

La mirada infinita



Daniel González Dueñas

Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales. Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es).

Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana para cualquier uso comercial.

La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será responsable por las acciones legales que genere e indemnizará a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja conforme a la legislación aplicable.

Biblioteca

LA MIRADA INFINITA

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Raúl Arias Lovillo

Rector

Porfirio Carrillo Castilla

Secretario Académico

Víctor Aguilar Pizarro

Secretario de Administración y Finanzas

Agustín del Moral Tejeda

Director General Editorial

Daniel González Dueñas

LA MIRADA INFINITA
7 CINEASTAS, 7 PELÍCULAS

**Allen, Bergman, Penn,
Tarkovski, Truffaut, Welles, Wenders**



Universidad Veracruzana
Dirección General Editorial

Biblioteca
Universidad Veracruzana
Xalapa, Ver., México
2010

Diseño de portada: Lizeth Pedregal, a partir de collage de Daniel
González Dueñas.

Clasificación LC:	PN1998.2 G663 2010
Clasif. Dewey:	791.43028092273
Autor personal:	González Dueñas, Daniel
Título:	La mirada infinita : 7 cineastas, 7 películas : Allen, Bergman, Penn, Tarkovski, Truffaut, Welles, Wender / Daniel González Dueñas.
Edición:	1a ed.
Pie de imprenta:	Xalapa, Ver., México : Universidad Veracruzana, 2010.
Descripción física:	302 p. ; 21 cm.
Nota:	Filmografía: p. 281-302.
Series:	(Biblioteca)
ISBN:	9786075020303
Materias:	Productores y directores cinematográficos--Biografías. Películas cinematográficas--Historia y crítica.
Autores secundarios:	Allen, Woody. Bergman, Ingmar, 1918-2007. Penn, Arthur, 1922-. Tarkovski, Andrei Arsen'evich, 1932-1986. Truffaut, François. Welles, Orson, 1915-1985 Wenders, Wim.
	DGBUV 2010/38

Primera edición, 30 de julio de 2010
© Universidad Veracruzana
Dirección General Editorial
Hidalgo 9, Centro, Xalapa, Veracruz
Apartado postal 97, CP. 91000
diredit@uv.mx
Tel/fax (228) 818 59 80, 818 13 88

ISBN: 978-607-502-030-3

Impreso en México
Printed in Mexico

I. Woody Allen:

Zelig (1983)

LA SAGA DE LOS MUNDOS CONCÉNTRICOS

Concepciones y arquetipos

Historia de historias, la saga de Leonard Zelig tiene un primer registro el año 1928, en una residencia de verano en Long Island, propiedad de Henry Potter Sutton, acaudalado protector de las artes que ofrece una fiesta a intelectuales, políticos y gente de la “alta sociedad”. Uno de los invitados, el novelista F. Scott Fitzgerald, se aísla en una zona del jardín para observar el entorno y recoger ciertas descripciones en su cuaderno de notas. Se fija entonces en un individuo que conversa animadamente con un grupo de aristócratas bostonianos, con los que comparte indumentaria, gestos y acento. Fitzgerald pregunta el nombre de este sujeto y no logra captarlo con exactitud (escribe en su cuaderno “León Selwyn, o Zelman”); lo escucha prodigar elogios al presidente en turno, Calvin Coolidge, al Partido Republicano al que éste pertenece y a la “gran prosperidad” en que vive Estados Unidos gracias a esa administración.

¿Qué característica de tan típico orador llama la atención de Fitzgerald? Acaso esa misma tipicidad: aun las personas más representativas de una u otra formas de vida guardan rasgos *atípicos* que, aunque sean mínimos, salen a relucir tras una prolongada observación. Sin embargo, ese hombre no sólo no revela tales rasgos sino que parece, más que típico, *estereotípico*: es el absoluto paradigma del aristócrata bostoniano, una figura sólo posible en las malas ficciones, un estereotipo que no alcanza a individualizarse y que queda en esquema de folletín o radionovela. “Selwyn” no tiene la menor fisura: cada detalle de

su apariencia, cada gesto y cada palabra cumplen, para asombro de la experimentada atención de Fitzgerald, con lo que podría llamarse “el decálogo del aristócrata bostoniano-republicano”. ¿Puede existir un ejemplar *puro*?, se pregunta el autor de *El gran Gatsby* mientras observa al grupo de conversadores; además, lo sorprende que tal pureza no se detenga en lo estereotipado: en ese *tipo*, cuyo nombre correcto es Leonard Zelig, hay algo que por instantes parece más bien *arquetípico*.

