetivo, dejando a un lado el lenguaje al considerarse que pervierte la objetividad, debido a que la narración participa del "engaño" del mismo lenguaje y, por lo tanto, no se considera creíble en un proceso de búsqueda de lo original (entiéndase original como verdad). Los grandes relatos, así como las grandes verdades, están sometidos a la falta de credibilidad al suponer que todo lo enunciado "*se acredita a sí mismo por la pragmática¹ de su transmisión sin recurrir a la argumentación y a la administración de pruebas*"². Y si la misma argumentación tiene carencia de pruebas, cómo se comprobaría el enunciado ¿a través del lenguaje?, ¿se podría afirmar que el enunciado del emisor es un postulado?

Por eso, la realidad es cada vez más visual, aunque también esto sea manipulable, porque confiamos en lo

¹ Parte de la lingüística que estudia el lenguaje en relación con sus usuarios y con las circunstancias de la comunicación.

² Lyotard, Jean-François. *La condición posmoderna*. Crítica, Madrid, 8.ª Edición, pág. 18

que vemos, en la apariencia sobre todas las cosas. Lo que no se ve, no existe. No es de extrañar que las sociedades contemporáneas se esfuercen tanto por conseguir realizar ese mundo con el que alguna vez soñaron o vieron.

Insisto, si no nos podemos fiar ni de la narración (enunciados) ni de lo que vemos, ¿de qué nos fiamos? Con el cambio de milenio se ha especulado sobre las muchas formas de acceder a lo real. Nunca se vivió una guerra televisada como ocurrió con la Guerra del Golfo (1991), tan real y tan ficticia; ni se habló de la posibilidad de edulcorar las imágenes después del atentado de las Torres Gemelas para evitar herir la sensibilidad de los espectadores. Quiero decir con esto que el acceso a lo real puede venir determinado por el impacto de la misma realidad, como por ejemplo, una ruptura amorosa o un acontecimiento histórico trágico. Acceder a lo real significa que el individuo es autoconsciente de todo o parte de lo que le rodea. Jamás se había cuestionado tanto la realidad como ahora, bien por el carácter subjetivo y polisémico que va tomando la palabra, bien por su estructura pluriangular. Los procesos históricos nos han enseñado que ante nuevas realidades surgen nuevos mecanismos para abordar lo real.

El tejido de la realidad pasa necesariamente por la forma de mirar de cada uno y se proyecta según se haya mirado. La película *Matrix* (*Matrix*, 1999) sería un replanteamiento del concepto de lo real, un simulacro de la experiencia vivida que se suplanta por algo fingido aparentemente hiperreal (por suponer que “ese algo fingido” es más verdadero que el original). A la pregunta ¿qué es *Matrix*? se suma esa necesidad tan moderna que aviva el deseo de experimentar hasta el

límite, prolongándose las sensaciones hasta la hipermetropía de las emociones.

Cuando Andy y Larry Wachowski se pusieron a escribir, dirigir y producir *Matrix* no pensaron en el gran impacto social que se iba a producir a nivel de cultura de masas. Esbozaron un producto con muchos niveles de lectura, de ahí su alcance a amplios niveles de espectadores y estructuras sociales. Si consideramos a *Matrix* nada más que como un mero ejercicio de negación de lo real, debido a la constante huida de sus personajes del mundo conocido para adentrarse en otro “aparentemente más real”, habría que preguntarse el por qué de esta negación. Y las respuestas que me salen son: una, la posibilidad de construir otra realidad permite ofrecer una crítica del mundo desde otra óptica; y dos, la negación supone siempre un no reconocimiento de lo negado afirmando tácitamente un desacuerdo. Otra variante es el análisis de la realidad desde el exterior para poner énfasis en la distancia y poder dictaminar los problemas desde ella.

Lo evidente en la película *Matrix* es que la realidad es secuestrada, simulada por un programa de ordenador concebido por las máquinas que gobiernan a los humanos. Simular es fingir, tener algo que no se tiene. Los hermanos Wachowski someten lo real a mero producto artificial con unas intenciones que se aproximan a la ciencia-ficción para adentrarse en lo fantástico.

En *Matrix* se observa una inquietante postura hacia la visión de la realidad, su significado adquiere un tinte hiperreal al ser lo real un significante vacío per se de contenido. La pérdida del modelo original, “la verdad, la referencia, la causa objetiva han dejado de existir definitivamente”³, por ello; el modelo es simulado en una gama amplia de simulaciones. *Matrix* es una variación más.

El protagonista de la película es Thomas Anderson (Keanu Reeves), un joven y aburrido informático de aspecto pálido, débil e inseguro, que tras el nombre de Neo se esconde la identidad de un auténtico *hacker* (pirata informático). Tras conocer a Trinity (Carrie Anne-Moss), Neo entra en contacto con una nueva realidad en el que se le va a desvelar que ya no vive en 1999 sino en el año 2199; y las máquinas, en un intento por liberarse de los humanos, iniciaron tiempo atrás una guerra devastadora cuyas consecuencias fueron la exclusión de los hombres al centro de la Tierra. Durante la guerra, los humanos formaron una gran nube negra para tapar el sol y combatir a las máquinas con la falta de energía solar, pero éstas desarrollaron la idea de conseguir energía a través del cuerpo de los humanos. Por eso, la metáfora de los cuerpos hibernados de *Matrix* representa la suerte dormida de los hombres, una vida en sueño calderoniana que enfatiza la idea de la tragedia de vivir en el mundo de la inconsciencia. Una sutil consecuencia de tener la voluntad atrapada en manos ajenas.

Si Thomas Anderson/Neo descubre que su realidad es una pura ilusión de lo que cree que está viendo, entonces *Matrix* sería el espejo sobre el que brota esa ilusión óptica. Y *Matrix* no es más que una irrealidad que oculta la verdadera realidad de los humanos en un futuro no muy lejano. Por un lado, hombres y mujeres conectados a grandes redes de alimentación energética cuyas mentes son secuestradas por una seudorealidad, mientras sus cuerpos yacen aletargados (como cuerpos vegetativos) por el poder de máquinas alta-

³ Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, pág. 14.

mente tecnológicas que se han impuesto por encima de la raza humana. Y por otro lado, se pone de manifiesto la existencia de otra realidad, la originada por los supervivientes de esa guerra librada entre humanos y máquinas que ha ocasionado la creación de Zion, el único reducto de vida humana auténtico. También se puede reseñar la textura altamente provocativa de la película, al reconsiderar la experiencia humana desde un punto de vista mecánico.

Neo sería el hombre-símbolo liberado de la inconsciencia, del mundo virtual recreado por las máquinas para abrazar esa otra realidad que tanto ansiaba buscar. Una realidad que intenta ser más auténtica, original, real y verdadera que la diseñada por un programa de ordenador. Y de esta forma, Neo, como *Alicia en el País de las Maravillas* va abriendo puertas en busca del conejo blanco, de respuestas. Por ello, *Matrix* (1999), *Matrix Reloaded* (2003) y *Matrix Revolutions* (2003) forman una trilogía construida a base de poner en duda lo real, la propia identidad de uno mismo, generando una extraña sensación de inseguridad al percibir el mundo como un proceso de falsificación.

Secuestrar es, según el diccionario “*aprehender indebidamente a alguien para exigir dinero para su rescate u otros fines*”. Neo, en este sentido, sería un hombre secuestrado de manera inconsciente y, durante toda la trilogía, se observa el intento por liberarse de sus captores. Al principio vive en un mundo hiperreal hasta que despierta del sueño, gracias a Morfeo y la pastilla roja, instalándose en otro mundo gris, mecánico e infrahumano. Pensar que existe alguien por encima de nosotros, que controla cada uno de nuestros movimientos como si se tratara de un juego macabro, resulta paranoico,

pero es una de las premisas del movimiento *cyberpunk* y que en *Matrix* se plasma como nunca se había llevado al cine antes. Y es que "las realidades de nuestro presente han configurado estas apreciaciones, y justamente uno de los núcleos temáticos del *cyberpunk* aborda, de manera contextual y nunca explícita, la desaparición de los Estados-naciones y su reemplazo, en la detentación del poder, por las empresas multinacionales"⁴; en el caso de *Matrix*, por el poder de las máquinas.

En *Matrix* se secuestra lo real para omitir lo evidente, suplantando una realidad apocalíptica por otra más humanizada a la vez que artificial. Y como consecuencia los protagonistas son fríos, estéticos e impolutos dentro de *Matrix*, vestidos con ropas negras, tejidos casi antinaturales y gafas oscuras; mientras que en Zion (o cualquiera de los lugares no-*Matrix*) se muestran más cercanos, humanos y próximos, y sus ropas –casi de rastrillo– distan mucho del glamour de *Matrix*.

El cine contemporáneo ha optado por secuestrar la realidad de manera indiscriminada. *Matrix* es el mejor exponente de obviarla, al fin y al cabo, de toda significación posible. Convertirla en su pequeño Disneyworld y travestirla de dulces historias de arriesgados aventureros, humanos torpemente enamoradizos y marcianadas varias que representan lo real como mero trasunto para envolver el escenario del superhéroe de turno, silenciando que detrás de las patadas, acrobacias y saltos mortales existe el hombre que accede a lo real a través de su cuerpo. Y el cuerpo es tan limitado como el espíritu humano.

⁴ Moreno, Horacio. *Cyberpunk: más allá de Matrix*, Barcelona, Círculo Latino S.L., pág. 15.

En la trilogía *Matrix*, se pasa del Thomas Anderson con cuerpo de hombre a Neo “El Elegido” con cuerpo virtual, y es precisamente en el campo de lo no real donde el protagonista adquiere una conciencia de lo real. Nuestra Era ha perdido el contacto con el cuerpo, le ha catapultado a los confines de la estética para omitir su propio destino que se canaliza a través de la imperfección, la limitación y su proyección hacia la muerte. Neo potencia esta postura con sus movimientos antigravitatorios que sólo dejan de ser ficciones de un programa de simulación en el momento en que abandonan el mundo *Matrix*. Pero no hay nada de ingenuidad en los directores de la saga ya que alertan de que las sociedades son cada vez más tecnológicas y los individuos que habitan en ellas realizan grandes *performances* con el objetivo de armonizar el entorno de lo humano con la máquina (como si de un buen matrimonio se tratara). Así, la tecnología parece enfocar en el hombre nuevas realidades que le hacen sufrir ensoñaciones que le producen robos de su realidad, al ser ésta modificada de forma vertiginosa por el devenir de los progresos científicos y tecnológicos. Y es precisamente en esa *performance* cuando el hombre se confunde al no poder determinar con certeza qué es lo real y qué no lo es. En otras palabras, *Matrix*.

Metáforas del cuerpo

A través del cuerpo sentimos la vertiginosa caída de lo real. Podemos pensar en lo inimaginable, pero el cuerpo limita los actos a hechos posibles. Cada individuo posee un cuerpo irremplazable, único e intransfe-

rible. Posee además un volumen, una forma, un territorio bien definido que nos individualiza y nos diferencia de los otros. Toda la realidad se circunscribe entorno al cuerpo. Sobre éste, se sedimentan los discursos culturales, sociales, políticos, sexuales y religiosos. Nuestro cuerpo, ahora más que nunca, es el centro de batalla de todos esos discursos.

En la postrimería del siglo XX se pudo comprobar como la figura humana estaba teniendo una fuerte representación iconográfica en los medios de comunicación, una imagen del cuerpo que propició una falsa seducción por las formas estandarizadas e impolutas. Dejando indiferente a los cuerpos imperfectos, enfermos, heridos, marginando a aquellos cuerpos que no encajaran en los moldes normalizados. Con el paso de los años se ha venido constatando la profunda división existente entre lo convencional y lo no convencional, abriéndose un brecha inquietante entre lo aceptado y lo que no se acepta. La extraña obsesión de Occidente por idealizar el cuerpo perfecto ha perforado las mentes de tal manera que ha ritualizado su estética para causar admiración entre los individuos de la misma especie.

Gracias a esta admiración, se concede una gran importancia al tradicional canon clásico de belleza. Junto a ella se solapan una serie de impresiones que especulan con un concepto cargado de valoraciones positivas. Lo bello denota que algo o alguien sea bueno, excelente, joven y sano. En la época contemporánea, donde se rige por estar dominada por una cultura verdaderamente hedonista, el cuerpo es sinónimo de éxito, salud y juventud. Lo viejo, lo enfermo y lo marginal pasan página como recuerdos de un futuro

olvidado. La muerte ni se nombra en la actualidad, ya que designa al cuerpo sin vida. Preocupante situación cuando una cultura borra de su imaginaria colectiva una parte de su condición. Los países occidentales son en su mayoría naciones envejecidas, con un crecimiento demográfico mínimo, con alto nivel de esperanza de vida y escasa natalidad. Son eminentemente poblaciones no-jóvenes, pero sin embargo, su cultura ensalza la estética de lo eterno representando la juventud como medida de todas las cosas.

Estamos viviendo al borde de una neurosis permanente al verificar que las metáforas corporales extendidas por el arte, cine, publicidad y televisión son imágenes desestructuradas de los moldes reales, induciéndonos a la pérdida de referentes especulativos posibles. La identidad femenina y masculina actualmente no garantizan ni confirman una seguridad sexual concluyente. Lo femenino no afirma lo femenino, tampoco lo masculino. El reflejo de la identidad sexual está en crisis, de la misma manera que el cuerpo ha perdido todo su valor como paradigma de lo que define. Por fin, el cuerpo ya no sólo define el género, sino también al sujeto. La tecnología en este sentido nos ha ayudado para liberarnos de los prejuicios corporales, ampliando sus argumentos.

Ahora bien, mientras unos están mitificando unos discursos, otros desmitifican otro tipo de discursos más ortodoxos y esperanzadores. El cuerpo es un contenedor de fluidos, entre otras cosas. Tejidos, huesos, venas, excreciones, músculos, sangre y toxinas son los elementos más normales que podemos encontrar en él. El cuerpo nos da forma a nuestro *yo*, es parte de él. La naturaleza biológica del cuerpo es el elemento que

define todo. Nos condiciona. Según el historiador de arte Juan Antonio Ramírez “*nuestro cuerpo, es un ámbito conflictivo difícil de eliminar, un lugar de convergencia o disputa de complejas pulsiones morales, biológicas y políticas. La batalla, la lucha de géneros y de clases, se desarrolla en tu cuerpo, aunque no siempre te des cuenta de ello*”¹. Cada vez somos más conscientes de que nuestro cuerpo es algo performativo, se puede actuar con él y modificarlo para hacerlo variable y distinto. Esta es la premisa con la que se presenta *Bob Flanagan: la historia de un masoquista* (*Sick: The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist* 1997), un documental dirigido por el norteamericano Kirby Dick. Un alegato sobre la prolongación de la vida a base de robarle tiempo a una enfermedad mortal.

Bob Flanagan es un artista nacido en 1952 en Nueva York. De joven se trasladó a Los Ángeles viviendo en Glendora, un suburbio de la ciudad. Allí publicó su primer libro de poemas *The Kid is a Man* (“*El muchacho es un hombre*”). Desde muy temprana edad supo que iba a desarrollar una enfermedad terminal, la fibrosis enquistada, que consiste en la formación patológica de tejido fibroso en un órgano. Los médicos no le dieron más de veinte o veinticinco años, pero su capacidad de luchar “*dolor con dolor*” hizo que viviera un tiempo inimaginable.

Su pincel era su sangre y su cuerpo su lienzo. Encontró en el masoquismo² una vía de liberación a su dolor. Heridas, quemaduras, cortes y demás vejaciones

¹ Ramírez, Juan Antonio, *Corpus Solus*, Ediciones Siruela, 2003, Madrid, pág. 14.

² Disfrutar con el propio sufrimiento o con lo desagradable.

hallaron lugar en su cuerpo como expresión artística en museos y galerías de todo Estados Unidos.

