

## ENSAYO

### JUEGOS DE VERDAD Y JUEGOS DE MENTIRA CONSIDERACIONES SOBRE CINE ACTUAL\*

Héctor Soto\*\*

Las películas han perdido inocencia y se están haciendo en forma cada vez más autoconscientes, sostiene Héctor Soto en el presente artículo. El realizador de hoy domina no sólo un lenguaje para contar una historia sino también una cierta tradición expresiva frente a la cual debe plantearse en términos de continuidad o de ruptura. El cine, en consecuencia, ya no es sólo un comentario sobre la vida —como antes—, y son muchas las realizaciones en la actualidad que también son un comentario sobre el cine. De hecho, en el transcurso de dos o tres décadas han cambiado el perfil de los cineastas, el mapa de los géneros cinematográficos y, más que eso, la composición de las películas. Los cambios tal vez hayan reducido la capacidad de los directores para generar emociones, pero han fortalecido la tendencia a establecer complicidades con el espectador. Buenos ejemplos al respecto —señala el autor— son películas como *Matador*, del realizador español Pedro Almodóvar, y *Corazón salvaje*, del norteamericano David Lynch.

Vivimos tiempos de impostura. Así como el humor político señalaba que el socialismo era un sistema en el cual el Estado simulaba re-

\* Artículo escrito sobre la base de la exposición del autor en el ciclo "Imágenes de nuestro tiempo", organizado por el Centro de Estudios Públicos entre los meses de septiembre y noviembre de 1991.

\*\* Miembro del Círculo de Críticos de Arte. Abogado. Colaborador del suplemento Artes y Letras de *El Mercurio* y de las revistas *Mundo Diners* y *Caras*.

munerar a los ciudadanos y éstos a su vez simulaban trabajar, así también el cine moderno se alimenta de ficciones autoconscientes. Los cineastas simulan creer las historias que cuentan; los espectadores, por su parte, hacen como que se convencen y emocionan con ellas. Todo podría ser una gran confabulación o bien una mascarada, pero en realidad nadie se llama a engaño. La orden del día es no tomar las imágenes demasiado en serio. Que nadie se queme. Que nadie tampoco busque aquí su salvación. Los hornos del cine moderno no están para bollos, lágrimas ni vanidades. Están para juegos.

Los directores de hoy exudan autoconciencia. El cine, como fenómeno cultural, superó la edad del candor y hoy día nadie empuña una cámara sin antes reivindicar alguna secuencia de Hitchcock, algún título de Godard, algún fragmento delirante y onírico de la obra de Fellini. Desde que el autor de *Ocho y medio* convirtió su propia falta de inspiración en materia, objeto y sagrario de un filme, el director ascendió a superestrella y se siente en la necesidad de comentar su obra y el trabajo de los demás. Las películas, que en un tiempo se poblaron de homenajes —de citas a los maestros, de incondicionalidades a tal o cual realizador—, ahora están llenas de guiños, de jugueteos e ironías más o menos encubiertas. Es posible que no todo el mundo las advierta. Mejor así. Este es un juego para iniciados y para quienes buscan correlaciones inútiles. Lo importante no es convencer o emocionar, sino establecer vínculos de complicidad que no por inoficiosos dejan de ser divertidos.

No es que el cine esté sometido a un proceso irreversible de degradación o que, a lo menos en parte, se halle confiscado por grupos de artistas juguetones y socialmente irresponsables. Puede haber algo de eso, pero el asunto tal vez es un poco más complejo. Al fin y al cabo el cine es un arte y un espectáculo que ha debido desarrollarse a un ritmo compulsivo, para describir en poco menos de un siglo un curso, una trayectoria que las demás expresiones artísticas pudieron formalizar en milenios. Eso debiera tener un costo: según los psicólogos, la compulsión siempre se paga caro.