El asombro de Fitzgerald estalla una hora más tarde: el mismo individuo habla ahora con los miembros de la servidumbre y comparte con ellos acento, expresividad y hasta ideología: se identifica como defensor del Partido Demócrata y critica duramente tanto la torpeza de la administración de Coolidge como su apoyo a los capitalistas. Un año después Leonard Zelig vuelve a llamar la atención, esta vez en Florida y desde el campo de St. Petersburg en donde entrenan los Yankees, el famoso equipo de beisbol de Nueva York. Los periódicos difunden la noticia de que un “nuevo jugador” a quien nadie conoce, registrado como “Lou Zelig”, espera su turno al bat detrás del legendario Babe Ruth. Para azoro del público, los guardias de seguridad expulsan a Zelig del campo; de haber estado presente F. Scott Fitzgerald, sin duda habría intuido la breve aparición de un nuevo *arquetipo* capaz de igualar las hazañas de Babe Ruth. Porque Zelig es una suerte de Idea platónica ambulante: no “se parece” a cualquier aristócrata, mayordomo o beisbolista sino a *esos* en particular, y si en primera instancia encarna al *tipo* respectivo es porque en última instancia encarna la gran figura arquetípica: el hombre.

*

Zelig (1983), décimo segundo largometraje de Woody Allen, produce estupor y deslumbramiento en dosis iguales. ¿Qué hay en el fondo de ese documental sobre un fantasma, de la compleja

relojería al servicio de una historia que se escapa a las mediciones, de esa minuciosa puesta en escena alrededor de lo que no parece sino humo? Al tiempo que se nos transmite la fascinación de un caso realmente excepcional –y casi metafísico–, seguimos el discurso con tan engañosa facilidad que el tratamiento no sólo no parece excepcional sino común. Y es que también la película se mimetiza con lo que la rodea, se asimila al medio fílmico de cualquier época y lugar.

La concepción misma de este filme aporta una evidencia apabullante por paradójica: *Zelig* se mimetiza hasta casi invisibilizarse, pero al mismo tiempo se distingue por su propia capacidad de asimilación. Y es que no se parece a nada: ni a su medio fílmico (pese a basarse en cada uno de los tics y hábitos hollywoodenses) ni a las demás películas del propio Allen (aunque el cineasta usa los *gags* de sus filmes cómicos y la gravedad de sus cintas “serias”). O mejor: se parece a todo ello *en primera instancia* para luego, de forma ulterior, parecerse a algo sin apariencia, es decir, a algo muy antiguo que latía en el fondo de esos elementos y que sólo aparece en *Zelig*.

Este discurso *sui generis* toma la forma de un montaje de escenas provenientes de los noticieros y documentales del Hollywood de los años veinte, treinta y cuarenta, de ese material fílmico que precedía a los largometrajes en las funciones de cine y que aludía a personalidades famosas o insólitas del deporte, la política o el ambiente de la farándula (individualidades que compartían un claro atributo *masificable*: tal gesto o lema, alguna particularidad llamativa, heroica o monstruosa). Pese a que el “documental” lo trata como a uno de ellos, Leonard Zelig carece de atributos sencillos: su mimetismo no lo lleva a reafirmar una personalidad sino a disfrazarse de otras.

Allen emplea todo un caudal de imágenes (incluido un buen acervo de foto fija) que *se parecen* a nuestra concepción del pasado, para introducir en ellas a una figura que *se parece* a esa

concepción y la detona: Zelig es un personaje *imaginario*, y si de esa forma convive con Fitzgerald o Babe Ruth (o más bien, con las imágenes de uno y otro), rompe una serie de básicos sobreentendidos: el pretérito deja de equivaler a nuestra concepción del ayer (ésta se revela como un esquema posible y no el único); asimismo, toda imagen se liga etimológicamente con la imaginación (Zelig es una “imagen imaginaria”) y se muestra el poder del cine para imponer como realidad lo que no es sino una imagen entre tantas imágenes posibles de esa realidad (el espectador suele ver esos noticieros como *la* Historia y no como registro de tales o cuales apariencias). También se invierte la progresión Historia-historiador: en tanto este último se sirve de imágenes, y en tanto *Zelig* demuestra que toda imagen *se imagina*, brota la certeza de que no “vemos” la Historia en esos noticieros: la imaginamos. A través de la exigencia de liberar su imagen, Leonard Zelig es la demanda de liberar la imaginación.