Kirby Dick con *Bob Flanagan: la historia de un masoquista*, testimonia visualmente un documento que recoge los momentos más importantes en la vida creativa y cotidiana de un enfermo, pero también de un artista que usa (textualmente hablando) su cuerpo para dar salida a una idea, a un concepto.

Para aquellos a los que estos temas les suenan lejanos, basta con recordar que durante la década de los ochenta, fotógrafos de la altura de Robert Mapplethorpe hicieron de la estética de lo extremo, del sadomasoquismo, un arte comercial o, dicho de otra forma, más visible. Por esa época también desarrollaban los “*artistas de la performance*” sus trabajos a base de ganchos colgantes sobre la piel de la espalda, como ocurría con el australiano Stelarc, o las operaciones en directo de los pechos y cara de la francesa Orlan.

Las *performances* son obras de arte dinámicas, que intentan sobre todo impactar al espectador, efímeras y que buscan premeditadamente romper de una forma brusca con todo tipo de arte socialmente aceptado. La primera palabra que me viene a la mente al respecto es “*transgresión*”, o en su defecto, el poder para transgredir.

Los artistas como Bob Flanagan consiguen con sus representaciones una extensión de la radicalidad de sus propuestas, experimentando la sorpresa a través de lo que pueden hacer con su cuerpo. Kirby Dick, consciente de lo temporal de estas actuaciones, decidió grabarlo y recogerlo en forma de documental para que tuviera su constancia. Pero lo extraño de todo esto es que también la película se podría considerara como

una *performance visual*, ya que ésta usa las reglas cinematográficas –no son ya teatrales– para expresarse y utiliza la cámara para desarrollar la actuación. En cambio en la *performance* tradicional la cámara tenía un valor testimonial y la actuación se materializaba exclusivamente para el público en escena.

Luchar “*dolor con dolor*” como hizo Bob Flanagan es una medicina como otra cualquiera. Lo genuinamente *bizarro* reside en hacerlo arte. Durante todo el documental existe una realidad paralela que queda patentada de una forma espléndida: la alternancia de sus visitas a los médicos y sus actuaciones. Cuanto mayor era su dolor, más extrema resultaba la actuación. Su particular “*Capilla Sixtina del dolor*”, hecha a base de fotografías es el retrato del sufrimiento del hombre frente a sus circunstancias, instantáneas realizadas por su mujer Sheree Rose, que representan la radiografía del cuerpo en su estado más íntimo sin ser humillante.

Una enfermedad deteriora el cuerpo hasta convertirlo en un elemento pasivo, ineficaz e inservible, siendo conscientes del poder destructivo e inevitable de todo tipo de limitación corporal. A través de ese proceso se intuye que si el propio cuerpo puede deteriorarse prescindiendo de la mente, ésta combate la ausencia corporal con más conciencia del cuerpo, constatando que la enfermedad destruye/descompone la materia, pero no nuestra identidad, lo que somos.

La trasgresión en palabras de Bataille “*no es la negación de lo prohibido, sino que lo supera y lo completa*”³, el per-

³ Bataille, Georges, *El erotismo*, Tusquets, 2005 (1ª edición 1957), Barcelona, pág. 67.

formance Bob Flanagan hace de su enfermedad un acto de transgresión premeditada. Primero por radicalizar su odio orientándolo hacia su cuerpo; segundo, por conseguir que el masoquismo le ayude a superar y minimizar el dolor de su enfermedad terminal; y tercero, por aferrarse a la vida con una intensidad inusitada. Perder el miedo a la muerte es ya una transgresión absoluta.

Kirby Dick, el director del documental, graba la vida y obra de este creador desde un punto de vista excepcional, desde la intimidad. Hay que ser muy conscientes de morir para hacer del dolor un grito de vida. Por eso el cuerpo exhibido en la película es una auténtica metáfora de la condición humana, de sus limitaciones y capacidades.

Decía Aristóteles en su libro *Poética* que la metáfora “*consiste en dar a una cosa el nombre de otra*”; creo que ahora es el momento para reconsiderar y devolver al concepto del cuerpo su finalidad en nuestra cultura, encaprichada con ofrecer cuerpos estéticos y no saludables (como debería ser), ya que inevitablemente pensamos que lo bello denota algo sano, positivo y bueno. El cuerpo es una auténtica metáfora social debido a que con él se perciben los prejuicios y valores de la sociedad que lo crea.

Bob Flanagan murió en 1996, mucho más tarde de lo que los médicos pensaron, sin saber que su concepto corporal sería una liberación para otras minorías como feministas, gays, lesbianas y grupos que piensen que el cuerpo no deba connotar los dictados estéticos del poder establecido.

Reconstruyendo cuerpos Deconstruyendo identidades

En el inicio del siglo XXI los humanos hemos empezado a dotar a la tecnología de una poderosa y particular imagería que conjuga lo natural con lo artificial. El cuerpo asume esta disyuntiva formulando nuevas identidades corporales.

Hoy más que nunca somos conscientes de la transformación del cuerpo a través de la tecnología. Nunca en la historia de la Humanidad el hombre ha sufrido una modificación tan radical de su aspecto, se ve a sí mismo como algo vulnerable al cambio, y creo que, por primera vez, esto no nos asusta.

El reto del futuro pasaría por cuestionar los principios que fundamentan cualquier hecho científico y sus posibles consecuencias, sin anteponer ningún tipo de juicio moral.

El arte contemporáneo en general y el cine en particular miran con mucha atención al cuerpo como constatación de una realidad vulnerable. El cuerpo es un discurso, una entidad que posee un espacio y un tiempo propios, por lo tanto tiene y constituye un discurso, aunque no es solamente esto ya que a lo largo de la historia se ve argumentado con unas connotaciones distintas en el transcurso de los diversos procesos culturales.

Lo que parece incuestionable es que cada individuo posee un cuerpo irremplazable. El cuerpo nos individualiza, nos da forma, nos contiene y alumbra la intimidad de lo que somos. Es el continente del contenido de nuestro *yo*. Nuestra identidad más profunda, nuestros miedos, deseos y anhelos se ven sometidos al

yugo de nuestra masa corporal. Modificar nuestro cuerpo es en cierta manera variar nuestra identidad.

Esto está pasando desde hace unos años de una forma real y ficticia en el mundo que nos rodea. Entre fantasías y verdades científicas, es posible observar cómo crece una nueva mitología que desecha lo natural en favor de lo artificial al suponer que lo artificial es un síntoma de perfección y mejora del hombre.

Siendo consciente de que la identidad afecta tanto a la esfera de lo físico como a la de lo mental, este ensayo es una aventura sobre los procesos que se intuyen cuando se deconstruye la identidad en favor de una reconstrucción corporal.

Si un aspecto de la identidad nos lo da nuestro cuerpo, ¿qué sucedería si los avances técnicos nos permitiesen acercarnos a esa otra identidad mental que tanto añoramos?

No me cabe ninguna duda de que todo proceso real parte del cuerpo, mediador imprescindible para realizar cualquier tipo de relación con el mundo. Cuanto más nos acerquemos a ese cuerpo que nos define, mejor conviviremos en armonía con nosotros mismos. Derribando las identidades prefijadas culturalmente que se argumentaban como referentes definidos, se permite en la actualidad el acceso de otros de tipos de cuerpo, reconstruidos sobre las cenizas de otros que no encajan en los parámetros de las nuevas necesidades de identidad corporal del siglo XXI.

El cuerpo es un contenedor de identidades, el espectro de estas identidades aumentará en tanto en cuanto el cuerpo no comprima la identidad con la que uno se siente reflejado.

La muerte es un hecho incontestable, nada ni nadie puede cambiar esta condición humana. La vejez es un síntoma radical de su final. El cuerpo es un delator del final de una vida. Arrugas y enfermedades se atribuyen a procesos degenerativos corporales. No es raro atribuir a la tecnología un significado de inmortalidad.

Inevitablemente nos constituimos como mirada, y este es un proceso reversible. Soy lo que soy por la mirada de los otros, y también soy lo que soy por lo que veo yo de mí. El cuerpo nos pre-determina, pero no nos fija totalmente. A través de él se materializan las diversas fobias que la propia cultura subvierte ya sean estas la mortalidad o la escisión de algún miembro. La sombra que proyecta el propio cuerpo en el transcurso del siglo XX se muestra ahora inquieta y siniestra al revelarse el miedo del hombre por el cuerpo.

El miedo al cuerpo parte de la formulación racional de no poder controlarlo, de ser algo ingobernable y que enferma, es la vertiente de terror del hombre contemporáneo que siente pánico a la muerte y se manifiesta en forma de deterioro físico.

La metáfora del cuerpo despierta hoy más debate que nunca. Su interés se centra en la posibilidad de dar una nueva redefinición del concepto. Si admitimos la premisa posthumanista que considera que el hombre como concepto ha muerto. El trato del cuerpo posthumano consistiría en dotarle de una nueva valorización totalmente desacralizada. En la era de la muerte de Dios, era natural que también cayera el hombre con él. El arte contemporáneo humilla, veja, corrompe y despelleja el cuerpo como si se tratase de un mero trasunto de carnicería. Así, de ésta forma, el cuerpo tratado como carne de vacuno, formaliza un proceso que ya

constatamos en el año 1974 con *La Matanza de Texas* (*The Texas Chainsaw Massacre*) dirigida por el norteamericano Tobe Hooper.

Artistas plásticos, directores de cine, *performances* y demás “animales” artísticos aspiran a romper la figura humana para crear experiencias que liberen el cuerpo y la mente. Hemos llegado a la muerte del cuerpo, o por lo menos lo que designaba este término como tal.

Un cuerpo igualado a carne está condenado a ser una representación, un simulacro, un artificio de un original, al fin y al cabo, es la poca carga espiritual que se concede al cuerpo lo que propicia su descrédito. Un cuerpo ya no es algo sagrado, es un bien individual que se intenta conservar lo mejor posible durante nuestra vida.

Aunque ya lo sabíamos, el cuerpo puede sufrir cambios, lo que sí ignorábamos era su poder para transgredir. Si la pintura abstracta borró del lienzo a la figura humana, Francis Bacon lo recuperó de forma increíble en sus magníficos retratos. Evocó de manera sutil que el cuerpo es sólo lo que representa, materia que se extiende, deforma y arruga. Sus retratos son trozos de carne expuestos en marcos.

Indagando en la mitología clásica encontramos a Narciso, un hombre que deslumbrado por su propia imagen al contemplarse en el agua le resulta imposible amarse a sí mismo, ignorando que su proyección es su propia figura. Desde entonces vaga por la Tierra con la sola idea de reencontrarse con aquello que le conmovió. Lo interesante de la tragedia de Narciso está en su influencia en la cultura posterior, y más concretamente desde finales del siglo XIX. Los principios de la

Ilustración se basaban en encontrar la explicación a todo, por eso la razón y el pensamiento fueron durante mucho tiempo la medida de cualquier conocimiento. El Siglo de las Luces conmovió una idea que posteriormente se materializó con la Revolución Industrial, y es la idea de progreso.

Un progreso humano capaz de modificar la naturaleza, un poder ya imaginado por Mary Shelley en su novela *Frankenstein* en 1818. En el mito, Narciso reside la problemática del doble y la imposibilidad del encuentro del *yo* con el *otro*. Es por ello, que la sociedad en la que estamos inmersos funciona por sí misma de una manera muy narcisista. Se mira a sí misma y no se reconoce. La confianza en el progreso irrumpe en el imaginario colectivo como una formulación posible de la inmortalidad, solamente interrumpida por la mortal vida de nuestro cuerpo. Los avances médicos mejoran la vida, pero también la alargan.

De esta forma la alteridad tiñe un discurso en la contemporaneidad que abraza al doble, al fantasma, el hombre proyecta su insatisfacción, tanto carnal como espiritual, motor inequívoco de todo proceso de reforma o modificación.

La insatisfacción es el síntoma más significativo con el que nos encontramos en el panorama artístico de la segunda mitad del siglo XX, debido al vacío generado por la caída de los discursos oficiales. El acoso y derribo al que está siendo sometido el cuerpo es también producto de nuestra insatisfacción corporal tal y como ha sido dada por la Naturaleza. Re-crear el cuerpo a imagen y semejanza de nuestros deseos revela esa moderna postura típicamente occidental de mejorar, cambiar y superar lo real (el cuerpo incluido).

La genética y la biología están aportando, cada día que pasa nuevos datos que destruyen mitos culturales tradicionales. Antes, por ejemplo, la homosexualidad era considerada una desviación natural, ahora esto es aceptado con relativa normalidad. La ciencia y la tecnología aplicadas al cuerpo son las descubridoras de las grandes mentiras culturales. Por ello, los desafíos del hombre en el Tercer Milenio consisten en determinar cuánto hay de construcción cultural y cuánto de verdad en cada discurso.

Esta incesante y cansina búsqueda de nuevos referentes evidencia una idea clara: el cuerpo es una forma de representación, detrás de su entidad física dice lo que somos, por eso lo importante de mostrarnos de acuerdo con lo que creemos que somos. La postmodernidad usó como poderosa herramienta la deconstrucción para mostrar que la cara de lo real era más profunda de lo que se pensaba. Esto significa que *“si los sistemas y sus centros han sido desmantelados pieza por pieza lo que queda es la figura del hombre deconstruido. El hombre como proyecto. El hombre como centro y como escala”*¹. No es *“el fin de la civilización”* como proclamaba Fukuyama, sino el devenir de una nueva especie humana, o por lo menos, entendido como hasta ahora se había entendido. Hablo de los ciber-organismos, mejor dicho, de los *cyborgs*. Si el hombre ha sido capaz de cambiar su realidad a su antojo, transmutarla en realidades posibles como ir a la Luna o realizar transplantes de corazón con éxito, ¿quién puede negar que el uso de la tecnología no está negociando con los humanos una nueva realidad, su total hibridación en la que no se distingue lo humano de lo tecnológico?

1 Bares, Mauricio <http://www.posthumano.blogstop.com>

Es razonable pensar que vivimos tiempos convulsos si los conceptos en los que la sociedad de los individuos se mueve son paradigmas de usar y tirar. Lo que sirve hoy, mañana no. Creíamos que la confianza del hombre por hacer posible su realidad es aún viable, estando más allá de la modernidad y lo que hemos hecho es prolongarla. Hacer de la razón una fe positivista es olvidarnos de que el hombre no es solamente carne, sino también espíritu. Muchos artistas están preocupados por mostrarnos que el hombre es más que cuerpo, es un sujeto genuino, único y con una identidad individual. No es extraño ni contradictorio que la piel, la carne corporal sea su objeto de estudio para irradiar y analizar la identidad como un proceso conceptual complicado donde se mezclan discursos de género, sexuales, culturales, antropológicos y políticos de difícil separación. Y no solamente estéticos.

Existe unanimidad al pensar que la identidad se está redefiniendo. Nos vemos distintos y esto en cierta manera altera nuestra identidad. Se reconstruye el cuerpo para materializar la idea de lo que deseamos ser, los simulacros y los sucedáneos ya no importan, han perdido su valor. La autenticidad está al borde del colapso por su fuerte demanda en estos últimos años. Narciso debe y necesita reencontrarse con lo que vio de sí. Si no la frustración y la insatisfacción inundarán toda su experiencia emocional. La sombra del cuerpo es alargada, ya que en los avances médicos, tecnológicos y genéticos, según Vicente Sánchez-Biosca, *“se muestra algo que convoca de nuevo al universo simbólico y no sólo a la ciencia, en tanto en cuanto apunta a cuestiones tales como la diferencia sexual, la paternidad y la maternidad, los cuales no son problemas meramente biológicos, sino simbólicos. En suma, la*

*genética está removiendo los cimientos de algunos mecanismos simbólicos, fundamentales para nuestra civilización*². Sigmund Freud decía que *“la anatomía es el destino”*, pero no es el final. Interesante conclusión porque ahora el cuerpo es más biomecánico que nunca. Así lo demuestran los diversos descubrimientos científicos: cadena de ADN, células madres, embriones artificiales, vaginoplastías, clonación, por poner algún ejemplo conocido.