### **De primitivos a posmodernos**

Después de todo, la brecha que separa en el tiempo a los pioneros del cinematógrafo de los actuales cineastas no atraviesa tantas generaciones. Como corresponde, los primitivos fueron la inocencia misma. Fueron gente al margen de toda cocción cultural, cuya preparación, en el mejor de

los casos, estaba asociada a los plebeyos espectáculos de circo o de *music-hall*. Tipos así inventaron y dieron vida al cine. Es cierto que Griffith, el padre del cine norteamericano, el autor de *El nacimiento de una nación e intolerancia*, había leído a algunos poetas ingleses y tenía una imaginación aristocratizante y sureña. Pero, no obstante ser lecturas distraídas, por eso mismo fue una excepción. La mayoría de los pioneros eran en realidad ejemplares rústicos, autodidactas y de gustos muy poco cultivados. Tanto es así, que apenas existían distancias entre ellos y el público que frecuentaba las ficciones que ofrecían en ferias y barracones populares de diversión.

Al menos en Norteamérica, los primeros baños más o menos generalizados de lo que se llama cultura artística y literaria en el cine se remontan recién a los años 30, cuando la industria comienza a reclutar masivamente a directores provenientes del teatro. El cine había aprendido a hablar y se imponía enseñar a los guionistas cómo escribir diálogos y a los actores cómo modularlos. Nadie mejor que los profesionales del teatro para acometer esta tarea. El medio, como se sabe, perdió en los primeros años del filme parlante gran parte del desenfado, vitalidad y desenvoltura que había tenido antes. Las películas se llenaron de parlamentos prolongados y de planos estáticos. Había que aprovechar los micrófonos y costaba muchísimo desplazar la cámara de un lado a otro. Siendo así, el verbo tendió a sustituir a la imagen, las conversaciones a la acción y la densidad a la gracia y ligereza que el cine había alcanzado hacia fines de la época muda. Pasados algunos años, la propia dinámica del sonoro ayudaría a liberar la cámara de sus ataduras y grilletes, haciéndola brincar al compás del cine mundial.

Pero, antes de esto, acartonado, estático, palabrero y todo, el cine siguió siendo a comienzos de los años 30 una tierra de aventureros, intuitivos e improvisadores. Conciencia artística propiamente tal, sentimiento de estar haciendo cultura o cosa que se le pareciese, no se veía por ningún lado.

La gente que Hollywood reclutó en los 50, formada en las arenas experimentales de la televisión de esos años y del teatro de vanguardia, tampoco se planteó críticamente en relación al medio. En general fueron realizadores que subestimaban o desconocían la tradición expresiva del cine clásico y que en modo alguno deseaban prolongarla.

Fue recién a fines de la década del 60 cuando comenzaron a aparecer los primeros realizadores con formación sistemática y académica. En Francia, un puñado de realizadores salido de la crítica de cine dio un verdadero golpe de Estado y animó el movimiento de la *nouvelle vague*

(Truffaut, Chabrol, Rohmer, Rivette y otros), que condujo a fuertes transformaciones en las cinematografías europeas. Tiempo después también cambiaría el perfil de los realizadores norteamericanos gracias al trabajo de la promoción de renovadores encabezada por directores como Francis Ford Coppola (*El Padrino*), Martin Scorsese (*Taxi Driver*), Peter Bogdanovic (*La última película*), Brian de Palma (*Vestida para matar*), George Lucas (*American Graffiti*) o Steven Spielberg (*Loca evasión*). Habían estudiado cine, eran cinefilos en su mayoría y tenían una efectiva conciencia crítica del medio en cuanto instrumento de expresión y fenómeno cultural. Sus películas los delataban abiertamente en este sentido.

Eran obras que compartían uno de los rasgos decisivos del arte de este tiempo porque, aparte de ser narraciones, de constituir instancias de expresión personal y opiniones sobre la vida, eran un comentario sobre el medio, un comentario sobre el cine. En muchos sentidos toda obra de arte es también en la actualidad una reflexión sobre el propio arte. El pintor realmente *naïf*, el novelista auténticamente ingenuo, el cineasta absolutamente silvestre, son especies en franca extinción. Hacer arte es, en cierto modo, conocer una determinada tradición expresiva para continuarla o transgredirla. Es difícil pintar sin conocer a Picasso. Es difícil escribir ignorando a Flaubert, a los clásicos rusos o a los norteamericanos de este siglo. De alguna manera, es también difícil filmar ignorando a Jean Renoir, John Ford, Alfred Hitchcock u Orson Welles.