El territorio de la máxima veracidad posible

En el mismo 1929 se produce en Chicago otro estadio de la saga de Zelig. En un bar clandestino del sur de esa ciudad hay una fiesta privada: gánsters y políticos bailan *swing* y, a mitad de la Ley Seca, beben ginebra destilada en bañeras. Un camarero, Calvin Turner, descubre a un sujeto a quien nunca antes había visto: habla con unos torvos pistoleros y tiene “la misma pinta” que ellos. Todas estas imágenes en blanco y negro dan paso ahora a una en color: un envejecido Calvin Turner (Marshall Coles sr.) es entrevistado en 1983; declara: “La banda se puso a tocar y yo vi, ahí mismo, a un negro tocando la trompeta. Tocaba bien. Me dije: ‘Vaya, se parece al gánster. Pero el gánster era blanco y ieste es negro!’ No sabía qué estaba pasando”. En la pantalla se contraponen las dos imágenes de Zelig: arquetipo del gánster, arquetipo del trompetista negro.

Unos meses más tarde, varios detectives investigan la desaparición de un gris oficinista llamado Leonard Zelig, que habitaba en un edificio junto a Washington Square en el Greenwich Village neoyorquino. Tanto su jefe como su casera lo definen como “callado y raro”; en su departamento se encuentran dos fotografías: en una posa al lado de Eugene O’Neill (y guarda un cierto parecido físico con el dramaturgo); en la otra puede versele ataviado como obeso intérprete de la ópera *Il Pagliacci*. La policía sigue diversas pistas hasta encontrar, en un fumadero de opio en Chinatown, a un oriental parecido a Leonard Zelig. Una foto fija muestra a los agentes forcejeando con éste para despojarlo del “disfraz”; pero Zelig *no está pretendiendo ser otro* y, mientras se le transporta en ambulancia al Manhattan Hospital, maldice en chino auténtico. Al llegar a su destino, los médicos que lo reciben se sorprenden: el paciente ya no es oriental sino anglosajón. En su matinal recorrido de rutina, la joven psiquiatra Eudora Fletcher (Mia Farrow) encuentra a Zelig y en un primer momento lo confunde con un médico. Interesada en este sujeto, Eudora consigue que los directivos del hospital le permitan estudiar al nuevo paciente. En la primera sesión, con plena seguridad y modales de un profesional, el hombre se identifica como “psiquiatra que trabaja con paranoicos delirantes” y afirma haber colaborado con Freud en Viena. Agrega: “Rompimos al divergir acerca del concepto de la ‘envidia del pene’. Freud pensaba que debía aplicarse únicamente a las mujeres”.

En color, una anciana doctora Fletcher (Ellen Garrison) explica: “No es que tuviera mucho sentido lo que él decía. Sólo se trataba de una mezcla de discursos psicológicos que al parecer debió oír o leer en cualquier parte. Lo más divertido era que hablaba con desenvoltura y que podría haber convencido a cualquier persona poco enterada”. De haber visto la fotografía de Zelig con O’Neill, acaso la doctora habría dado más crédito

a una posible colaboración de aquél con otra celebridad; porque a lo largo del filme (que convence a cualquier persona, y no sólo a las poco enteradas) se muestra que Zelig no dice mentiras: su múltiple “falsedad” es tan honda que sólo puede llevarse a cabo en el territorio de la máxima veracidad posible.

*

El narrador de la cinta, la autorizada voz que conduce al espectador a lo largo de este *documental*, se pregunta: “¿Quién era ese Leonard Zelig, que parecía suscitar opiniones tan dispares?” Los datos que esta voz aporta son sucintos: el padre, Morris Zelig, actor judío que intervino en la poco exitosa “versión hebrea” de *El sueño de una noche de verano*, se divorcia de la madre de Leonard y lleva su segundo matrimonio a través de violentas peleas (“aunque la familia viviera encima de un boliche, era el boliche el que se quejaba del ruido”). El esquivo Leonard –acaso nacido en 1900–, su hermano Jack y su media hermana Ruth sufren además constantes ataques de los antisemitas. En su lecho de muerte, Morris afirma que la vida es una pesadilla de sufrimiento sin sentido y da un consejo a Leonard: “Ahorra burbujas de aire”. Al poco tiempo, Jack sufre una crisis nerviosa y Ruth se vuelve alcohólica y ladrona de poca monta; Leonard es el único que parece adaptarse a la existencia en sociedad, y tanto, que comienza entonces su extraño carácter mutante. Si la vida, según los biólogos, es adaptación al medio, Zelig demuestra con su pura presencia que la vida social no tiene otro origen –sólo que en este caso ella es *adaptación al promedio*.