El cuerpo no es que esté muerto, está obsoleto, superado. Un profeta de las diversas metáforas corporales posibles es el australiano Stelarc. Su discurso se centra en la superación del pensamiento humano por otro más evolucionado. Por ello, su tesis se centra en la relación hombre-máquina y sus infinitas posibilidades para esculpir en uno el cuerpo que se desea, *“ya no se trata de perpetuar la especie humana mediante la reproducción, sino de perfeccionar al individuo mediante la reyección”*³.

Se necesita reconstruir cuerpos para reconstruir las identidades oficiales, hacer visible lo que ha permanecido oculto, invisible, y no hablo exclusivamente de la sexualidad, sino de la prohibición que se ha hecho sobre el cuerpo por suponer que era pervertido, indecoroso, impúdico, grosero o antiestético. No sé cuándo ni por qué comenzó esta pequeña revolución, de lo que estoy seguro es que surgió con el propio sujeto que, consciente de su género, sexualidad, cultura y demás argumentos, los rechaza, o por lo menos los cuestiona a fin de averiguar si son válidos para su identidad.

² Sánchez-Biosca, Vicente, “Metamorfosis, ciencia y horror. En torno a La Mosca, de David Cronenberg (1986)” en, Revista Arbor CXLV, mayo 1993, págs. 97/98.

³ Pedraza, Pilar, “Teratología y nueva carne”, en *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*, Edición Valdemar, Madrid, 2002, pág. 36.

El principal impulsor y teórico de la deconstrucción es el filósofo francés Jacques Derrida. El pensador desmonta y deconstruye el par binario que funciona como estructura, esqueleto óseo que fundamenta el lenguaje y el conocimiento humano. En otras palabras, lo que sugiere la crítica deconstruccionista es derribar el principio logocentrista occidental que ordena *“el conocimiento humano y las relaciones humanas en torno a pares binarios en el que la primera unidad supera en valor y ascendencia a la segunda: habla/escritura, masculino/femenino, cuerpo/mente, derecha/izquierda, naturaleza/cultura, presencia/ausencia, etc.”*⁴.

La aceptación del no-centro no significa la pérdida del centro, sino de un único centro válido para todos. Con ello constato que el nihilismo de éstos últimos tiempos, asumido como la pérdida de todo referente o paradigma, nos ha propiciado un vacío de-constructor, que crítica pero no construye ni aporta nada. Debemos acabar con la desgana y empezar a tener una interpretación de la realidad más activa. Los artistas lo saben y construyen cuerpos que permitan acceder a identidades más ajustadas con lo que desean ser.

La deconstrucción trata de constatar que los pares, centros y sistemas son puros ordenamientos humanos, y en este sentido ni son inmutables ni naturales ni lógicos. Su finalidad no es invertir la cadena de valores, sino admitir las contradicciones que surgen entre ellos, redefiniendo los conceptos manifestando la disparidad y la multiplicidad de los mismos.

⁴ Rodríguez Rodríguez, Félix,
<http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/lit/02/115500.asp>

La construcción de identidades es necesaria porque gracias al nihilismo que nos ofrece una libertad extrema, propicia una identidad no condenada a lo que nos dicta nuestro cuerpo. Por eso la reconstrucción corporal abre fronteras para regalar felicidad a individuos que no ven espejos en los que mirarse, y más en un mundo como en el de hoy, en que los estereotipos, los clichés y los prejuicios aún siguen funcionando, y lo hacen a la perfección.

Es necesario desmontar las identidades oficiales para permitir que las minorías accedan al poder y se constate que ahí afuera también hay gente como tú, única y humana. Gente con una identidad que no siga los dictados mercantilistas de lo corporal -aunque sea consciente de que el cuerpo marca, pre-designa y estigmatiza- y amplíe los mapas corporales gracias a la tecnología para desarrollar nuevas identidades corporales que satisfagan las carencias presumidas en las identidades oficiales.

Llegando al final de este discurso me he dado cuenta de que el cuerpo denota una presencia humana, visible e invisible. Su huella es la constatación de la existencia de una especie preocupada por mostrar lo que es con lo que se ve.

El cuerpo es presencia de lo humano. ¿Por qué no sentirse preocupado por ello?

Mitad humano. Mitad máquina
RoboCop de Paul Verhoeven

Hace millones de años el hombre comprendió que cuando dos piedras chocaban se producía fuego; un invento que posibilitó una mejora de la vida del ser humano, de la misma forma que lo hicieron las lascas, la rueda o la agricultura. Hasta no hace mucho tiempo, las sociedades humanas evolucionaban muy despacio y torpemente. Hoy no ocurre eso. En la actualidad se evoluciona, pero no se asimila. Basta con recordar el lanzamiento de las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki, producto de una sociedad que no pensó en sus consecuencias.

La tecnología avanza más deprisa que la razón humana por comprenderla, eso resulta evidente si miramos nuestro entorno en los albores del siglo XXI. Abordar el impacto de la tecnología sobre el hombre es un ejercicio de perspectiva que, creo, aún no poseemos. Mientras la ciencia nos ayuda a dar explicación de lo natural, la tecnología recrea mundos artificiales y antihumanos aunque éstos hayan sido concebidos por manos humanas.

El paradigma de la evolución conlleva aplicar la lógica a todos los procesos de la biología como soporte y proyección de una mejora de la calidad humana. En otras palabras, se busca la puesta en práctica de la razón al cuerpo para perfeccionar al hombre. Primero fueron el descubrimiento de las prótesis, después los implantes, terminando con las células madres. Y esto es sólo el principio de una cadena que parece no tener final.

El arte cinematográfico se ha preocupado por mostrar el desacuerdo que contiene el profundo debate entre lo natural y lo artificial y cómo ambos se muestran incapaces de controlar los límites de sus propias fronteras. La inquietante sensación de la extensión de lo natural sobre lo artificial y viceversa es exhibida con todo lujo de detalles durante esta última centuria en innumerables disciplinas artísticas. Pero siempre existe un principio. En varios manuales de consulta parecen ponerse de acuerdo en señalar que la escritora Mary Wollstonecraft Shelley (1797-1851), con su novela *Frankenstein* (1818), es la iniciadora del estudio de la problemática entre lo humano y lo antihumano, o si se prefiere, lo natural y lo artificial. No resulta nada casual que el protagonista de su novela sea precisamente un hombre dedicado al estudio del cuerpo humano, un doctor preocupado por extender más allá de la vida la materia muerta.

Un planteamiento que hunde sus raíces en el mito griego de Prometeo, hijo del titán Jápeto y de una de las hijas de Océano. Prometeo es considerado el creador de los primeros hombres a los que modeló con barro.

La nueva reconstrucción del mito viene representada en otras coordenadas históricas y culturales a través de la película *RoboCop* (*RoboCop*, 1987). El barro ya no representa la materia prima elegida para el modelo humano, ni tampoco trozos de carne como ocurre en *Frankenstein*, sino la tecnología, que ha permitido el engendro de un ser posthumano.

En un momento histórico en el que se ha deconstruido todo sistema, esquema o argumentación que ayude al hombre a justificarse- en definitiva, a sostenerse a sí mismo en un mundo donde todo se han

venido abajo- está surgiendo un nuevo mundo donde los avances médicos y tecnológicos permiten desarmar los conceptos clave de nuestra civilización; como religión, nación, dios, ideología, filosofía, cuerpo, sexo, ética, familia, sociedad, pensamiento... Son, en definitiva, la mayoría de los elementos que conforman la dimensión humana, y si estos puntos de referencia se cuestionan, también se estaría haciéndolo sobre el concepto de hombre.

Muerto el sujeto, muerto el hombre, no hay nada detrás de sí que la resurrección de otro hombre mejorado, confeccionado con la misma carne y diseñado con la más alta tecnificación. Por eso la muerte del hombre representa la muerte conceptual del humanismo, permitiendo el acceso no al fin de la historia, sino el inicio de otra escala evolutiva de la humanidad, menos natural y más artificial.

La imaginería posthumana irradia por encima de cualquier consideración de cultura marginal o aislada, es más, tiene una proyección que no solamente se contiene en las artes visuales, cine o fotografía, sino que se amplía en la literatura, el cómic o la mitología. Centauros, sirenas, esfinges, amazonas, son seres mitológicos de la Antigüedad que alargan su sombra en la época contemporánea en forma de robots, androides, ginoides o *cyborgs*. Con cada época histórica se adecúa un nuevo mapa mitológico que organiza, canaliza y expresa los temores, miedos y deseos de la sociedad que los construye.

Así la representación del cuerpo humano viene precedida por la anulación de todo sentimiento o vulnerabilidad de la debilidad humana. El cuerpo como materia expuesta a cualquier tipo de descalificación, veja-

ción o trato humillante debido a la anulación del cuerpo como retrato de lo humano. Esta pérdida de significación corporal expone un discurso que anticipa la transición de la era humana a la era posthumana. Debido a que lo corporal ya no designa a lo humano sino lo virtual, lo artificial, en otras palabras, lo maquinal.

Desde el holocausto judío, pasando por el atentado terrorista del 11 de septiembre de 2001 de las Torres Gemelas de Nueva York vemos como el cuerpo -la muerte física del hombre- ha dejado de nombrar lo humano para subrayar, por debajo de este concepto, otras ideas que refuercen el carácter maléfico y de temor de la mente humana, y conseguir que la seguridad, el poder y otros intereses partidistas suplanten lo humano como medida, discurso o amparo legal de los Derechos Humanos.

Abandonando el cuerpo como mera representación siniestra de lo real al ser desnudado y despojado de todo victimismo, un cuerpo sin nombre designa en silencio la metáfora de la muerte de la era humana, porque sólo así se puede “comprender” todo atentado que borre la existencia al hombre.

La película de Paul Verhoeven, *RoboCop*, es una visión de la sociedad del futuro en el que la vida humana parece no tener ningún valor. La muerte del hombre no tiene intención de conmover sino que es un estorbo para conseguir otros fines.

La deshumanización intencionada en el cine de Paul Verhoeven referencia un cambio en los valores que las sociedades dan como prioritarios. Antes se aceptaba la esclavitud, ahora no. Un ataque preventivo era una declaración de guerra, hoy es sólo una

advertencia. En fin, ejemplos que acusan una traslación de lo que se da como importante en una época histórica y no en otra. Mejor dicho, avisan de los aspectos que denotan lo humano en un marco espacial y temporal determinado.

La ciencia-ficción en su empeño por vislumbrar el futuro parece acercarse a Verhoeven al presente como documento de lo real, ya que en el mismo presente se formula lo que está por acontecer. En este sentido, *RoboCop* es un brillante ejercicio visionario, al detectar la influencia de la tecnología en el desencadenamiento de la evolución humana. La sociedad que se visiona en la película es un modelo de la sociedad posthumana: urbana, violenta y superpoblada.

RoboCop es la primera película de la etapa americana de Paul Verhoeven, y a pesar de ser un film con grandes pretensiones comerciales, por debajo del mismo subyacen inquietantes ideas reveladoras que proponen el juego macabro de suplantar al hombre por una subespecie superior llamada *cyborg*.¹ Un estadio intermedio entre el hombre y las máquinas, un ser híbrido que pondría en marcha la escala evolutiva. No me queda ninguna duda de que nosotros mismos escogemos hacia dónde queremos evolucionar, siendo inconscientes de hacia qué punto exactamente nos dirigimos.

Pues parece que la elección está tomada. La tecnología es (cada vez con más fuerza) la que empuja el

¹ Del inglés *cyber-organism*, individuos todavía humanos que conservan parte de su estructura biológica natural, el cerebro, y presentan un cuerpo transformado por la ayuda de implantes tecnológicos, cuya finalidad consistiría en buscar su perfeccionamiento como especie.

desarrollo de una especie que se expande como ganadora no ya de una selección natural sino de un determinismo económico. Una tecnología que solamente es eficaz en aquellos que la poseen, excluyendo a los demás. Aún siendo un asunto universal, como lo fueron el descubrimiento del fuego y de la rueda, sólo los pioneros logran sacar el máximo partido.

La batalla está perdida para aquellos que no accedan a los medios tecnológicos y no asuman como parte de ellos las nuevas premisas evolutivas. La brecha digital, como así la llaman los especialistas, abrirá una sociedad muy involucrada en los procesos tecnológicos y otra que sea analfabeta en esos menesteres. Pero detrás de la propia tecnología existe alguien que controla y fomenta unos hábitos determinados. La tecnología tiene muchas razones para existir, la más importante, mejorar la calidad de vida de los hombres. ¿Qué ocurriría si esta mejora desbordase al hombre posibilitándole una nueva identidad?

RoboCop, en este sentido, es la clave intermedia para comprender en toda su magnitud estos cambios históricos tan convulsos. Peter Weller², el actor que interpreta al personaje, es un policía humano que patrulla las calles de la insegura Detroit (Estados Unidos). Hasta ese momento se nos muestra una historia convencional sobre hombres que quieren hacer el bien por encima de

² Peter Weller (1947) es un actor norteamericano muy conocido en la década de los años ochenta y noventa al haber participado en películas de carácter muy comercial y en otras más minoritarias como *RoboCop* (Paul Verhoeven, 1987), *RoboCop 2* (Irvin Kershner, 1990), *Naked Lunch* (*Almuerzo Desnudo*, David Cronenberg, 1991) o *Mighty Aphrodite* (*Poderosa Afrodita*, Woody Allen, 1995).

toda maldad, salvaguardando la ley y el orden en una ciudad dominada por el caos y el vandalismo.

Al poco tiempo de iniciarse la película, el protagonista (Alex J. Murphy) muere a manos de una banda de traficantes y asesinos a sueldo. Aquí es cuando Paul Verhoeven da un giro inesperado a la trama, convirtiendo un *thriller* en una película de ciencia-ficción. El cuerpo muerto del agente Murphy pasa a ser propiedad de una gran multinacional llamada *Omnium Consum Products* (OCP), una empresa privada que también financia y gestiona el departamento de policía de Detroit.

La muerte del policía Murphy viene representada por un fundido en negro que anuncia una ausencia, -preciosa metáfora del desvanecimiento de la identidad humana hasta su transparencia-. Es en este momento cuando la imagen negra delimita el hecho mortal de lo humano para ver a través de un inteligente plano subjetivo una imagen difusa de un monitor mal sintonizado. Una metonimia perfecta que sirve de enlace para entender que la muerte del agente de policía a dado paso a la vida de otro ser y que, aunque se comprenda que ya no es Alex J. Murphy, sí se sobreentiende que tiene algo en común con él. De esta forma se nos muestra el nacimiento del primer *cyborg* auténtico de la historia.