La pérdida de la inocencia fílmica se reconoce no sólo en la formación y producción de los cineastas. También puede ser apreciada en fenómenos de alcance más vasto, como lo es la declinación de los dos géneros cinematográficos más puros, el *western* y el "musical", en cuanto aproximaciones a valores y categorías absolutas. El *western* fue una de las más vigorosas expresiones de la épica de este siglo, que comenzó a pervertirse el mismo día en que el género decidió colocarse en entredicho a sí mismo. Las películas del Oeste en que ni el héroe era tan heroico como la leyenda aseguraba ni la niña tan pura como se presumía terminó llevando al género a su tumba. El "musical", por su parte, la representación más cercana del cine a la noción de paraíso, también quedó atrás. Esta época no está para cuentos de hadas, y si de paraísos se trata, los únicos tangibles en la actualidad son los de la droga, no los de Fred Astaire.

Sin embargo, más que en la formación y perfil de los realizadores actuales, más que en la extinción de algunos arquetipos fílmicos, es en la propia inspiración cinematográfica donde se hace más evidente que las cosas difícilmente volverán a ser como antes. Las películas, que antes se

inspiraban única y exclusivamente en la vida y sus ficciones, ahora lo hacen en el cine y sus convenciones, cada vez en mayor grado. Los cineastas aprendieron a mirarse al espejo y, tanto por un asunto de vanidad como por el magnetismo que ejercen las duplicaciones, no va a ser fácil moverlos de allí así como así.

En el fondo, ocurre que el cine está recuperando la ventaja que a ojos vista le llevaban la literatura y otras expresiones artísticas. "No es arriesgado decir —escribe Octavio Paz— que uno de los rasgos de la modernidad es la pregunta sobre la escritura". Y con extremada lucidez —sin estar pensando necesariamente en el cine— agrega: "El escritor moderno, en el momento en que escribe, se da cuenta de que está escribiendo, se detiene y se pregunta ¿qué estoy haciendo? Esto es absolutamente moderno y aparece también en las otras artes. La intrusión de la mirada reflexiva, la interrupción del acto por la doble acción del espejo y de la conciencia crítica es una de las notas constitutivas de la modernidad".

O de la posmodernidad que llaman. Lo mismo da.

### ***Matador: la transgresión abortada***

Pedro Almodóvar, nacido en un pueblo de La Mancha hace 42 años, es una suerte de quintaesencia de la posmodernidad cinematográfica, y su película *Matador* es uno de los títulos que mejor contribuyó a cimentar su fama. La obra, estrenada a comienzos de 1986, es el quinto largometraje del autor, que antes había dirigido *Pepi, Lucy, Bom y otras chicas del montón* (1980), *Laberinto de pasiones* (1982), *Entre tinieblas* (1983) y *Qué he hecho yo para merecer esto* (1985). Después vendrían *La ley del deseo* (1986), *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), *Átame* (1990) y, ahora último, *Tacones lejanos* (1991).

*Matador* es un caldo de hervores lentos, múltiples y sucesivos. La base posiblemente está en el melodrama y en la voluntad de organizar un *thriller* pasional donde, aparte de Eros y Tanatos, se dan cita la sangre y la fatalidad, la burla y los ensueños.

El filme tiene un aliento equívoco e irreverente. Hay dos historias que corren paralelas y en ambas la muerte está fundida al deseo. Diego Montes, por una parte, es un torero retirado tras haber sido herido en el ruedo. Tiene ahora una escuela de tauromaquia, donde enseña los ritos perversos de la muerte que a él personalmente lo llenan de deseos. María Cardenal, por otro lado, es admiradora suya y una abogada criminalista

que acostumbra a matar a sus amantes con un delicado estilete en el paroxismo de sus encuentros eróticos. Entre ambos se cruza Ángel, un alumno de Diego, hijo de una fanática del Opus, que —fascinado por su profesor— vive atormentado por la culpa y carga durante gran parte del relato con las muertes cometidas por la pareja.