La doctora Fletcher conduce diversos experimentos: junto con dos psiquiatras, Zelig adquiere el aspecto de un psiquiatra; al lado de un par de franceses, capta su apariencia y habla su idioma con suficiente fluidez; en compañía de un chino, se desarrollan en él facciones orientales. La prensa divulga este

caso (“Milagroso hombre mutante confunde a los médicos”) y el doctor Allan Sindell (John Buckwalter) declara: “Estamos empezando a vislumbrar las dimensiones de lo que podría ser el mayor fenómeno médico-científico de nuestra era y, quizá, de todos los tiempos”. No obstante, los colegas de Eudora Fletcher no logran ponerse de acuerdo en un diagnóstico: mientras el doctor Houseman (Marvin Chatinover) afirma que el problema es glandular, otro (Stanley Swerdlow) sentencia que “es algo que adquirió ingiriendo comida mexicana”. Un tercer médico, Birskey (Paul Nevens), que lo atribuía a un “tumor cerebral”, muere precisamente por esta causa dos semanas después.

La voz de un locutor radiofónico da cuenta de los resultados de otro experimento: colocado entre mujeres de diversas razas y constituciones, Zelig no registra cambio alguno. Aquí se produce una reveladora confusión de polos: en vez de simplemente concluir que en este específico caso el fenómeno no se produjo, los expertos dictaminan que “el problema no se debe a las mujeres”: instintivamente buscan respuestas en los *otros* y no en el *uno*, y por tanto anuncian que la misma experiencia habrá de llevarse a cabo “con un enano y un pollo”. Sin embargo, existen otros elementos que traer a juicio: en la primera sesión de Eudora con Zelig a solas, el hombre afirma ser psiquiatra y actúa como tal. Ha habido, pues, un cierto cambio ante una mujer. ¿O es que Zelig revela una diferencia “real” entre sexo/género (no se vuelve mujer y tampoco femenino, es decir que no se feminiza ni se afemina) y personalidad social (se transforma en psiquiatra)? Más tarde veremos que esa es su única frontera: ninguna otra lo detiene, sea racial, étnica, social o idiosincrática. Zelig puede adaptarse a la esencia de todos, un músico negro, un aristócrata republicano, un mayordomo demócrata, un intelectual, un obeso..., pero no a la esencia de una mujer.

En el complejo entramado de *Zelig* se localiza, casi invisible, un más tajante testimonio de otra transformación análoga: se trata

de uno de los artículos periodísticos que fugazmente pasan ante la cámara (y que aparece entre la transformación de Zelig en chino y la declaración pública del doctor Sindell). Bajo el encabezado “Extraño descubrimiento en el Manhattan Hospital”, leemos: “De acuerdo con Sindell, una mujer noruega, encargada de la limpieza, quedó aterrorizada cuando entró al cuarto de Zelig y, ante sus propios ojos, el cabello del hombre se volvió rubio. Sindell admite que ese testimonio fue recibido con escepticismo hasta dos días más tarde, cuando un incidente similar ocurrió con un custodio negro”. Así pues, en este hombre existe al menos un *principio* de metamorfosis ante mujeres; si el cambio no es total, quizá no se deba a una “imposibilidad sexual/genérica” sino simplemente a la timidez de Zelig (similar a la de Allen, que coloca ese artículo de tal modo que sólo puede leerse congelando la imagen en la versión de video o DVD de la película). Este elemento metafórico cobrará importancia capital en el último tercio de *Zelig*.

*

Las investigaciones prosiguen: mientras los osteólogos hablan de un “alineamiento defectuoso de las vértebras” y así cada especialista encuentra la causa del problema en las áreas que dice dominar, la doctora Fletcher expone su teoría, revolucionaria para la época y que obtiene la hostilidad de la junta de médicos: según Eudora, Zelig no está enfermo física sino psicológicamente. Al apropiarse en principio de las entonces recientes hipótesis freudianas, esta mujer parece estar a un paso de las más evidentes deducciones que, sin embargo, no hace: 1) Leonard Zelig *no está enfermo* en lo absoluto; 2) no hay “problema” sino enigma; 3) la clave no radica tanto en las personas con quienes Zelig se reúne, como en el *modo* en que se enfrenta a ellas.

La opinión pública se adueña del caso Zelig; el cliente de una barbería (Robert Iglesia) exclama: “Ojalá pudiera ser Leonard

Zelig y, como él, ser personas distintas. Tal vez un día realice mi sueño”. (*Sueño* que puede considerarse uno de los más antiguos de la humanidad y que el propio Allen recoge en los años setenta cuando declara: “No lamento sino una cosa en la vida: no ser otro”).¹ La doctora Fletcher obtiene permiso para aplicar técnicas de hipnotismo en su paciente; estas sesiones se registran en gramófono y así pueden ser empleadas en el “documental” acompañando a fotos fijas de Zelig en trance. El diálogo es revelador:

FLETCHER: Bueno, ahora dígame por qué asume las características de las personas con las que usted se encuentra.

ZELIG: Es... seguro.

FLETCHER: ¿Qué quiere decir con *seguro*?

ZELIG: Seguro... Ser igual a los demás.