La muerte de Murphy no supone un final, se perpetúa su existencia en la figura de RoboCop un ser perfeccionado de carne y metal y diseñado para defender la ley en un mundo violento. Por lo tanto, RoboCop es un ser transhumano que vive en una sociedad posthumana. Con ello me refiero a que lo transhumano afecta a lo humano especialmente y, gra-

cias a la tecnología, el cuerpo se puede modificar hasta lo que una vez se soñó sobre sí mismo. El nuevo cuerpo del agente de policía Murphy es RoboCop, ambos con la misma identidad, memoria y recuerdos. Son un solo ser. Así, el *cyborg* es un transcuerpo, porque es un ideal de hombre perfecto –el *Frankenstein* contemporáneo–, ya que el prefijo remite a significados de: “más allá”, “a través de” y “cambio”.³

La sociedad en la que vive RoboCop es posthumana, al detectar en la película una mínima valoración de la vida, rasgo que caracteriza al director al extremar la violencia y usar el cuerpo humano como mera carne de ganado. El concepto de humano presentado en la película es nulo o vago. El único individuo que tiene conciencia del concepto humano es el *cyborg* RoboCop que, además de poner orden en la ciudad de Detroit, es el encargado de transmitir y recordar la condición humana a esa sociedad posthumana. Un cuerpo transhumano que advierte (y aquí reside la grandeza de un film menospreciado por la crítica) de los riesgos de una civilización que parece encaminada a autodestruirse, a ser posthumana y olvidarse de quién es. Se puede ser humano y mejorarse como especie ayudado por la tecnología y la ciencia, pero no se puede dejar de tomar conciencia de que el rasgo básico de la humanidad es precisamente los valores humanos.

³ A este respecto aconsejo leer el interesante artículo de Torrijos Pareja, Fernando, “Estéticas Transhumanas: del cyborg al androide” publicado por *Scripta Nova*. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales, 2004. <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-170-53.htm>

Periferias y minorías
La extensión de la realidad a través
del cine documental

El cine es un buen medio para conocer otras realidades que aparecían dormidas u ocultas. Si la palabra -es decir, la literatura- convoca un universo ficticio en el lector ayudado por su propia imaginación, la imagen, el mismo cine, por ejemplo, singulariza el acto creativo para transformar lo imaginado en algo concreto y material.

Hablar de periferia es suponer que existe un centro. Y un centro es un punto sobre el que irradia todo un sistema. Es curioso como el antropocentrismo ha perpetuado una idea que ha desbancado a Dios como principio de entendimiento del mundo. Siglos después de que el hombre se proclamase centro del mundo, sigue su lucha contra sí mismo. Las batallas libradas por imponerse como hombre-centro son ahora más encarnizadas que nunca. El centro que se dio como válido en el Renacimiento fue un hombre blanco y bien posicionado. En el presente esta idea ronda en la cabeza de muchos occidentales. Poco o nada han cambiando las cosas para los que se sienten minoría. En otras palabras, la periferia es en el presente un síntoma de desplazamiento, de ser un sujeto "des-centrado" y poco significativo. Es en el "no-centro" donde los pobladores son siempre más heterodoxos, libres y genuinos, bien porque su humanidad es aquí más descarnada o bien por su extraña forma de vida.

Hay una cosa de lo que si estoy seguro. Allí, en el límite del centro-oficial habitan personas que hunden

sus miserias con una realidad casi en perpetua supervivencia, conscientes de saberse ajenos de las grandes gestas de los grandes héroes. En la periferia están aquellos que no pueden o no quieren estar en el centro. Vallecas o Harlem son barrios que gravitan en una órbita distinta a la descrita por la Gran Vía o Manhattan respectivamente.

Así burdeles, prisiones, hospitales, momentos íntimos y demás hechos privados son ahora revelados con una fuerte impresión soez. La nitidez obscena de lo que se ve tiene una dimensión que va más allá de la apariencia. Asusta comprobar como la miseria corroe los cuerpos, vidas y sentimientos de una parte de la población que está instalada en las antípodas del estilo de vida estandarizada. Es bastante extraño saber que la observación, en última instancia, la mirada, la distancia es la medida sobre la que se basa el pensamiento humano en buena parte del mundo desarrollado. Todo aquello que se mira se conoce, pero no se experimenta. Es por lo tanto el refinamiento, la exquisitez, el buen gusto lo que soporta una manera de entender el mundo apartada del sentido, del tacto y del gusto. La miseria hace entender a Occidente que su mundo se mira con cierta distorsión, la riqueza de algunos barrios en las ciudades contrasta con otros barrios más pobres.

Centro y periferia, zonas opuestas, pero que son el reverso de una misma historia; la desigualdad como bandera de una situación que se quiere armar como situación comprensible. Ahora hay tantos centros como periferias, debido a la derrota de los discursos oficiales y la existencia de la fragmentación del pensamiento, que facilita la comprensión del *otro*.

Bastantes creadores cinematográficos se han preocupado por mostrar de una manera realista lo real como simbología siniestra de una red inmensa de conexiones que superan al ciudadano y que tienen como punto de mira central el Estado. El realismo alemán, con *El Ángel Azul* (Josef von Sternberg, 1930), sería un buen ejemplo de síntesis entre un análisis social e histórico. La debilidad de sus personajes muestra la evidencia de un proceso psicológico en deterioro, su miseria ética y económica no harían otra cosa que aumentar su patetismo.

Un paisaje condenado al deterioro y a la destrucción formularía una pregunta colectiva; ¿cuál es la consecuencia de tanta miseria? La respuesta no es nada fácil y sus orígenes se entroncan en múltiples posibilidades. Es muy probable que el Neorrealismo italiano naciera como consecuencia directa de la Segunda Guerra Mundial y sus desastrosas ruinas en la mayoría de países de Europa. Así por lo menos lo evidencia *Alemania, Año Cero* (*Germania, Anno Zero*, Roberto Rossellini, 1947), un auténtico documento histórico sobre la devastación de Berlín en años posteriores a su derrota. Imágenes que conmueven tanto por su sutileza como por su amargura existencial de impotencia y resignación.

La imagen es un arma poderosa para generar discursos que pueden modificar la percepción del espectador, cada encuadre, cada porción de fotograma representado está encaminado a decirnos algo, aunque no seamos conscientes de ello. La inocencia no tiene cabida en el orden simbólico cinematográfico, porque el hecho artístico viene precedido de la reflexión, mientras que la inocencia es ausencia de conciencia.

Parece ser que la narración era la única forma de expresar un determinado estado nivel de realidad a través del cine. Toda crítica o pensamiento estaba sometido a las leyes de la estructura cinematográfica clásica. Las palabras y los diálogos estaban constantemente sometidos a la interpretación, extendiéndose más allá de lo evidente, simulando formas de decir aquello que permanecía escondido. Ahora, cuando la narración cinematográfica parece que tiene los días contados, el cine transcurre no ya en una mera sucesión de imágenes encadenas dispuestas a contarnos historias, sino más bien en metáforas poderosas que hablan más allá de ellas.

El documental parece abrir fronteras en la actualidad impensables en el panorama internacional cinematográfico. Lo real está en entredicho en la mayoría de las películas que se exhiben en las pantallas, (no ya tanto por cuestionarlo, sino por superarlo). Lo real en términos artísticos está obsoleto, no se habla de ello por temor a ser tachado de costumbrista o tradicional. En cierta manera lo real no está de moda, a nadie le parece sugerente filmar, escribir o pintar sobre la problemática de la realidad; es más, se ha vuelto confuso incluso definir sus límites. Resulta maléfico imaginar un futuro sin pensar en cómo vivirán sus gentes, pasando por alto ciertas carencias, debilidades, pobreza y vulnerabilidades de su población.

El documental parece liberar definitivamente la dominación de la palabra para explicar la imagen. El cine mudo simbolizó una era iconográfica visual caracterizada por ser representado lo real de forma teatral. El cine sonoro logró abrir y ampliar la imagen más allá de la prisión de la imagen, logró ampliar los horizon-

tes de lo visual a un nivel tanto objetivo como subjetivo. El cartón piedra fue sustituido por decorados reales y estos son, en la actualidad, transformados en infinitas formas de mirar, emulando los diversos puntos de vista necesarios para interpretar un hecho de una forma más o menos correcta. No es relativizar lo visible, sino hacer evidente lo que subyace, lo invisible, aquello que justamente no se percibe, pero que es importante para la comprensión de lo que se mira.

Gracias al documental, en alza desde finales de siglo XX, se puede constatar que lo real está en crisis. Existe un acoso y derribo continuado por entender la realidad como un hecho único, intentando abrir camino a la diversidad de realidades. Por eso la realidad está desacreditada, ya no nos fiamos de la evidencia de la imagen porque ésta puede estar manipulada, adulterada o tergiversada para dar a entender lo que no es. Los discursos únicos, así como las historias oficiales, son recluidos fuera del ámbito documental contemporáneo. La cámara ya no simboliza que alguien constató una realidad, la filmó y todo el mundo lo cree firmemente. Ahora no ocurre esto. Los tiempos avanzan y la gente tiene más opciones de conocer, viajar y constatar con su realidad que lo que vieron en la imagen es o no cierto.

Robert Joseph Flaherty, prestigioso documentalista americano, hizo con *Nanook, el esquimal* (*Nannok of the North*, 1920-22) una película clásica del género al capturar la esencia del cine documental, la verdad de la realidad. Se graban imágenes pero no se manipulan, solamente se eligen y se ordenan de una manera lógica. Mucha inocencia existe detrás de estas palabras, o por lo menos, presunción de inocencia. No obstante

mis años de experiencia vital me han obligado a saber que el pensamiento viene cargado de ideología, valores, construcciones culturales o como quiera que se denomine lo que uno piensa.

A través del cine se transmiten ideas de toda índole, algunas solapadas otras más descaradas. Directores de cine tan conocidos como Michael Moore, ganador de la Palma de Oro en Cannes por *Fahrenheit 911* en el año 2004, siendo el primer documental de la historia del festival en ganar un premio, generan expectación sobre las posibilidades de prolongar el cine como discurso objetivo o periodístico. La película fue acto de protesta contra la política del presidente de los Estados Unidos, George Bush, además de lanzar una exposición de ideas premeditadas para hacer pensar al público americano.

Pero este tipo de documentales vuelan demasiado alto y, más que cuestionar, lo que pretenden es imponer otra forma de verdad, de centro, polarizando opiniones y creando un innecesario debate maniqueo de buenos y malos, ricos y pobres, víctimas y verdugos. Al lado de Michael Moore existen otros creadores que reflejan lo real desde un punto de vista menos politizado.

La realidad desacreditada propicia discursos más subjetivos que amplifican el conocimiento de otras verdades menos excluyentes. Me refiero a directores de la talla de Agnès Varda o Andrew Jarecki, cuyas últimas obras van dirigidas a mostrar las miserias de la periferia social, de aquello que precisamente está ensombrecido por los grandes rascacielos de las grandes ciudades y que es consecuencia directa de las políticas transnacionales y de los sistemas económicos globalizados.

El caso de la francesa Agnès Varda es verdaderamente sorprendente. Gracias a su sensacional *Los espi-*

gadores y la espigadora (Les Glaneurs et la glaneuse, 2002) demostró a través de la grabación de su propia autobiografía las relaciones invisibles que existen entre la vida interior, emocional e íntima, y la otra vida, social, colectiva y económica.

Un espigador es el que recoge las espigas que han quedado en un terreno ya segado. Un espigador recoge lo que ya ha sido recogido, por lo tanto son los excedentes los que son recogidos, la basura, los desperdicios, lo que no quiere nadie. Agnès Varda realiza un ejercicio testimonial de la gente que da un nuevo uso a lo sobrante, reutilizando lo viejo; y, cámara en mano, deslegitima el abuso de un sistema establecido en la compra-venta y no en el reciclaje. Su cine documental abre fronteras en la manera de afrontar lo real al presentar al espectador la miseria no desde un punto de vista físico (como nos tienen acostumbrados los medios de comunicación), sino económico, deduciendo consecuencias por encima de las evidencias. Un cine que posee una lectura enriquecedora de las periferias, de las minorías, al fin y al cabo, de la gente que se sitúa en una línea frágil y que normalmente no tienen una plataforma donde ser escuchados. Es aquí cuando la realizadora les brinda la posibilidad de dar cobertura a sus demandas y peticiones gracias a su documental.

Por otro lado Andrew Jarecki, director del impactante documental *Capturando a los Friedmans (Capturing the Friedmans, 2003)*, muestra como las pruebas que culpabilizan a una familia de abusos a menores pueden o no ser ciertas, dependiendo de dónde se coloque el objetivo o qué pregunta se haga. Los protagonistas son los miembros de la propia familia Friedman que hablan, sobre lo sucedido desde el pasado (ya que ellos

mismos se grabaron en video doméstico) y desde el presente. Entre la familia se establece un campo de batalla para determinar la culpabilidad o la inocencia de los implicados, desde la madre hasta sus hijos. Nadie vio nada ni sospechó nada, pero las evidencias les culpan y esto no es un dato relevante para llevar a alguien a la cárcel. Sin pruebas, la verdad está diluida y la imprecisión lleva implícita los prejuicios al suponer hechos y no realidades concretas.

Andrew Jarecki nos hace entender que la verdad es un puzzle en el que las piezas parecen encajar, pero eso no indica que se vea el dibujo nítido y claro. La relación centro-periferia queda ensombrecida por la inexistencia de dichas fronteras. La familia Friedman era de clase media alta y respetada por sus vecinos de Long Island (Nueva York), ahora con la sospecha del padre y de uno de sus hijos de pedofilia ha propiciado un enjuiciamiento rápido por parte de la sociedad. El centro ha sido destruido por la periferia, y lo que fue mayoría se ha convertido en minoría, un revés que produce vértigo si nos ponemos en la piel de los acusados. Por eso, *Capturando a los Friedmans* es un documental que apuesta por la libertad total de expresión en el que los diversos puntos de vista no ocasionan confusión, sino claridad. Un eficaz documento sobre el proceso de búsqueda de verdad en una familia, en el que ni ella misma se pone de acuerdo sobre su culpabilidad o inocencia.

Nadie puede negar que el cine documental está en auge en la actualidad casi con el mismo fin con el que los hermanos Lumière inventaron el cine a finales del siglo XIX: recoger la realidad para documentarla. Lo que sucede es que lo real siempre se ha visto como algo

físico, más en un documental en el que la materialidad de los hechos lo erosiona todo. Por ello, la miseria, la pobreza y la destrucción cobran mayor importancia en un mundo material, perdiéndose los matices, las dobleces, esas pequeñas cosas que hacen más accesible la comprensión de un mundo más heterogéneo. Gracias a los documentales estamos perdiendo la mirada única y uniformada, ampliando la forma de mirar a perspectivas más inteligentes, conciliadoras, cuya función consiste en ponerse en la posición del *otro*, permitiendo al espectador conocer su problemática.

La realidad se hace más extensible, profunda y sabia si se sabe observar con toda su riqueza, y sin releger los pequeños detalles para casos concretos o excepcionales. Lo real engloba todo, y si no, que se lo pregunten a José Luis Guerín, que gracias a su documental *En construcción* (2001) observó durante casi dos años a una pequeña porción de la gente de un barrio de Barcelona, con sus desgracias y sus dichas, haciendo posible un cine humanizado alejado de los estereotipos comerciales del cine contemporáneo y basado en la exhibición de las miserias humanas físicas, pero olvidándose de las éticas.

Entre los límites de lo rural y lo urbano:
¿Qué hecho yo para merecer esto?
 de Pedro Almodóvar

En toda la filmografía de Pedro Almodóvar se pueden apreciar espacios híbridos que no pertenecen ni al ámbito rural ni al urbano, espacios autóctonos alejados de toda relación contaminante de su entorno. Me refie-

ro a esos tipos de personajes que pertenecen a la periferia, que no se identifican con el lugar en donde viven. Personajes que residen en la ciudad, pero sienten que pertenecen al pueblo.

La figura del pueblo, por antonomasia, es una pieza clave en el universo de Almodóvar, no preside un lugar privilegiado en sus películas, aunque es decisivo para comprender en una dimensión más sincera el contenido de las mismas.