Nada de todo esto, desde luego, es sano. Por el contrario, es deliberada, sistemática y ruidosamente mórbido. Pero no es serio, claro está. Almodóvar, más que un profanador temible, más que un crítico despiadado, es francotirador de la burla que sabe pasearse con desparpajo por instituciones y valores intocados en España o en cualquier parte: la tauromaquia y sus cultos, la religión y sus fuegos, la policía y sus licencias, la sexualidad y sus perversiones. Qué duda puede caber. Son temas delicados. Parajes difíciles.

Pero como Almodóvar definitivamente no es un transgresor, no hay demasiado que temer. Es sólo un cineasta embriagado en el sentimentalismo de los boleros que tiene la habilidad de manejar con efectividad los mecanismos de la comedia. Si hay algo que al realizador se la da bien es precisamente la comedia. No en vano su mejor película es *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. No en vano los personajes más coloridos de *Matador* son el del protagonista, a cargo de un Antonio Banderas, quien a pesar de su rol está más divertido que nunca; el de Julieta Serrano, como la fanática del Opus, y el de Chus Lampreave, la madre de la novia del torero. Aquí, tal como en otras cintas suyas, el realizador más bien fracasa en el drama y en la indagación de las fisuras de sus personajes: Diego Montes es una figura más literaria que convincente, y María Cardenal, la abogada, logra persuadir antes por el aplomo de la actuación de Assumpta Serna —notable— que por sus compulsiones asesinas de abeja reina.

*Matador*, por lo mismo, es un filme sangriento pero indoloro. Una cinta más maliciosa que perversa. Una obra donde la transgresión es más manierismo que desgarró. Como alguien —citando a Borges— lo recordó en el intercambio de opiniones que tuvo lugar en el CEP,\* no hay transgresión si antes no existe herida o seducción. En estas imágenes no hay ni lo uno ni lo otro. La conexión entre el sexo y la muerte es forzada. Almodóvar no es Sade, donde el sexo es destructivo por definición. La identidad más profunda del cineasta podría ser la de un cínico, pero en

\*El autor se refiere al ciclo "Imágenes de nuestro tiempo" que se realizó en el Centro de Estudios Públicos entre los meses de septiembre y noviembre de 1991. (N. del E.)

ningún caso la de un director pesimista y sombrío. En su película no hay dolor; hay jugueteo, chistes, citas fílmicas oportunas (de *Duelo al sol*, el memorable *western* de King Vidor, santuario fílmico de la redención por la muerte, y de *El imperio de los sentidos*, la terrible película de Oshima). Sobre todo, hay modales, maneras. Muchas maneras. En el fondo, modales y maneras de pasiones remedadas, en las cuales el director menos que nadie está dispuesto a creer. Almodóvar es un incrédulo profesional.

*Matador* no será una obra convincente, pero no por eso es una cinta despreciable. En absoluto. Es curiosa, estilizada, entretenida, perturbadora en algunos momentos y divertida en otros, pero sobre todo muy coherente con la mirada de Almodóvar sobre la guerra de los sexos: todas las mujeres son extraordinariamente fuertes y arrolladoras; todos los hombres son figuras trizadas y débiles. Todos están entrampados en la culpa y la pasividad. Las mujeres de Almodóvar, en cambio, son de armas tomar.

La falta de compromiso de Almodóvar con sus relatos, la distancia narrativa que se autoconcede, es precisamente lo que le celebran los incondicionales del realizador, un público más o menos sofisticado, descreído como él, que juega a poner las cosas relativas en el lugar de las absolutas y éstas, a su vez, en el cajón de los asuntos anecdóticos. El juego, típico de la "movida" madrileña, es simpático, malévolo y divertido, si se quiere, pero tiene algunos inconvenientes: se agota pronto y es difícil que puedan entrar a él quienes le piden al cine emociones más genuinas y sin tanto doble fondo. Almodóvar, por suerte, no es lo que se llama un intelectual, pero curiosamente sus películas no serían nada al margen de reflexiones cerebrales tan poco inocentes como la paradoja, el pastiche y el rescate de fetiches culturales anacrónicos. En síntesis, pura posmodernidad.