FLETCHER: ¿Quiere... sentirse seguro?

ZELIG: Quiero gustar.

En una reunión de médicos, Eudora da a conocer sus conclusiones: equipara a Zelig con un hombre-camaleón que, a la manera de estos reptiles, “está dotado de una protección natural”; así como el camaleón varía de color y pasa desapercibido al asimilarse con su ambiente, Zelig cambia de apariencia con los mismos fines. La doctora acierta sólo en principio: su paciente, en efecto, modifica su imagen para adaptarse a sus interlocutores y *protegerse* de un posible choque con ellos. Sin embargo, para su meta de *gustar* no basta el mimetismo (apropiación de una imagen): Zelig debe entonces asimilar su *personalidad*. Así sea durante su fugaz contacto con un indígena o un abogado, el hombre-camaleón no sólo “se ve como” aquéllos: también *piensa* como uno u otro; posee los conocimientos necesarios para ser aceptado por el indígena o la suficiente cantidad de información para *agradar* al abogado.

¹ Citado en Woody Allen: *Zelig* (guión), Tusquets, Barcelona, 1984.

Cuando dialoga con un obeso, Zelig *vive* las inhibiciones causadas por la obesidad; cuando se encuentra con un negro, comparte *desde dentro* el gran caudal de su cultura. Desde luego, el camuflaje no es perfecto: Zelig no se convierte en ellos *del todo*; de un modo misterioso sigue siendo Zelig, y este es el elemento primordial que fascina a Eudora Fletcher. Ese mimetismo puede ser visto como afán enfermizo de huida o temor patológico al rechazo, pero también como un puente tendido hacia la otredad con un ansia de comunión no conocida por ningún individuo respecto a sus *semejantes*.

El diagnóstico de Eudora Fletcher, es decir el de un trastorno mental, es “revolucionario” por surgir de un punto extremo de la personalidad de esta mujer, punto al que precisamente la ha llevado la fascinación por el caso Zelig. No obstante, tal diagnóstico sigue siendo fruto del mundo profesional y social en que Eudora está inmersa (no revoluciona a ese mundo sino únicamente a una parte de las concepciones de ese mundo). Lo prueba el diálogo citado: la doctora escuchó la palabra “seguro” pero no una frase más esencial: “ser igual a los demás”.

Bajo hipnosis, Zelig menciona tres resortes primordiales que Eudora jerarquiza en orden de aparición: protegerse, ser igual a los demás, gustar. Interesada por el primer resorte, la psiquiatra desatiende el segundo y desoye por completo el tercero, que le parecen obvios: sabe que gustar equivale a caer bien, simpatizar, ser aceptado, y que ello es la motivación social de todo individuo. Pero las “obviedades” no funcionan con Zelig: lo insólito de este sujeto consiste en que, para lograr la aceptación, va más allá de todas las fronteras que la misma sociedad impone entre los individuos. Zelig revierte y finalmente destruye toda barrera: de la manera más inopinada (y más intolerable), su diálogo con el *otro* no tiene límites. Es por ello –y sólo por ello– que se vuelve un *fenómeno*.

Es por timidez, y no por imposibilidad *física*, que Zelig no se mimetiza estando ante mujeres (esa reticencia no se presenta entre camaradas masculinos: un locutor comenta que, ante dos obesos que discuten sus problemas de peso, “el inicialmente reservado Zelig se une a ellos” y de tal manera entra en confianza que “aumenta hasta unos milagrosos 115 kilogramos”). Así pues, tratando de gustar a Eudora, el hombre-camaleón hace con ella lo mismo que con cualquier otro a quien se enfrenta: mostrar a su interlocutor la parte más oculta de éste, esa zona que no se circunscribe a lo social, ese territorio en que todos los hombres (más allá de cualquier retórica) son en verdad *iguales*, y que acaso no puede recibir otro nombre que *espíritu*. El único problema a considerar en el “caso Zelig” es que los demás individuos no quieren saber nada de ese territorio, y ni siquiera Eudora Fletcher en esta etapa inicial. Porque Zelig es eso exactamente: *la etapa inicial*.

Alguien que no debería estar ahí

La prensa, siempre ávida de novedades, recibe la orden de ocuparse diariamente de Zelig. Dos periodistas que en aquella época escribían en el *New York Daily Mirror* son entrevistados en 1983: Ted Bierbauer (Theodore R. Smits) y Mike Geibell (Jack Cannon). Este último comenta: “En esos días se hacía cualquier cosa para vender periódicos. Había que descubrir una historia, alterarla, exagerarla y quizá... jugar un poco con la verdad. Pero esta era una historia auténtica. Bastaba con escribir la verdad para que se vendieran los periódicos. Nunca antes había sucedido”. Por una excepcionalísima ocasión, pues, *basta con escribir la verdad*; no será este el único elemento veraz que integre la saga de Zelig: lo sabe Allen, que acumula artificios, mentiras y alteraciones para transmitir un hondo sentido de la veracidad.