No se debe de olvidar que el director procede de la localidad Calzada de Calatrava en la provincia de Ciudad Real, un pueblo rural y conservador de Castilla-La Mancha. Existe una añoranza especial por parte de Almodóvar a su infancia por esas tierras que siempre le marcarán en su discurso artístico. El terruño será el pretexto y el condicionante para volver al origen, para recobrar la memoria y la identidad perdida. Si en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) el director parece disfrutar de la ciudad de Madrid como un lugar paradigmático de la libertad postfranquista, en su cuarta película, *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), la ciudad se le tornaría como un espacio limitado, estrecho y hostil. Necesita, más que nunca, una salida vital que genere perspectiva a sus personajes. Por eso la abuela, Chus Lampreave, se iza como símbolo de un patrimonio rural a extinguirse por el éxodo hacia las grandes ciudades, su figura se erige como protagonista a la sombra de la tragedia acontecida, alumbrando esperanza en una familia diseccionada por el devenir histórico de la España en los años ochenta.

El cine de Pedro Almodóvar representa algo más que la mera exhibición estética de una España cambian-

te, moderna y democrática. En su cine se engullen maneras de sentir escondidas en el recuerdo de una historia (con minúsculas) mutilada por los grandes acontecimientos, la historia con mayúsculas. Sus criaturas son vivo reflejo de una sociedad que avanza, pero no tan rápido como los acontecimientos históricos. Almodóvar se impone como un creador que no disimula pertenecer a una generación dividida entre el recuerdo de una dictadura vivida y la conciencia de vivir el cambio hacia la transición democrática. Ambivalencia que le ocasiona tropezar con las inevitables tensiones de cualquier devenir histórico. En unos momentos su cine es fiel reflejo del sentir optimista, fresco y trasgresor, en otros, negativo, castizo y reaccionario.

¿Qué he hecho yo para merecer esto? es a primera vista una película urbana cimentada en un corpus provinciano que ampara a unos personajes que proceden del pueblo y que son absorbidos por la gran ciudad de Madrid. Gloria (Carmen Maura) y Antonio (Ángel de Andrés López) son un matrimonio de clase obrera que malvive en una pequeña casa a las afueras de Madrid, junto a sus dos hijos y la abuela, cerca de la M-30. Antonio es taxista y con su sueldo no llegan a fin de mes para pagar las letras de la casa, por eso Gloria trabaja como asistenta en otras casas.

Lo que no cuenta la película, y se supone, es que Antonio y Gloria se conocieron en el pueblo, y con el paso del tiempo se fueron a vivir a la capital con el requisito de llevar una vida mejor, consecuencia del éxodo rural vivido en España en los años sesenta y setenta. No obstante el barrio donde viven es más bien un espacio paupérrimo, en el que hay una dualidad muy marcada; por un lado, las calles están sin asfaltar

y la organización de la zona es un tanto caótica, ensalzando una idea de pueblo reconvertido en barrio residencial para obreros; y por otro, los edificios apilados en forma de colmena sugieren la forma de ciudad industrial.

Madrid (en el cine de Almodóvar) se enmarcaría de esta manera dentro de un contexto de ciudad en el que confluyen muchos tipos de Madrid. Un lugar de libertad, de asfixia, una cárcel o un escenario donde sus personajes hacen pulular sus deseos y pasiones. En esa ciudad se tipifica unas coordenadas muy precisas de la dislocación ciudad-pueblo, una contradicción que el director sabe aprovechar para arrojar un discurso en el que sobrevalora al pueblo como un intento de “*ganar un pasado rural idealizado*”¹. *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* es la película de todas las que ha realizado el manchego que mejor enfoca una realidad en construcción, que no aleja lo real a un sentido emocional, proporcionando así un soporte neorrealista al film.

El pasado de Pedro Almodóvar sucumbe en cada fotograma de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, desde los muebles de ese apartamento oscuro y pequeño de Madrid que nos trasladan a escenarios de su niñez en Calzada de Calatrava (Ciudad Real) y Madrigalejo (Cáceres), hasta los vestidos de Gloria (Carmen Maura) que reflejan una herencia estética anquilosada en un periodo descontextualizado y que tiene una fuerte connotación materna.

¹ Allison, Mark, *Un laberinto español. Las películas del director de Pedro Almodóvar*, Madrid, Ocho y medio, 2003, pág. 152.

La función simbólica de la abuela, emblema de la estructura familiar española, representada por Chus Lampreave, sirve para potenciar el fenómeno urbano como un aspecto que no se comprende ni se entiende. La abuela sintetizaría a ese tipo de gente que ve en el pueblo una Arcadia posible, un futuro que asegure un entendimiento con el presente ya que este avanza de manera imparable. Me refiero a lo inevitable de todo proceso histórico y de las consecuencias que con ello se proyecta. Por ello la abuela, en el cine de Almodóvar, es un personaje que es consciente de que ya no tiene un lugar, un referente sobre el que apoyarse.

España en los años ochenta estaba convirtiéndose en un país industrial (en vías de desarrollo decían los libros de texto de la época), y solamente con la muerte de Franco, España pudo abrir sus fronteras y abrazar la modernidad. Desde este punto de vista Pedro Almodóvar es el referente mundial de la España democrática para el exterior. Por eso su cine es tan bien acogido en el extranjero, por reflejar el cambio, la transición. Y no sólo eso, su cine es la demostración de que en toda transición existe deficiencias. Hubo democracia, pero eso no significa que toda la población sea democrática, de ahí la importancia de retratar a infinitos personajes que son la demostración de que existe una España plural y polisémica. Si en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* se verificaba la presencia de un marido machista y una madre maruja, al lado también se encontraba a unos hijos que consumían drogas y tenían actitudes sexuales poco ortodoxas. En *Todo sobre mi madre* (2001), por ejemplo, hallábamos a un padre bisexual travesti (Toni Cantó) y a una madre falsificadora de obras de arte de Chagall (Rosa María Sardá).

Múltiples realidades que se entroncan en la mayoría de sus personajes en la fuerte dicotomía de sentirse parte de la ciudad o del pueblo. *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* es la máxima expresión de esta dualidad. La abuela (Chus Lampreave) es el buque insignia de una generación que asume la urbanidad como un producto de reciclaje de una sociedad que por un lado aísla a los ancianos de su entorno vital, arrojándoles al dominio de la ciudad, atraídos por unos hijos cegados por la prosperidad; y por otro les hace ser partícipes de una nueva vida que, aunque menos solitaria, sí está más desprovista de una identidad genuina.

La ciudad de Madrid en los años ochenta abarcaba el 10% de la población nacional, sin contar el extrarradio. Un dato a tener en cuenta para entender la gran atracción que ejerce como centro de poder en todo el territorio nacional. Es a mediados del siglo XX cuando España deja de ser un país eminentemente rural para formar parte de esas potencias en las que la población se agolpa en los entornos urbanos, un rasgo típico de la contemporaneidad. Pero, ¿qué tipo de problemas planteaba este tipo de migraciones? La primera consecuencia inmediata era la desertización de las zonas rurales, y la segunda, estaba vinculada a la pérdida de los valores tradicionales, ocasionando que gente acostumbrada a la cercanía y familiaridad de la vida campesina tuviese que ser anónima y desconfiada ante la grandeza de la vida urbana.

En *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* se pueden rastrear signos que dan cobertura a estos dos estilos de vida: rural y urbano. Se aprecian rasgos del pueblo en los numerosos cruces casuales que los personajes van teniendo a lo largo de la película; en la abuela que odia

Madrid, el paisaje donde viven (una auténtica metáfora rural) en el que hasta Chus Lampreave recoge palos y lagartos, y los vehículos topándose con carros tirados por burros. Respecto al sentido urbano, Almodóvar se detiene en esos edificios colmena que en la época franquista eran el broche de oro de la comodidad proletaria, en el ruido de los coches atravesando amplias carreteras y en la heterogeneidad de sus vecinos.

Si en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* el director se recreaba en el recuerdo de su madre para especular sobre su pasado rural, en *La flor de mi secreto* (1995), Almodóvar dibujaría años más tarde con Marisa Paredes (Amanda Gris) a una mujer desolada que necesitaba de sus raíces –el pueblo– para poder sobrevivir, permitiendo que el enlace entre ambas películas sea una Chus Lampreave (la eterna abuela) que hace de eslabón perdido entre la infancia rural del realizador y su madurez urbana.

El encuentro de lo rural en Pedro Almodóvar está determinado por la enorme influencia de su entorno castizo y por su madre, ambos decisivos para comprender el impacto de la gran urbe madrileña en él. Influencias que no le han abandonado en su trayectoria artística, demostrando el profundo desarraigo del manchego al sentirse desubicado tanto en un plano rural como urbano. Por eso existe ese mimetismo tan acertado de Amanda Gris en *La flor de mi secreto* y Gloria en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* con Almodóvar, unos personajes heridos y consumidos por la desgracia de no pertenecer a nada ni a nadie. Absolutos seres perdidos en la inmensa amalgama que representa la incertidumbre de sentirse desencajados entre un presente que intenta olvidar su pasado con demasiada facilidad.

Y no es de extrañar que en las sucesivas películas de Pedro Almodóvar -*Todo sobre mi madre* (1999) y *La mala educación* (2004)- la reconstrucción del pasado tenga una vital significación, ya que su madre (la figura materna es el tema central de *Todo sobre mi madre*) y el pueblo (lugar privilegiado en el devenir narrativo de *La mala educación*) son signos evidentes de que el director hace en silencio un rendido homenaje a esa porción de historia que le tocó vivir, como tantos otros.

Inevitablemente, cuando uno envejece echa mano del recuerdo para formular una idea de cómo fue su pasado, e indiscutiblemente ese pasado se percibe borroso y difuminado por la memoria. Y es la ficción de una realidad recordada la que hace posible que en la película *¿Qué hecho yo para merecer esto?* se retratara las desgracias de una ama de casa en un contexto muy provinciano, y que en *La flor de mi secreto* se anunciara a un personaje opuesto a aquel, más evolucionado, culto y con más dinero. Pero ambos con un déficit común, la carencia de saberse excluidos de la tierra que les vio nacer, el pueblo. Por eso Gloria (Carmen Maura) se intenta suicidar al presenciar la marcha de su hijo mayor y la abuela hacia el pueblo en una estación improvisada a las afueras de Madrid impedido por el regreso a casa de su hijo menor, y Amanda Gris (Marisa Paredes) resucita al oír la voz de su madre que le dice que vuelva al pueblo.

Sin "pueblo", sin orígenes, sin raíces y sin pasado, tanto Pedro Almodóvar y sus personajes como nosotros mismos nos sentiremos como vaca sin cencerro.

Kevin Smith y el cómic El cine híbrido

Pensando en la influencia del cómic sobre el cine me doy cuenta de que el cómic refleja su parte más estética en la vertiente cinematográfica, como la existencia de superhéroes travestidos con ropas llamativas o la recreación ambientes futuristas. Así, se puede constatar que desde el gran éxito de público y crítica de *Batman* (*Batman*, 1989) dirigida por Tim Burton, el mundo del cómic se ha implantado en el cine contemporáneo actual de manera soberbia. Héroes y villanos sirven de pretexto para desarrollar guiones ambiciosos donde los buenos y los malos construyen tramas muy fáciles de entender y de llevar a la pantalla grande consiguiendo un importante número de espectadores.

La industria de Hollywood ha aprovechado esta situación para financiar productos rentables comercialmente, eligiendo a personajes destacados dentro de la cultura popular como son Superman o Astérix, que ya de por sí son conocidos, para beber del cómic y explotar en imágenes toda una iconografía básica del siglo XX. La saga dirigida por Sam Raimi, *Spiderman I & II* (*Spiderman I & II*, 2001-2003), sería una prueba evidente de que la eterna lucha entre el bien y el mal genera entradas más que suficientes para ser considerada un gran éxito de taquilla.

Los argumentos planos con tramas sencillas sirven para acercar el mundo del cómic a la pantalla grande. No obstante, el cómic ofrece otras vertientes más complejas que esas historias de héroes que libran continuamente la última batalla para salvar a la

Humanidad de la amenaza del mal. La complejidad de analizar la intertextualidad del cómic en el cine me hace suponer que ambas disciplinas artísticas se han fusionado en una nueva forma de expresión híbrida, difícil de separar y analizar qué elementos proceden del cómic y cuáles del cine.

Si admitimos la idea de que el cine es un arte que necesita de la participación de otros artes y fagocita un conglomerado interdisciplinar, el cómic aporta el *story-board* al mundo del cine, (también temas e historias). De Superman, un ser que llega del espacio exterior y que es más humano que los propios hombres, hasta Batman, un multimillonario que juega por las noches a ser un superhéroe justiciero, existe un espacio entre lo que son y lo que no que seduce al espectador para hacer una libre interpretación de lo que ve.

Los personajes de cómic adaptados en pantalla grande se ven en la dicotomía de pertenecer al grupo de seres normales que quieren ser héroes o villanos, o bien, héroes o villanos que pretenden ser hombres normales. Lo acertado del director de Nueva Jersey (Estados Unidos) es que acerca su afición por el cómic al cine de una manera más personal, no bipolar. En sus películas los personajes se van enredando de una forma tan acertada entre lo real-fílmico y el cómic que parece olvidar que los héroes y los villanos cumplen su función para desdibujarse en seres más vulnerables a los sentimientos, donde el bien y el mal no existen, sino que se precipitan en la confusión de sus significados.

Persiguiendo a Amy (*Chasing Amy*, 1996) es un claro ejemplo de la preocupación de un director por abrir nuevos significados al lenguaje del cómic. Ampliando los códigos que lo limitan, acercándose al cine para

potenciar y reforzar la creación de la tipificación de los héroes (o antihéroes). Holden McNeil (Ben Affleck) y Banky Edwards (Jason Lee), protagonistas masculinos de la película, son dos artistas dedicados al mundo del cómic. Amigos inseparables y compañeros de trabajo que comparten piso y una vida en común. Gracias al cómic "37" triunfan en la escena del mundo del cómic. Unos autores que autopublican su primer cómic realizado en blanco y negro, cuya temática versa sobre el sexo y la sexualidad, con un fuerte contenido pornográfico y utilizando un lenguaje altamente grosero.

Kevin Smith parece decirnos que "37" hace referencia a su primera película *Clerks* (*Clerks*, 1993) por su aire de gamberrada juvenil y desenfadada, por su ausencia de compromiso con la gente, por la falta de madurez y porque son un par de jóvenes que intentan pasar la mayor parte del tiempo sin hacer nada.

El crecimiento de los personajes dentro de *Persiguiendo a Amy* es similar al que sufren los personajes que imprimen los cómics de Holden y Banky. Así "*Bluntman & Chronic*", el segundo cómic que realizan, es una parodia de la segunda película de Kevin Smith, *Mallrats* (*Mallrats*, 1995). Un claro homenaje a la Historia del cómic y más concretamente a la figura de Batman, personaje creado por Bob Kane y admirado por el director. Reproducen en viñetas la batalla de estos dos superhéroes como si de Batman y Robin se tratara, con un ficticio villano visto a través del particular universo de Kevin Smith. Sería un avance hacia el crecimiento de los personajes ideados por el propio director durante toda su trayectoria cinematográfica, y que a la par muestra un cine que va progresando en riqueza y madurez artística.

El paso hacia un mundo adulto está representado en *Persiguiendo a Amy* por los protagonistas de Holden y Banky, unos jóvenes que no desean comprometerse, ni generan vínculos con nadie. Ellos son la representación de una generación perdida que no se decide a quién amar, ni cómo ser y mucho menos sabe de qué forma quiere vivir. En definitiva, una juventud que desea no madurar, perpetuando su existencia en la adolescencia para no sufrir el desengaño de lo real.

El amor, que parece que en todo el cine de Kevin Smith actúa como de fuerza de presión, como válvula de sentimientos, irrumpe de improviso otorgando unas circunstancias nuevas a los protagonistas por ser, precisamente un enfrentamiento con el *otro*. Por ello, Alyssa Jones (Joey Lauren Adams), la actriz que representa el papel de Amy y que se enamora perdidamente de Holden, rompe la burbuja de amistad entre Banky y Holden. Ella es otra dibujante de cómics, pero más segura de sí misma y sabiendo lo que quiere. Una mujer que tiene un basto conocimiento del mundo y que ha tenido experiencias sexuales ricas y variadas (es abiertamente bisexual en la película) y que con la publicación de su primer cómic "*Rutina Idiosincrásica*" se convirtió en toda una revelación por su madurez.