### *Corazón salvaje*: la trastienda de la imaginación

*Corazón salvaje*, cinta con la cual David Lynch se llevó la Palma de Oro del Festival de Cannes de 1990, también es una película que despidе el aroma penetrante de la posmodernidad. Como *Matador*, es un relato abundante en guiños e impostaciones dramáticas. Pero donde Almodóvar colocó un espejo da la impresión de que Lynch colocó dos. Su realización es una sistemática reivindicación de imágenes, ficciones y motivos que, asociados a la pasión y a la violencia fílmica, en principio no debieran convencer y emocionar gran cosa. Pero el material está recupera-

do con tanta vehemencia y cariño, con tanto delirio e intensidad, que este filme accede a un nivel de emociones de segundo grado, por decirlo así, que transforma las mentiras en verdad.

*Corazón salvaje* tiene una violencia que impresiona y descoloca, pero no demuele. La cinta apuesta un poco a eso. Desde el inicio, desde los furibundos golpes que Sailor propina al negro que viene a atacarlo con un cuchillo —dejándolo convertido en una bolsa inorgánica de huesos, visceras y sangre—, hasta muy poco antes del final, con cuerpos descuartizados y cabezas que vuelan por el aire, el relato está arrebatado por la violencia física y moral, por la violencia del mundo y mental. Como se sabe, la cinta cuenta la fuga de dos amantes incondicionales y absolutos —Sailor y Lula— que desde New Orleans a Texas van huyendo de los acosos y trampas manejadas a distancia por la diabólica madre de la muchacha.

Lynch es un cineasta peligroso porque domina y entiende la dinámica disolvente de la violencia. Tal vez por eso, porque de otro modo sus imágenes serían abiertamente intolerables, hace intervenir el humor. Necesita que el público se distancie del relato. La ironía y la risa se encargan de refrigerar la narración cada vez que sus engranajes emocionales se calientan demasiado. Está bien jugar con fuego, pero —¡cuidado!— todo cineasta posmoderno que se respete ha de mantener siempre los extintores a mano.

Por sus exageraciones y desbordes, *Corazón salvaje* es una cinta extremadamente intensa y muy reveladora del tipo de inspiración que mueve a David Lynch. Este realizador, de 45 años en la actualidad, tiene recuerdos diáfanos y entrañables de su infancia en un pequeño pueblo del Estado de Virginia, donde las casas eran hermosas, el césped muy verde, las calles muy limpias y el cielo muy azul. "Era un mundo de ensueño", recuerda. Pero a medida en que comenzaba a mirar con más detención, la superficie impecable de las apariencias dejaba ver pequeñas grietas y tumores. "Frente a nuestra casa —escribió una vez— crecía un cerezo precioso, pero visto de cerca uno descubría en el tronco una secreción viscosa, parte negra y parte amarilla, y millones de hormigas rojas que lo recorrían".

La imagen tiene alcances emblemáticos de la obra de Lynch. En cierto modo es una descripción de la lógica del cine de este realizador perverso, quien en películas como ésta y *Terciopelo azul* ha dejado entrar a la pantalla muchas sombras y mucha podredumbre nocturna. El tema favorito de Lynch es la trastienda, el subterráneo, la grieta o escisión de conciencia que presiona sobre la conducta violenta y la pasión.



Aparte de compulsiva, *Corazón salvaje* es una realización compleja. En *Cahiers du Cinéma*, Serge Toubiana la definió como una *road-movie* (una película de trayecto o de camino, en la cual los personajes recorren un itinerario físico que es paralelo a un viaje moral), pero señaló que era una *road-movie* inmóvil. Contradictoria o no, la observación no puede ser más exacta. Los espacios del filme son antes que nada mentales. La sensación de viaje está asociada mucho antes a los sucesivos fósforos y cigarrillos encendidos y aspirados por Sailor a lo largo de la narración que a los desplazamientos en auto de los dos amantes en fuga. Este es un viaje no de un lado a otro. Es directamente un viaje a la interioridad.