La festiva década de los veinte transforma la imagen de Zelig en moda: nace el “Baile del camaleón”, circulan chistes y canciones. Símbolo “natural”, Zelig es también atacado: grupos de obreros lo ven simbolizar al fascismo y la explotación (“Esa criatura”, exclama un orador, “personifica al hombre capitalista, ése que toma muchas formas y explota a los obreros mediante el engaño”), mientras que miembros del Ku-Klux-Klan queman su efigie considerándolo una “triple amenaza”, ya que –explica el narrador– “además de judío, podía transformarse en negro o indio”. La figura del hombre-camaleón se transparenta del modo más inaudito: el origen de esa “amenaza” que detecta la ultraderecha no radica en que el hombre camaleón pueda transformarse en negro o indio sino en que *puede transformarse*. Si su efigie es quemada, lo que se está haciendo es atentar simbólicamente contra alguien que ya en sí es un símbolo, y no otro es el origen del odio que despierta en ciertos grupos. Zelig es una forma abierta a los contenidos. Dicho de otra forma: es *transparente*, el máximo atentado contra los aparatos de poder.

En sesión de hipnotismo, Eudora le pregunta cuándo empezó a convertirse en réplica de la gente que lo rodeaba; Zelig responde con una anécdota: en el colegio unos estudiantes de altas calificaciones le preguntan si ha leído *Moby Dick*; temeroso de despertar burla y rechazo, Zelig finge conocer muy bien la novela de Melville. Es la primera mentira: este hombre descubre que para agradar en sociedad es indispensable fingir; acaso no de otro resorte social es de lo que Zelig quiere *protegerse*. Poco más tarde –sigue relatando a Eudora–, el día de San Patricio entra a un bar de irlandeses sin vestir alguna prenda de color verde –como ellos acostumbran para celebrar esa fecha–; el círculo de parroquianos hace comentarios mirándolo de reojo. Zelig siente tal pavor al rechazo (paradójicamente, la ausencia de un “distintivo” lo convierte a él mismo en un *distintivo*) y experimenta a la vez tal terror al acto de mentir (como en el caso de

Moby Dick), que sufre un cambio corporal: se vuelve pelirrojo, se le respinga la nariz y comienza a hablar de los gnomos, tema mítico que de seguro antes desconocía.

En ese bar nace, entonces, el hombre-camaleón. Si Zelig fuera un “fingidor”, acaso le habría bastado emular el acento irlandés y luego pretender un olvido o un impedimento cualquiera para explicar por qué no llevaba el distintivo; con tal conducta habría satisfecho su necesidad de “protegerse”. Pero Zelig muestra una total renuncia a la mentira, a tal grado que su cuerpo *cambia* antes de llegar al extremo de fingir. Requiere, en efecto, el reconocimiento de los otros, pero sin imposturas: no exige “ser igual” para gustar, sino al contrario. No le basta la amable condescendencia, ni siquiera el afecto efímero o la exaltación al calor de un pretexto pasajero. Zelig demanda *gustar* para luego, en la comunión sólo posible entre seres absolutamente integrados, entre individuos que comparten pretérito (historia y mito) y futuro (deseo sincrónico, esperanza o desesperanza), ser igual en el presente sin maquillajes, apariencias o lejanías. ¿Quiere salvar el “insalvable abismo” interpuesto entre los seres humanos, o demostrar que eso que cada individuo lleva como muralla protectora es en verdad un puente levadizo que podría unir –reunir– lo más aparentemente inconciliable?

*

En ese momento, la media hermana de Zelig, Ruth (Marie Louise Wilson), y el amante de ésta, Martin Geist (Sol Lomita), atraídos por la celebridad de Leonard, deciden sacarlo del hospital haciendo uso de su carácter de tutores y pretextando que “estará mejor cuidado en su casa”. El verdadero propósito de Geist, negociante y ex promotor de ferias (además de ex convicto por fraude) es hacer fortuna con el hombre-camaleón. De nada

sirven las apelaciones de Eudora ante la Corte; por otro lado, los demás médicos no oponen demasiada resistencia y en el fondo celebran librarse de un individuo-espejo en el que han visto reflejada su fundamental ignorancia. Ruth y Geist saben que la imagen de Zelig se ha vuelto “moda”; hábilmente, planean convertirla en *icono*. Comienzan exhibiéndolo como un fenómeno de feria (“intente a ver si por un dólar Zelig se convierte en usted”) y terminan inaugurando un emporio: se venden plumas, relojes, juguetes (por ejemplo un exitoso muñeco con cabezas intercambiables), amuletos de la suerte, pulseras, juegos de mesa, historietas y libros (*Leonard Zelig y los murciélagos del campanario*, *La montaña encantada*, *La momia traviesa*); las tiendas de mascotas venden camaleones “aprobados por Zelig” y la efigie de este hombre se adjunta a la publicidad de todo tipo de productos, incluidos los discos fonográficos con temas diseñados e interpretados por compositores y cantantes de moda (Helen Kane canta *Los días del camaleón*).