Por lo tanto, *Persiguiendo a Amy* sería la tercera película de Kevin Smith, la más íntima, personal y plena, donde consigue que el universo del autor se pliegue sobre la obra de una manera más acertada que las anteriores. Sus personajes han madurado, han crecido, ya no son adolescentes y temen al cambio, al compromiso y eso lo saben. Una prueba de ello es que no solamente leen cómics, sino que también los hacen. Banky y Holden saben que los días del instituto han finalizado y

comienza una etapa donde la juventud es frontera con la edad adulta. Se encuentran inmóviles, indecisos, aterrados por pensar que las cosas forzosamente deben cambiar y todo cambio implica incertidumbre. Holden quiere a Amy, pero el pasado de ella le impide tener una relación satisfactoria y termina en fracaso. Banky no se atreve a reconocer que lo que siente por su amigo de toda la vida es amor y no amistad. Y Amy, consciente de que Holden podría haber sido su media naranja, le rechaza por su falta de decisión y compromiso.

A los tres protagonistas les sobreviene el cambio con la ruptura, Banky y Holden ya ni viven juntos ni hacen cómics juntos, y Amy sigue buscando a alguien que le quiera.

Lo importante no es a quién amas sino cómo. Este es un supuesto subtítulo que tiene *Persiguiendo a Amy* y la conclusión a la que parece querer llegar el director. En todo proceso evolutivo existen elementos que no podemos controlar, y Holden sabe perfectamente que ha perdido a Amy para siempre por su inmadurez. Es por ésta razón por la que termina publicando su tercer cómic ya en solitario. Su obra lleva por título el mismo que la película, *Persiguiendo a Amy*, una coincidencia que nos hace pensar sobre las múltiples conexiones entre la ficción y la realidad emocional de los personajes, siendo el cómic una declaración de principios, de amor y perdón a Amy. La madurez del personaje le llega a Kevin Smith, de la misma manera que a Holden, en la tercera obra de su carrera y sin perder un rasgo de su singularidad.

No Llueve Eternamente

El Cuervo de Alex Proyas

Existe algo de mágico cuando la lluvia cae sobre los personajes en el cine, es como si lo inexplicable tuviera su razón de ser y un hecho tan circunstancial significara tanto como los propios personajes. En *El Cuervo* (*The Crow*, 1994), una película tan oscura como mítica, la lluvia imprime un carácter especial que dota a las imágenes de una belleza inusitada.

Alex Proyas¹, su director, realizó con su primera película norteamericana un ejercicio visual y estético muy prometedor. Puso en juego una atmósfera siniestra e inquietante al servicio de una historia de amor y venganza. Se parte del cómic de James O'Barr para la recreación del personaje Eric Draven, un joven que vuelve de la muerte para dar caza y captura a los asesinos y violadores de su novia.

El Cuervo enfatiza la idea de la prolongación del amor más allá de la muerte como hecho incontestable de que la realidad se mueve por "actos de fe" amorosos. Aunque la película fuera tachada por la crítica de "vídeoclip con pretensiones góticas"², hunde sus raíces en la obra literaria de Edgar Allan Poe, para ser heredera de la gran tradición occidental por la estética fantástica.

¹ Alex Proyas es un director de cine nacido en Egipto en 1965, se trasladó a Australia desde joven, debutó con la película *Spirits of the Air, Gremlins of the Clouds* (1987), y su éxito se consagró con *Dark City* (1998) y *I Robot* (Yo Robot, 2003).

² Casas, Quim, Revista Dirigido, en el N° 229, Noviembre 1994, pág. 4.

Una ciudad saturada, sucia, oscura y mojada arroja a un héroe que revive de entre los muertos para establecer el orden en la vida que abandonó. Y mientras la lluvia recubre el ambiente necesario para originar en el espectador una atracción fatal hacia la espesa neblina que se vislumbra en toda la película.

El director demuestra con *El Cuervo* una extraña hibridación de géneros, desde la ciencia-ficción hasta el *cyberpunk*. Alex Proyas consciente de su pasado como director de videoclips, intenta pulir ese ritmo frenético y carente de contenido que caracteriza a la mayoría de los vídeos musicales por otro más argumental y coherente de significación cinematográfica.

Decía Rosa Regás que *“la lluvia en el cine es mucho más que un recurso, más que una mirada peculiar y cargada de significado y sensibilidad, más aún una metáfora de la que se puede echar mano para multiplicar el efecto que se desea obtener. La lluvia es un ámbito donde germina la emoción precisa que da al film su expreso y verdadero sentido”*³. La lluvia en *El Cuervo* otorga el vértigo necesario para obtener un ecosistema visceral del dolor del protagonista, una insinuación metonímica de la lluvia como forma lacrimógena corpórea. En fin, la persistente lluvia enfatiza una imagen cinematográfica que valoriza la acción del héroe; una ciudad literalmente inundada por un torrente de agua, ennegrecida por unos edificios decrepitos y con una urbanidad que precipita una imagería decadente forma el paisaje con el que Eric Draven convive.

³ Regás, Rosa, “La Lluvia en el Cine”, suplemento de la Revista Fotogramas número 1858.

El Cuervo fue una película rodeada por múltiples accidentes, desde la muerte de Brandon Lee (protagonista e hijo de Bruce Lee) en el propio rodaje hasta la destrucción de varios decorados por culpa de una tormenta días antes de su finalización⁴.

La noche y la lluvia formarían entre sí un combinado extraordinario en la película manifestándose así la estética gótica que se pretendía conseguir. Por ello, no debe faltar nunca una escena donde se halle una buena iglesia con torres esbeltas, gárgolas terroríficas que ambienten un clímax romántico de encendidas pasiones, haciéndose un guiño a otras películas destacadas por su nocturnidad como son *Metropolis* (1932) de Fritz Lang o *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott.

Es cierto que Alex Proyas se abandona en el uso de una cámara rápida, planos cortos y de un montaje trepidante, además de enfatizar una estética determinada descaradamente elegida para los consumidores jóvenes y de caer en el error de mostrar y no contar nada, consecuencia de un vacío argumental importante (algo muy de moda en el cine actual). Pero el paso dado en su siguiente película, *Dark City* (*Dark City*, 1998) demuestra que son más bien fallos de principiante que de director sin recursos.

En *El Cuervo* el encuentro de la lluvia con los personajes participa en la celebración del dolor y de la ausencia de los seres queridos. Los diversos planos aéreos sobre los tejados mojados de esa ciudad postindustrial exhibida en la película constatan una apariencia de quejido sobrecogedor que devora una idea de sufri-

4 Información extraída de Panadero, David G., *Dark City. Mientras la ciudad duerme*, Madrid. Midons Editorial, S.L., pág.58.

miento infinito. Una lluvia que se prolonga a lo largo de todo el film materializa bajo su forma natural, no sólo un sentimiento también una estética. La lluvia da ese toque barroco a la noche, enfatiza el escalofrío necesario de lo no seco, y origina en el espectador una confusión entre el mundo de los vivos y el de los muertos.

Bajo el telón de fondo de la lluvia, Eric Draven realiza el hecho justiciero de tomar la justicia por su mano y ajustar cuentas con los asesinos y violadores de su novia. Resucitado y devuelto a la vida por obra y gracia del alma que no encuentra el descanso infinito, se niega a morir hasta no ver cumplido su venganza de matar uno a uno a sus asesinos.

El amor es la razón de su regreso, un amor que trasciende de la misma muerte para liberar justamente un año después de su asesinato su odio y enviar al purgatorio a los malhechores. *El Cuervo* sería una película sobre la posibilidad de ver cumplida una venganza en un mundo caótico gobernado por la tiranía de las mafias callejeras y retratadas en forma de cómic, haciendo uso de lo gótico como vía de expresión formal. Así, la lluvia enmarca el tono sombrío y húmedo de una película que desea contar, bajo sus múltiples gotas, una historia fantástica donde los personajes pasean, cantan, lloran, ríen, aman y matan.

Volverse loco es sólo el principio del terror
Cabeza Borradora

Con la fulminante *Cabeza Borradora* (*Eraserhead*, 1976) David Lynch ha conseguido atravesar las fronte-

ras de la locura para instalarse en ella. Con esta película ha penetrado como nadie en la razón para deconstruir su significado y hacer polivalente su variante opuesta. En otras palabras, ha hecho posible el cuestionamiento de la razón como norma estandarizada de pensamiento. Con *Cabeza Borradora* el director apuesta por otra forma de discurso que no atiende a la llamada de la lógica. Gracias a ella se desprende la estructura narrativa cinematográfica clásica, adulterándose en otro tipo de narración más visual y menos literaria. Llama la atención que Stanley Kubrick en *2001: Una Odisea del Espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968) no pretendiera realizar una película exclusivamente de ciencia-ficción, sino que quisiera hacer un cine del futuro desligado de la palabra. Según Kubrick, “existen ciertas áreas de los sentimientos y la realidad que son notablemente inaccesibles a las palabras”, deduciendo que el poder que otorga a la imagen no es excluyente de la palabra, todo lo contrario, es otra vía de expresarse.

El excéntrico Lynch formula con *Cabeza Borradora* la concreción de la locura. Una película que no se prodiga en los diálogos para emular, a través de sus imágenes atmósferas, que se aproximen a eso que denominamos locura. Pero ¿cómo se representa la locura?, y lo más extraño, ¿cómo se accede a ella?

La falta de cordura, razón, pensamiento, de acto, al fin y al cabo, es acercarse a espacios irracionales, no entendibles. También el exceso de cordura ocasiona locura, como si se tratase de un hecho visionario, porque al ver más allá abre una fractura entre lo que unos ven y otros no. De esta manera la locura se vislumbra de dos maneras; una se percibe por la escasez de cono-

cimientos originándose una confusión en los individuos, y otra, por mirar más allá de lo que otros miran.

El protagonista de *Cabeza Borradora*, Henry Spencer (John Nance), huye de la reclusión de su propia vida como medida para esquivar la realidad. Una realidad que le produce repulsa y miedo. A Henry no le gusta ni su vida ni su entorno. Hacinado en una ciudad industrial, gris, polvorienta y fea, convive con la angustia como vía purgativa a la expresión del paisaje.

Henry Spencer accede a la locura como medida de protección ante esa amalgama de sensaciones que no entiende y por vaticinar una vida que le disgusta desde el principio. Aquello que teme procede de lo más cercano, por eso su único refugio reside en su mente (aunque este no sea un lugar seguro), un espacio que le permite huir en caso de no soportar lo real, y es aquí cuando el protagonista simula lo real para ampararse de la miseria existencial que le sobrecoge. Es la fuga o la negación, como se prefiera, la puerta de entrada a la locura y el comienzo del terror. Porque la locura te turba, su origen pertenece a lo desconocido. La falta de conocimiento es locura. La ausencia de conexión para establecer una relación clara y evidente para entender este mundo enloquecido, desquiciado y enrarecido, también conlleva locura.

David Lynch, con su ópera prima, ha aproximado la realidad a puro artificio para dotarla de una fragilidad que sea capaz de abrir las fronteras entre lo inconsciente y lo consciente. Y es aquí cuando los críticos definen su obra como surrealista, debido al acercamiento del autor a posturas oníricas e inconscientes, ya que comparte ciertos aspectos cercanos a esta corrien-

te de principios del siglo XX. La primera de ellas es el amor como símbolo inconfesable de irradiación de irracionalidad humana. Un hecho incontestable del hombre que se aventura en la pasión como negación reafirmante de que la experiencia vivida no está enquistada en la razón de los sentimientos, sino en el desbordamiento de los mismos. La segunda, profundiza en el misterio que conjuga la vida y la muerte, dos elementos que definen la condición humana y que no se comprenden la una sin la otra. Una visión post-romántica que enfatiza la idea de vivir la vida plenamente, sin límites, sin ataduras. El tercer aspecto es la estética de *lo maravilloso* o de *lo insólito* que impregna toda la obra lynchneana como escape de una realidad muda de espontaneidad. Es por el amor y las implicaciones inseparables que se ven soterradas entre la vida y la muerte el lugar por donde la obra de Lynch cobra un acercamiento surrealista.

Cabeza Borradora es una pesadilla concebida en blanco y negro que posee una gran influencia del expresionismo europeo tanto del ámbito cinematográfico como del pictórico. Prueba de ello es la fuerza simbólica de los contrastes de luces en la película que proyectan un conocimiento del autor de clásicos alemanes como *El Gabinete del Doctor Caligari* (*Das Kabinett des Doctor Caligari*, Robert Wiene, 1919) o *Metrópolis* (*Metropolis*, Fritz Lang, 1926).

El expresionismo es un movimiento cinematográfico con un estilo subjetivo "que deforma deliberadamente la realidad para reflejar las angustias de un mundo que no es lo que parece"¹. Por esta circunstancia sus personajes alumbran estados de permanente crisis, iniciándose una búsqueda por hallar la salida a esa tensión. No es difí-

cil suponer que sus angustias tengan un reflejo visual determinado por la opresión de la puesta en escena, con decorados estrechos, inclinados y siniestros. Exactamente los mismos por los que pasa Henry Spencer en *Cabeza Borradora*. Espacios que son la expresión plástica del estado de ánimo del personaje, manifestación evidente del delirio y el tormento ante la imposibilidad de sustentar una realidad que le oprime.

El punto de arranque de esta película nos sitúa justamente ante la mirada de un hombre escéptico de su entorno. No sabemos nada más de él, a excepción que ha iniciado una relación con una chica y la ha dejado embarazada. Hasta este momento Lynch disecciona un panorama desolador de un arquetipo de individuo que se resiste a compartir “*su mundo*” con los demás, y cuando por razones de fuerza mayor necesita ampliar “*su mundo*” –al tener que casarse con la chica a consecuencia del embarazo-, entra en un acceso de locura al intentar negar lo real.

La inolvidable escena de la presentación de Henry Spencer a la familia de Mary X (Charlotte Stewart), su novia, revela la fobia del director a la familia tradicional como institución. Una escena absurda que materializa la fuerte represión de la unidad familiar ante todo lo relacionado con el sexo o cualquier tipo de libertad, castrando la individualidad a través de la homogeneización de los comportamientos personales. La presentación del novio a los padres de la chica es una excusa para poner en tela de juicio los procesos sociales nor-

¹ MAHIEU, José Agustín, “Del expresionismo al nuevo cine”, Madrid, Historia del Cine Vol.1. Diario 16, pág. 8.

malizados. Durante esa celebración el director sutilmente, nos da información que resulta bastante cómica y ácida, como el plano de los perros amamantando a sus crías de una forma tan obscena, el deseo de la madre hacia Henry o los gestos sexuales de las codornices de la cena. Información que desacredita la unidad familiar y que articula los fantasmas de opresión del personaje. Una crítica mordaz de los valores institucionales sociales como formas que amputan las libertades.

Esta configuración personal de Henry Spencer es un caldo propicio para incentivar la locura. La manipulación, el control, la medida predisponen al hombre al desbordamiento racional. Si a esto añadimos la religión que da pautas de comportamiento a seguir, sobre todo en un contexto puritano como es *Cabeza Borradora*, donde la castidad y el honor se perpetúan gracias a la negación del sexo como medida preventiva al acercamiento íntimo entre dos personas, las tensiones serán más fuertes.