No tanto, sin embargo, un viaje a la interioridad de la conciencia de sus protagonistas. Aquí afortunadamente no hay psicoanálisis ni psicologismos. Lo que hay es más bien un viaje a las trajinadas trastiendas de la imaginación fílmica. El esqueleto dramático de la cinta no es gran cosa: hay una bruja malvada que se opone al *amour fou* de Sailor y Lula, mientras juntos se van internando a las tinieblas de la ilegalidad, la corrupción, la violencia disociadora y el horror. Sailor primero debe matar. Luego cumple parte de su condena y sale de la cárcel en libertad condicional. Se junta de nuevo con Lula; hacen el amor, van a bailar y en seguida él traspasa las fronteras del Estado sin el permiso de su agente judicial. En la ruta la pareja se topa con el espectáculo dantesco de un accidente donde los heridos se pasean como muertos vivientes. Más sexo, más cigarrillos. Llegan a un motel habitado por gente repulsiva y diabólica. Lula está embarazada. Necesitan dinero. Sailor se compromete en un asalto miserable que termina en una carnicería feroz. Nuevamente a la prisión. Seis años después Sailor vuelve a salir en libertad. De nuevo lo espera Lula, ahora con su hijo. La película está por terminar y entonces se plantea en tono sinfónico el gran dilema final para Sailor y también para Lynch: si vivir esta experiencia como una gran pesadilla o si vivirla como una gran historia de amor. Las últimas imágenes de *Corazón salvaje* no pueden ser más inspiradas y hermosas y demuestran que no necesariamente los juegos cinematográficos deben estar reñidos con el sentimiento y la emoción.

### Composiciones y descomposiciones

La verdad es que ningún espectador del filme tiene derecho a tomarse literalmente las imágenes de Lynch. Lo curioso es que a pesar de eso, a pesar de no apostar tampoco a la identificación con el espectador, la

obra pueda conmover. No todo el interés que despiertan estas imágenes, por otra parte, es pura cuestión de manipulación o efectismo, como algunos críticos han asegurado. Lynch es un cineasta talentoso, que sabe conferir contextura anímica, misterio y humanidad a sus personajes. Lynch no es un terrorista de cine-arte y —de más está decirlo— no es un Peter Greenaway (*El cocinero, el ladrón, la mujer y su amante*), cuyos trabajos aburren a morir, montados como están sobre los ejes de supuestas provocaciones intelectuales y estéticas, invariablemente obvias e invariablemente trasnochadas. Aquí es otra cosa. Aquí hay verdades de distinto grado y espejos que arman, desarman y rearman los delicados engranajes del compromiso del espectador con lo que está viendo.

Es cierto; el cine se ha vuelto en muchos sentidos un pasatiempo un tanto culterano. Juegan Almodóvar y David Lynch. Juega Scorsese en *Los buenos muchachos* orquestando un *thriller* de respiración extenuada que es en sí un comentario torrentoso y atropellado sobre la mafia y diversas tradiciones del llamado cine negro. Juega Coppola, dándole a *Tucker, el hombre y su sueño* el formato y el ritmo acelerado de un documental industrial de la posguerra. Juegan los hermanos Coen alegremente en *Educando a Arizona*, como para divertirse un rato, y cerebralmente en *De paseo a la muerte*, para resolver un teorema sobre el destino y la fatalidad.

Estas películas no siempre son portadoras de verdades morales definitivas y, en general, no aspiran a cambiarle la vida a nadie. Pero aspiran a algunas formas de tensión intelectual o de complicidad anímica y sentimental con el público. Los cineastas clásicos —un Capra, un Ford— dirían que eso es poco y que el cine debería aspirar a más. Antes lo hacía. Ahora tal vez no quiere —o no puede— hacerlo. □