En ese cúmulo de objetos mercantiles, uno de ellos sintetiza involuntariamente el secreto de la “campana” ideada por Geist: se venden delantales que tienen impreso el dibujo de un camaleón con anteojos y la leyenda “Cambiemos a la hora de la cena”. El público que tan de buen grado acepta toda esta mercancía, también está aceptando la monolítica inmovilidad social: sólo en un entorno mil veces enrarecido y estancado podría resultar verosímil la propuesta “cambiemos”. Así se transparenta la razón profunda del éxito de Zelig: se le tolera únicamente como fenómeno de feria, ridiculizado en un icono que aparece en todas partes junto a los objetos que garantizan la “movilidad” (el “progreso”); pero a la vez se le teme y odia como a todo fenómeno de feria cuya monstruosidad es un espejo: con su sola presencia, con su sola imagen al lado de los *gadgets* de deslumbrante estulticia, Zelig demuestra que esa “movilidad” se construye con base en petrificaciones. La sociedad occidental cambia para no

cambiar y el “progreso” es en realidad una inmovilización cada vez más asfixiante.

Una marca de cigarrillos se anuncia con la frase “Zelig dice: ‘Nosotros fumamos Camels’”. La usual palabra “nosotros” se convierte en *slogan*; en el primer nivel, se trata de una torpe humorada referida al cúmulo de personalidades que Zelig puede asumir; mas en un nivel más profundo, es la denuncia de lo que lo hace “diferente”, es decir, fenómeno de feria: el hecho de no tener una sola y monolítica personalidad; el no ser tan sólido y compacto como se espera que sean los adultos en sociedad; el no ser un hombre “hecho”, sino uno que no sólo puede *hacerse* sino que es capaz de rehacerse a cada momento. Tal “monstruosidad” sólo puede ser socialmente tolerada si se le convierte en *espectáculo*.

Zelig inicia una serie de presentaciones al lado de artistas famosos, primero en Nueva York y luego en Hollywood. Llega, pues, el paso “natural”: se le ofrece un contrato para una película. Al estreno de ella acuden Zelig, Ruth y Geist vestidos de gala. Allen no muestra imágenes de esta “película”; ¿se trata de un documental en que se incluye el “acto” de Zelig amenazado por esos “artistas famosos” o, más previsiblemente, de una ficción “basada en la historia de su vida”? Nada nos impide imaginar que ese “contrato” no fue sólo como argumentista sino como *actor de su propia historia* (aunque podría actuar magistralmente cualquier historia si se le colocara junto a grandes actores). Acaso Zelig acudió al estreno de *Zelig*; de un modo misterioso, mágico, Allen está mostrando lo que no muestra.

*

La actriz Clara Bow nombra a Zelig su “favorito”. En Chicago, el hombre-camaleón conoce al boxeador Jack Dempsey; en Washington es recibido por el presidente Coolidge y por Herbert

Hoover (que poco después ha de suceder en el cargo a aquél en cuanto estalle la grave crisis de 1929, debido a los errores inherentes al sistema económico de Coolidge). Viaja a Europa: conocido en París como *Le lézard* y *L'homme caméléon*, sus metamorfosis en los *cabarets* llaman la atención de los intelectuales franceses, quienes –de un modo que en el fondo nada tiene de frívolo– “ven en él un símbolo para todo”. En el Folies-Bergère, Josephine Baker presenta su versión del “Baile del camaleón” y más tarde se fotografía con Zelig. Éste recibe diversos homenajes: Fanny Bryce y Bill Rose cantan en su honor en la terraza del Hotel Westbury. Su renombre alcanza enorme magnitud, así como su soledad.