Henry Spencer ha iniciado un mal viaje interior cuyas puertas se han abierto para compartir su vida con alguien con quien no desea vivir. Me refiero a la causa inmediata de tener un hijo y por ese hecho hay un efecto de involuntaria interdependencia entre el padre y él. El protagonista abandona de forma definitiva la esfera de la inocencia para adentrarse en el compromiso, la madurez y el vínculo (quizás la familia). Sin lugar a dudas la contemporaneidad refleja el permanente cambio de la estructura familiar tradicional. En *Cabeza Borradora* asistimos a la negación de cualquier formulación de familia. Con esta situación Henry Spencer mira con recelo todo tipo de alteración

que suponga una tensión de su propia vida. A este respecto David Lynch vierte una ácida transformación de una película que tiene un hondo calado en la cultura de masas americana, como lo es la colorista *El Mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939), donde el alejamiento de los orígenes (llámese casa, hogar, familia) supone una pérdida de identidad.

En *El Mago de Oz*, Dorothy (la inolvidable Judy Garland) da vida a un personaje que ante el accidente sufrido por un huracán permanece inconsciente unos días, durante su ensoñación se percibe el anhelo de la niña por volver a casa, en definitiva, por recobrar la memoria en un mundo maravilloso, pero que no le pertenece. Dorothy es la cara opuesta de Henry Spencer. Ambos recorren caminos de baldosas amarillas, pero que se dirigen hacia destinos distintos. El viaje de Dorothy es de retorno, el de Henry es de fuga, de huida. Ambos inocentes adolescentes que sufren la herida de ir creciendo con el tiempo, pobres arbolitos que no quieren ser podados por la realidad en la que habitan.

Dorothys, en la filmografía de Lynch, abundan, aunque el género cambia. El director es consciente de que la masculinidad ha variado y su cine es un intento por reflejar esa nueva dimensión. Asuntos como la paternidad y el sexo atomizan y condicionan los diversos espectros de relación de lo masculino con lo femenino. Un cambio o inversión de los roles que se tipifica en *Cabeza Borradora* como un miedo a perder lo que supuestamente se ha concebido como genérico. El nacimiento del bebé en la película es una consecuencia de la frustración de Henry ante la realidad de ser padre, cuando en verdad no lo desea. Un bebé monstruoso producto

de la insatisfacción de unos padres cuyo terror se manifiesta precisamente en el niño.

El salto de Henry Spencer hacia la locura proviene de la necesaria voluntad de escapar de su situación personal, por considerarse esta coartada por la falta de libertad; es más, cuando permanece en territorios irracionales, no los sabe aprovechar por ser espacios condenados a repetir lo real.

Cabeza Borradora es una película que reflexiona sobre lo real, advirtiéndonos que cuando no se soporta crea simulacros que son injertos ficticios de la realidad, y que siempre lo real simulado se revela fantasmal, como si supiera el director que la locura acaricia formas no lineales y vuelve a sí misma una y otra vez.

La puerta trasera de Hollywood: Nueva York

La ciudad de Nueva York representa, artísticamente, un espacio de libertad con respecto a Los Angeles. Aunque fue en ésta donde se fundó el cine americano a principios del siglo XX, no ha sabido ser continuadora de las nuevas exigencias cinematográficas de las últimas décadas.

Por ello, Nueva York se erige como uno de los espacios necesarios para la construcción de un discurso sobre la contracultura que se involucra en los aspectos en los que Hollywood no se atreve a inspeccionar.

Lo que se conoce como cine underground nació a finales de los años sesenta en Nueva York. Desde entonces, la metrópoli neoyorquina será un hito cultu-

ral y étnico que marcará distancias en relación con el cine hollywoodiense.

El cine underground funde elementos de vanguardia americana con corrientes europeas cinematográficas cuyos fundadores, John Cassavettes y John Mekas, pusieron las bases de esta nueva manera de hacer cine. Directores, actores, actrices, productores y distribuidores modificaron las raíces estéticas clásicas para renovar la conducta, la moral y la cosmovisión anquilosada de la clase media americana.

La auténtica renovación visual vino precedida por *Sombras* (*Shadows*, 1958) dirigida por John Cassavettes. Una película cuya localización se sitúa en la ciudad de Nueva York, realizada gracias a la improvisación de su taller dramático. La historia se centra en la vida de tres hermanos de color, dentro y fuera de la comunidad negra y su relación con la comunidad blanca acabará por ocasionar conflictos.

Sombras tiñe con sus poderosas imágenes la idea encubierta de que el racismo convive hasta en las grandes urbes -lugares que acentúan la diferencia, pero no la cohesión-. Su temática propone el dilema de una joven mestiza que oculta su origen negro cuando inicia una relación con un hombre blanco, renegando de sus raíces.

Rodada en un espléndido blanco y negro supuso un duro golpe para el cine americano. A niveles comerciales fue un fracaso. Cassavettes sacó la cámara a las calles de Nueva York para acentuar el realismo potencial de sus gentes y obtener una textura verídica de lo que desea contar. No deseaba embellecer la imagen, ni decorarla ni maquillarla, sólo quería verla tal cual.

La película tiene cierto parecido a ese François Truffaut de *Los Cuatrocientos Golpes* (*Les quatre cents coups*, 1959). Su director parece que se lanza al vacío del drama para analizar y diseccionar a la sociedad sin tapujos. No es un neorrealismo, es un acercamiento personal del autor a un concepto artístico que imprime más cuerpo a la dimensión del personaje que a la forma de la obra.

De igual manera sucede en *Carne* (*Flesh*, 1968), de Paul Morrissey, un director salido directamente de la Productora Factory¹. *Carne* es una película difícil y arriesgada cuyo protagonista es un chapero que reside en la ciudad de Nueva York. Joe D'Allesandro vive a merced de la demanda, carne sumida en el más absoluto nihilismo que se vende al capricho ajeno. Su vida se resume en un vivir despreocupado, sin ataduras, libre de todo compromiso.

No obstante, ¿qué sentido tenía hacer este tipo de películas?

Los directores son auténticos outsiders cuyas películas van enfocadas a un público especial. La indiferencia de la normalidad es otro de sus principios artísticos y esto no significa que ubiquen el argumento en otra galaxia, sino que enseñan una realidad nueva oculta por muchos años para el espectador. Incluso los actores/actrices se modifican, no hay un Cary Grant, un Gary Cooper ni una Marlen Dietrich, los galanes son meros resquicios del cine de Hollywood. Hombres de corbata y traje dan paso a otros más cercanos, que

¹ Productora creada por el artista Andy Warhol.

se aproximan a una realidad plástica identificada con las grandes urbes y de personajes anónimos de ropa vaquera y camiseta.

Los Estados Unidos se forjaron en los años sesenta con los sueños de un presidente, John Fitzgerald Kennedy, asesinado un 17 de noviembre de 1963, y que ocasionó la muerte literal de una época de esperanzas. Es una América que se precipita al desarraigo, al ocaso, de un modo de entender y conocer su entorno.

James Dean fue un antecedente subversivo generacional con películas como *Al Este del Edén* (Elia Kazan, 1953) o *Rebeldes Sin Causa* (Nicolas Ray, 1955). Sus problemas eran los problemas de muchos: timidez, obsesión, desolación. El nuevo tipo de masculinidad presentado por James Dean era consolidado por su aptitud de víctima-héroe, generador de una terrible lucha interior manifestada en forma de violencia.

Su mejor heredero es Dustin Hoffman en *El Graduado* (Mike Nichols, 1967). Algo empezaba a tambalearse en el panorama cinematográfico americano, posiblemente una identidad nueva.

Vietnam era un guerra lejana que se aproximó durante la era Johnson (1963-1968), el temor nacional era constante, la inseguridad y el miedo tenían un hueco en el ciudadano americano. Una especie de terrorismo sensitivo se apoderaba de las mentes de los jóvenes, por eso no es de extrañar que surgiera *Greetings* (*Greetings*, Brian de Palma, 1968), una película documental cuyo argumento exponía las esperanzas de tres americanos en Nueva York en una época crucial para sus vidas; las ganas de vivir tropezaron con el desánimo generacional de toda una América que sucumbía a su sueño dorado.

La guerra de Vietnam fue un fantasma de la Guerra Fría, sus consecuencias aún hoy no han cicatrizado. Siempre estará el inolvidable Travis, protagonista de *Taxi Driver* (*Taxi Driver*, Martin Scorsese, 1976), para recordárnoslo. Un Robert de Niro histriónico ponía voz y cuerpo a una parte de la sociedad alienada, cercada en el vértice del abismo urbanita de Nueva York.

Taxi Driver triunfó en varios festivales internacionales, entre ellos, Cannes. Él lideraba a un grupo de directores de cine de autor como Francis Ford Coppola con *El Padrino* (*The Godfather*, 1972), Michael Cimino con *El Cazador* (*The Hunter*, 1978), o también Woody Allen con *Manhattan* (*Manhattan*, 1979).

Nueva York es una ciudad estimulante para esta hornada de directores que iniciaron el nuevo cine americano y que vislumbran, sobre este decorado moderno, las aspiraciones de unos creadores por innovar y dar una respuesta estética a los nuevos cambios de la cultura y sociedad del momento. Ellos más que nadie, recogen la voz de un pueblo con conciencia de auto-crítica, provocando el cuestionamiento de las bases sólidas de su existencia como nación. Inevitable no pensar en *Taxi Driver*, con su poderosa voz en off, para hacernos una idea de la reinserción de un excombatiente de Vietnam en una gran ciudad y de su dificultad por encontrar un sentido a su vida civil entre yonquis, putas, camellos y chulos.

Ellos son los que sientan la plataforma artística cinematográfica no comercial, saben perfectamente lo que desean hacer sin intromisión de alguna gran productora. Esto fue aprovechado por las multinacionales de la Gran Industria debido al inesperado éxito comercial de películas como *El Padrino* o *El Graduado*.

El cine comercial americano empezaba a debilitarse debido al desplome de los géneros cinematográficos. Por ello el aventurarse a producir películas donde absolutamente todo estaba controlado por el director, no era una locura. Un gigantesco universo personal y artístico que pronto acumuló un poder casi ilimitado durante la década de los setenta.

La búsqueda de lo comercial en la periferia cinematográfica ponía en peligro el prestigio y credibilidad de la nueva corriente independiente. La alternativa era la única vía posible al estancamiento formal y estético del cine comercial. Así, por primera vez la gran industria aceptaba aliarse con los gustos minoritarios para la ampliación del mercado.

Salido del baúl de las tinieblas, David Lynch muestra en sus iniciales trabajos un cine surrealista, iconoclasta, absurdo. Con *Cabeza Borradora* (*Eraserhead*, 1976), se abre paso hacia un cine urbano cimentado sobre unos principios estéticos urbanos y arropado también por otros directores como Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, John Cassavettes o Paul Morrissey.

La destrucción del género cinematográfico es clave para entender el cine contemporáneo americano. Los géneros se diluyen por atmósferas más difusas, ya no se desea encasillar a una película en un género determinado, sino que se reinventan, se hacen mixtos y diversos. En definitiva, los nuevos directores pretenden hacer un cine no sometido a estrictas normas formales. Su objetivo y su estrategia corresponden con un sentir estético y comercial muy concreto que se alían para resistir la pérdida de espectadores como consecuencia de la expansión de la televisión en todo el territorio americano.

De esta manera, la ciudad de Nueva York representa toda la imaginación posible para construir historias con una fuerte libertad creativa. Así, la ciudad de los rascacielos, como bandera más visible del paradigma urbano del siglo XXI, irradia en la mirada de estos directores con un carácter muy especial, imprimiendo una textura que recubre la narración cinematográfica de un significado que modifica sus películas, tanto desde su sentido formal, como de su contenido.

Por ello, no se puede hablar del nuevo cine americano (cine *underground*) sin establecer conexiones y vínculos con la ciudad de Nueva York. Ambos elementos formularían un tipo de cine que se identifica con la propia ciudad, plasmando en imágenes a una geografía urbana cuyo espacio modifica las historias que los directores americanos desean contar.

La vida pensada como un sueño
Abre los ojos de Alejandro Amenábar

*“Nada os pertenece en propiedad
más que vuestros propios sueños”*

Nietzsche

Cuando se vive con la extrañeza de saber que todo cuanto se siente es ficticio e irreal, mejor dicho, como algo no vivido o fingido, el inconsciente detiene esta sensación bloqueando cualquier proceso que ocasione la pérdida de la sensación de conexión con la realidad. La dualidad de vivir y soñar es una ilusión emocional muy presente en el imaginario contemporáneo. El

anhelo es pieza prioritaria para alcanzar los deseos más humanos ya sean estos el amor, la amistad o la fe.

Un proyecto de vida es, en definitiva, un futuro, un sueño en espera de ser realizado. En ocasiones la verdad de lo real precipita el alumbramiento de falsas realidades. Y todo por no destruir nuestro propósito de vida. Es en este marco donde la película de Alejandro Amenábar, *Abre los Ojos* (1997), materializa los sueños más allá de lo real.

El cine es un artificio, un arte con el que se puede jugar con el tiempo. Lamentablemente la vida no es así. No se puede rebobinar ni adelantar. Lo trágico de lo real es que es irremediable y mudable a la vez. El proceso cinematográfico es similar al del sueño. No hay negociación posible entre la realidad y los sueños. Ambos son el inicio de una galería de supuestos que organiza una especulación artística que versa sobre las posibles consecuencias de suplantar la realidad por un sueño, o viceversa, que durante estos últimos años resulta bastante interesante para el panorama creativo contemporáneo.

Después de *Tesis* (1995), Amenábar realizó una película que se atreve a mirar de frente a la construcción de los sueños de un joven atractivo y rico, viéndose estos amputados por un fatídico accidente de tráfico. Hasta aquí parece que *Abre los ojos* resultase ser el comienzo de una historia de superación personal ante un destino trágico. No obstante esta evidencia se vuelve confusa con el paso del tiempo, ya que la trama avanza hasta un estado sicótico.

Abre los ojos es más la reconstrucción de una vida a través de un sueño, que una quimera a conseguir. Una

reconstrucción que se ve quebrada por la dificultad de equilibrar los deseos con la realidad. César, el personaje encarnado por Eduardo Noriega, es el encargado de conducir una historia que desde su origen está condenada a sufrir el desgarramiento emocional de la insatisfacción. Todo le parece poco, ya nada le sacia, ni el dinero ni su seducción le son suficientes.

La desesperación de verse vacío arremete contra el personaje en una fulminante tentativa de llenar esos huecos con el éxito –tanto personal, social, económico, como sexual–, no obstante la cara opuesta del éxito es el fracaso, y el desengaño de César es que nada le llena.

Abre los ojos, como su propio título indica, es una acción posterior a cerrar los ojos. Por lo tanto es un estado de alerta, un aviso de lo que nos puede suceder, pero también una ambigüedad al constatar que abrir los ojos no es necesariamente ver. Alejandro Amenábar consigue un espléndido juego de apariencias con esta película, apoyado por la inevitable confusión de la ficción y de la realidad. No es extraño que el director enfrentara lo real con el espejo, ya que éste nos delata nuestro cuerpo físico, nuestra mirada de lo que somos.

Asumimos lo que somos a través de dos procesos cognoscitivos: uno se cristaliza sobre el cómo nos vemos, el otro, sobre el cómo nos ven. El tema del desdoblamiento (*doppelgänger*) es una preocupación constante en el universo de Amenábar. Gracias a él se pone en órbita la imagen inversa de las cosas, el lado oscuro y oculto. Es precisamente en este punto por el que se mantiene la teoría de emparejar a David Lynch y Alejandro Amenábar como dos directores cuyas carreras discurren por los mismos espacios mentales.

Amenábar tiende a sucumbir al desvelo del misterio, cosa que Lynch rechaza tajantemente. Salvando las diferencias, a ambos les gusta el misterio y el embeleso de su imprecisión. Juegan y coquetean con los saltos de lo real a lo imaginario, y viceversa; y por esta razón *Carretera Perdida* (*Lost Highway*, 1996), dirigida por David Lynch, y *Abre los ojos* se cruzan con pasmosa incredulidad. Las dos películas comparten lecturas complementarias que enriquecen la economía cinematográfica de cada una de ellas.

La dualidad permite la fuga de sueños, especulándose sobre la posibilidad de ser ese otro yo que permanecía sin desvelar y escondido. *Abre los ojos* se impone como un gran metáfora sobre la fragilidad física y los engaños que utiliza la mente para evitar mirar el horror contenido en el deterioro físico. En el caso de César, el accidente le ocasiona un trastorno corporal, desfigurándole el rostro. Su desdoblamiento se vuelve monstruoso, no reconocible, y es en este punto cuando la marca de la herida le hace imposible reconocerse. Alejandro Amenábar se atreve a narrarnos una historia de seres en búsqueda perpetua de sus sueños, que cuando los encuentran son incapaces de satisfacerles y por eso, el sueño se torna en pesadilla.

La primera parte de la película es el antecedente de un sueño de un joven que lo tiene todo, una realidad maravillosa tejida con componentes de ficción. La segunda parte entronca con el sueño simulado por una realidad también suplantada. De forma general, se podría decir que la película es un mecanismo continuo de simulaciones para ocultar el verdadero objetivo temático de la misma y que consiste en pensar la vida como un sueño.

El desdoblamiento permite ser lo que no somos y no ser lo que somos. En el caso de César, esa translación del yo se materializa en forma de negación de lo real. El accidente de tráfico le ha desfigurado la cara y no acepta el estado de su físico, la cirugía estética no cumple con las expectativas de la reconstrucción total de su rostro y termina por renegar de su nueva identidad.

El paso de lo bello a lo feo es la trama ineludible de una película que indaga en la vida de un joven cuyo físico se ha convertido en algo irreconocible, monstruoso. De una representación inicial de *Abre los ojos* de la estética de la belleza, nos encontramos con una estética de lo feo en el trascurso de la narración.

Quizás los sueños sean algo más que una esperanza o un aliento de futuro, también en ellos existe la mortal contradicción de ahogar la realidad. Por decirlo de otro modo, someten lo real al yugo de lo imaginario, como si se tratara de esquivar las cicatrices emocionales del choque de ella. César, en cierta manera, necesita de un sueño posible para sobrellevar su existencia, necesita del autoengaño para recompensar esa ausencia, esa pérdida que representa su belleza rota.

Abre los ojos participa de lo fantástico para poder dar explicación de lo que acontece. No sería verosímil de otra forma. Aunque el cine español no sea muy proclive a generar películas de temática fantástica o de ciencia-ficción, Amenábar hace una incursión digna de ser destacada al proponernos un ejercicio futurista con toques de cine realista muy creíble.

Todo en la película son desdobles, César con respecto a sí mismo, César y su amigo antagonico Pelayo

(Fele Martínez), las amantes de César, Nuria (Nawja Nimri) y Sofía (Penélope Cruz). Además de los desdoblados físicos también existen los temporales, nunca se tiene una precisión exacta de en qué momento están pasando los hechos (mes, año, hora). La ciudad vacía, la soledad de la casa del protagonista contrasta con los lugares atestados de gente y calles bulliciosas. Nada es lo que parece, desconfianza y engaño son la apariencia de una obra que embauca al espectador a soñar una vida que intenta ser lo que no es.

Una comunicación constante con el *otro* hace viable un viaje hacia territorios impensables. La *otredad* es un elemento inherente al sujeto, es la dimensión múltiple de lo que somos. La variedad de espectros del yo amparan la legitimidad del sujeto otorgándole veracidad y autenticidad. Los mayores temores están ante nosotros. Esto lo sabe muy bien el director, por eso el valor simbólico del espejo cobra un mayor sentido, al enfrentar nuestro yo a la atenta mirada de la cruda evidencia.

César, en *Abre los ojos*, contrata los servicios de una empresa dedicada a la crionización (congelación de cuerpos) para que sea reanimado en un futuro venidero, ya que la tecnología que se dispone en ese momento se queda obsoleta para realizar una cirugía estética facial correcta. El protagonista paga a golpe de talonario los sueños de hacer realidad su belleza perdida, pero con el precio de vivir una vida pensada desde el sueño. César, al ser descrionizado en el futuro tendrá dos opciones: vivir en el siglo XXII o vivir el pasado simulado en forma de sueño. Él opta vivir a través del sueño, una opción mentirosa pero lógica. "*Esto no es real*" es la frase más escuchada en *Abre los ojos*, y en cier-

ta manera tienen razón, el *yo* hace creíble lo increíble y viceversa, todo depende de la fuerza con que deseemos vivir la experiencia de lo real.

Gracias a *Abre los ojos* se comprende mejor la idea de Descartes "*pienso, luego existo*", constatando que el *yo* pensante es lo único que con certeza sabemos que es real. El resto entra dentro de la posibilidad del sueño. Este *yo* pensante pone en cuestión otras realidades, como impulsar la comprensión objetiva del mundo. Esta individualidad racional reforzada posteriormente con el psicoanálisis y el existencialismo dará como fruto a un individuo que sólo puede conocer una realidad parcelada, subjetiva y a veces oculta. El patrimonio de la película entra dentro de la especulación entre realidad y sueño, y de la imposibilidad por confirmar cuando estamos en un lado u otro. Extender más allá de la realidad su razón de ser es tan peligroso como prolongar el sueño a fronteras confusas, todo depende del sujeto y el lugar donde se quiere residir. Se puede tener los ojos abiertos, aunque nadie nos asegure que estemos despiertos.

Epílogo

Por debajo de *El infierno que baila conmigo* aflora la problemática de la identidad y la dificultad de acceder al mundo sin perder la inocencia. El cine por medio de su representación, tan atractiva para una cultura audiovisual como la nuestra, aporta un espacio de reflexión para millones de espectadores cuyas pautas de comportamiento y formas de vida son proyecciones de la pantalla grande. Es necesario, por lo tanto, analizar los procesos que conforman nuestra identidad individual o colectiva, asegurándonos de seguir el camino que alumbra nuestros principios.

Este libro participa de la salvación y la condena de unos personajes que dejan tras de sí: sueños, ilusiones, utopías, para adentrarse en otro estadio donde la realidad cobra un tinte de crudeza y pesadilla.

Parto del inconformismo como motor generador de un mecanismo que altera la vida de unos seres que obligatoriamente tienen que atravesar una serie de circunstancias para ser *otro*. No se puede ser el mismo después de vivir cualquier experiencia. En todo cambio implica necesariamente una modificación, es por este motivo por el que aconsejo ser un poco crisálida, para vivir mejor en el mundo contemporáneo, mutar para sobrevivir emocionalmente.

La mayoría de los protagonistas de las películas elegidas sufren carencias de diversa índole, no se conforman con lo que son, desean irremediablemente evolucionar, avanzar hacia una identidad distinta. Tanto en la realidad como en el arte la insatisfacción precipita un

abismo de angustias que frenan la felicidad y el placer, negando la realización personal para el presente.

El infierno que baila conmigo pretende entender el caos de un mundo derribado por sus propios principios y establecer unas coordenadas para la mejor comprensión de una realidad cada vez más simulada.

Los artículos que van desde *El imperio de los sentidos* hasta *Abre los ojos* recorren una geografía infernal específica, en el que se constata que sus personajes no quieren hacer otra cosa que no sea perseguir su anhelo de ser auténticos, únicos y reales. Los procesos políticos, culturales, sociales... son cada vez más globales, diferenciar la individualidad entre tanta masa resulta complicado y, más si se piensa en términos de identidad, cuyo juego se establece en silencio entre la aceptación personal y la social.

La sombra de lo real es alargada, pero no por ello es más siniestra.

No te salves ahora, ni nunca, no te salves...

Bibliografía

- ALIAGA, Juan Vicente, *Arte y cuestiones de género. Una travesía del siglo XX*, Editorial Nerea S. A., San Sebastián, 2004.
- BALLESTEROS, Antonio, *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*, Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.
- BATAILLE, Georges, *El erotismo*, Tusquest Editores, Barcelona, 2005.
- BENET, Vicente J., *La cultura de cine. Introducción a la historia y la estética del cine*, Paidós Comunicación, Barcelona, 2004.
- BERRUEZO, Pedro y CATALINA, David, *Dentro de Matrix*, T. Dolmen Editorial, Palma de Mallorca, 2004.
- BISKIND, Peter, *Moteros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood*. Editorial Anagrama, Barcelona, 2004.
- CAMPOS, Juan, *Blade Runner. Cine negro futurista*, Midons, Valencia, 1998.
- CASAS, Quim, *Terciopelo Azul/Río Bravo*, Dirigido S.L., Barcelona, 1995.
- CHION, Michael, *David Lynch*, Editorial Paidós, Barcelona, 2003.
- CORTÉS, José Miguel G., *El cuerpo mutilado (La angustia de muerte en el arte)*, Direcció General de Museos i Belles Arts, Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia, Valencia, 1996.
- DUNCAN, Paul, *Stanley Kubrick. El poeta de la imagen 1928-1999*, Taschen, Barcelona, 2003.
- ELENA, Alberto (Ed.), *Seúl Express 97-04. La renovación del cine coreano*, T & B Editores, Madrid, 2004.
- GONZALEZ-FIERRO, José Manuel, *David Cronenberg. La estética de la carne*, Nuer Ediciones, Madrid, 1999.
- GOROSTIZA, Jorge y PÉREZ, Ana, *David Cronenberg*, Cátedra, Madrid, 2003.
- GOROSTIZA, Jorge y PÉREZ, Ana, *Ridley Scott. Blade Runner*. Paidós, Barcelona, 2002.
- HISPANO, Andrés, *David Lynch. Claroscuro Americano*, Ediciones Glénat, Barcelona, 1998.

- JULLIEN, François, *De la esencia o del desnudo*, Alpha Decay, Barcelona, 2004.
- LACALLE, Charo, *David Lynch. Terciopelo Azul*, Editorial Paidós, Barcelona, 1998.
- LYOTARD, Jean-François, *La condición postmoderna*, Cátedra, Madrid 8ª edición, 2004.
- MARCHANTE, Oti Rodríguez, *Amenábar, vocación de intriga*, Editorial Páginas de Espuma S. L., Madrid, 2002.
- MAZÓN, Vicente, *El abismo tras el espejo. Los rostros del mal en el cine*, Asociación Cinéfila RE BROSS, Cáceres, 2004.
- MORENO, Horacio, *Cyberpunk: más allá de Matrix*, Círculo Latino S.L., Barcelona, 2003.
- PALACIOS, Jesús, *Recuerdos del futuro*, Cuadernos de la Filmoteca Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2001.
- PANADERO, David G., *Dark City. Mientras la ciudad duerme*, Midons, Madrid, 2000.
- PASINI, Willy, *Los nuevos comportamientos amorosos. La pareja y las transgresiones sexuales*, Ares y Mares (Editorial Crítica S. L.), Barcelona, 2005.
- PLAZA, Francisco, *Terciopelo Azul. Un mundo extraño*, Midons, Valencia, 1997.
- PRIETO, Miguel Ángel, *Blade Runner*, T & B Editores, Madrid, 2005.
- RAMÍREZ, José Antonio, *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Ediciones Siruela, Madrid, 2004.
- SAMANIEGO, Alberto Ruiz de, *La inflexión posmoderna: los márgenes de la modernidad*, Ediciones Akal S.A., Madrid, 2004.
- SEMPERE, Antonio, *Alejandro Amenábar. Cine en las venas*, Nuer Ediciones, Madrid, 2000.
- SIM, Stuart, *Lyotard y lo inhumano*, Gedisa Editorial, Barcelona, 2004.
- SONTAG, Susan, *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, Suma de Letras S.L., Madrid, 2003.
- TIRARD, Laurent, *Lecciones de cine*, Paidós Comunicación, Barcelona, 2003.
- TÓIBÍN, Colm, *El amor en tiempos oscuros*, Santillana Ediciones Generales S. L., Madrid, 2003.

TORRES, Augusto M., *Cineastas Insólitos. Conversaciones con directores, productores y guionistas españoles*, Nuer Ediciones, Madrid, 2000.

VALENTÍ, Tomás Fernández, *Paul Verhoeven. Carne y sangre*, Glénat, Barcelona, 2001.

VV.AA. *Blade Runner*, Tusquets, Barcelona, 2001.

VV.AA. *David Lynch*, Quafiquatre, S.L., Valencia, 1992.

VV.AA. *El principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés*. Paidós Comunicación, Festival Internacional de Sitges, Barcelona, 2003.

VV.AA. *Héroes caídos. Masculinidad y representación*, Espai D'Art Contemporani de Castelló, Generalitat Valenciana, 2002.

VV.AA. *Imágenes del mal. Ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad*, Valdemar, Madrid, 2003.

VV.AA. *La ciudad de los cineastas*, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, Barcelona, 2001.

VV.AA. *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*, Valdemar, Madrid, 2002.

WEINRICHTER, Antonio, *Pantalla Amarilla. El cine japonés*, T & B Editores, III Festival Internacional de cine de Las Palmas de Gran Canaria, Madrid, 2002.

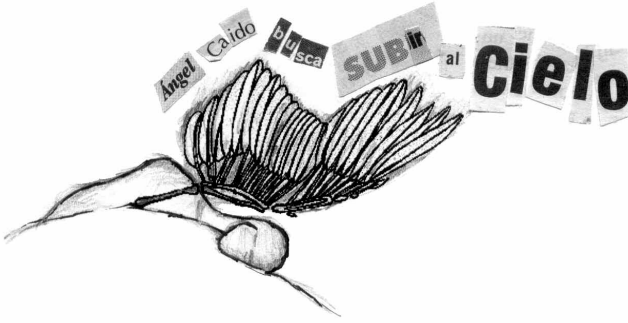


Imagen: Izaskun Larrea Puras

Agradecimientos:

Gracias Eneka Moreno, por tu mirada tan cómplice y apoyarme desde el principio. A Inés Praga por su cariño e inteligencia y, a Carmelo Palacios por sus correcciones y sus acertadas lecciones de vida. También debo incluir a todo el equipo de Versión Original, en especial a Paco Rebollo, sin ellos el cine sería otra cosa.

Este infierno no hubiera sido posible sin la ayuda de mis amigos, gracias. Ni tampoco de la colaboración del Estudio Euroláser ni Ricardo Blackman, ni del Café Mármedi (Salvador, Olga, Raquel y Benjamín).

Muchas gracias, especialmente a mis hermanas.

Un poquito de cielo para todos.

Un abrazo.

Después de Ensayos de la mirada (El hombre y su proyección en el cine contemporáneo), Ángel Román vuelve con su segundo libro, una colección de artículos encaminados a descubrir los procesos de realidad y simulacro en el cine. De Alien (el octavo pasajero) hasta Matrix, el autor hace un recorrido por aquellas películas que supuren y cuestionen los principios de lo real.

Si cada vez las sociedades son más virtuales, ¿qué tipo de realidad estaríamos construyendo en la actualidad?, ¿qué negociación establecería la tecnología con la identidad humana?

Estas y otras cuestiones son las que humean por debajo del título El infierno que baila conmigo.

“Hay quienes sin dejar de amar el cine con pasión consiguen superar los hábitos, tópicos, traspasar las historias y sus personajes. Mezclan tramas, filmografías, citas, actitudes, reflexiones y en un particular ejercicio como si de un alambique se tratase sacan con esas esencias un sabroso orujo como este libro. Eso es lo que Ángel Román ha hecho en El infierno que baila conmigo y del Cielo que lo observa, añadiría yo”.

Eneka Moreno

Periodista de Canal 4 Castilla y León

Directora del Programa “La Cabina”