Ante la imagen de un Leonard Zelig arrinconado en la *suite* de un hotel (a su alrededor se mueven Ruth, Geist y una multitud de personas febriles e indiferentes a ese único individuo que *no se mueve*), el narrador comenta: “Al tiempo que los *shows* y fiestas enriquecen y entretienen a su hermana y al amante de ésta, Zelig lleva una existencia inexistente. Desprovisto de personalidad y perdidos sus atributos humanos en la vorágine de la vida, Zelig se sienta, solo, mirando quietamente al vacío: un cero a la izquierda, una no-persona, un fenómeno de la farándula. Él, que no quería sino adaptarse, pertenecer, pasar ignorado por sus enemigos y ser amado, no encaja ni pertenece a nada, sus enemigos lo vigilan y nadie se preocupa por él”.² Y ya que Zelig sigue pose-

² Esa frase del narrador encierra una clave: “pasar ignorado por sus enemigos”. Zelig quiere ser invisible solamente para sus enemigos; a la vez quiere ser amado, es decir, notado, por todos los demás. Es así como el círculo vicioso se establece: son precisamente sus enemigos quienes lo singularizan, examinan y vigilan con mayor detenimiento. Zelig quisiera ser visible sólo para los que simplemente lo miran y aceptan, sin que mirarlo sea sinónimo de mantenerlo bajo control, manipularlo y reprimirlo; de modo fatal, son estos últimos, sus amigos y seres “cercanos”, quienes lo dan por sentado y por ello lo vuelven previsible y hasta lo convierten en “lugar común”.

yendo sus capacidades miméticas, es posible ver en esta escena la síntesis de lo que le ha sucedido: obligado a convertir en *espectáculo* su necesidad de reconocimiento, vive mimetizándose ya no con un ser humano y ni siquiera con su propio deseo, sino con la *imagen* en que lo ha convertido el aparato social. A despecho de su transparencia (y de la metáfora que encarna), Zelig es ahora el *icono*, la mentira suprema, el abismo que se confirma y perpetúa a medida que se cubre de adornos para sólo entonces definir a lo humano como tal, es decir, como suma de ornamentos.

*

Mientras que los colegas de Eudora Fletcher ya olvidaron al individuo que los dejara en ridículo, la doctora es la única que sigue peleando en la Corte por recobrar la custodia de Zelig. A veces la apoya su abogado, Charles Koslow (Richard Litt), que trata de desanimarla y, a la vez, le reitera su propuesta de matrimonio. Eudora no responde a esta solicitud, absorta en el pleito legal. En España la saga da un giro inesperado: Ruth y Geist, aburridos uno del otro, sostienen constantes peleas; Ruth conoce entonces a un torero cobarde, Luis Martínez (Dimitri Vassilopoulos), y se convierte en su amante; Geist los descubre y en un acceso de furia los asesina, para luego suicidarse. Zelig desaparece. Los periódicos difunden la tragedia en Europa y América. “Pero con la misma rapidez”, afirma el narrador, “vuelve a languidecer el interés del público. Nuevos escándalos toman el relevo y acaparan las primeras planas.” Estalla entonces la peor crisis financiera en la historia de los Estados Unidos y el país queda en bancarrota (que durará hasta 1932, cuando Hoover y el Partido Republicano sean sucedidos por Roosevelt y el Partido Demócrata). Como todos los estadounidenses, Eudora Fletcher se aviene a las severas condiciones de vida; finalmente, renuncia a encontrar a Zelig.

El azar dispondrá otras perspectivas. Tiempo después, en la Plaza de San Pedro, en Roma, una enorme multitud espera la bendición de Pío XI desde el balcón de la Basílica del Vaticano (recién convertido en Estado tras la firma de los Pactos de Letrán entre Mussolini y Pío XI). De súbito se produce un revuelo en ese balcón, originado por “alguien que no debería estar ahí”; la llegada de la guardia incrementa el caos: el Papa golpea al intruso con el cetro llamado *decretum*. Las imágenes documentales en blanco y negro muestran claramente todo esto: se trata de Zelig. Las autoridades italianas lo devuelven a Estados Unidos y es readmitido en el Manhattan Hospital. Eudora Fletcher se consagra por completo a su cuidado, con la resignación de la junta de médicos.

Eudora pone en práctica un nuevo plan: crear en su casa de campo un ambiente propicio para someter a Zelig a diversos tratamientos, lejos de la perniciosa influencia citadina. “Consciente de la importancia histórica de su investigación”, la doctora da a su primo Paul Deghuee (John Rothman), inventor y fotógrafo, el encargo de filmar las sesiones que habrán de tener lugar en el “cuarto blanco”, así llamado por la cantidad de luces fotográficas que ahí se colocan para permitir el rodaje. Deghuee, oculto en una habitación contigua al cuarto blanco, filmará las sesiones a través de un pequeño cristal; varios micrófonos ocultos proporcionarán un sonido directo. En 1983 se entrevista a un anciano Paul Deghuee (Sherman Loud); éste recuerda haber preguntado a su prima por qué no se limitaba a tomar notas de las sesiones, a lo que la terapeuta respondió –de una manera específicamente cinematográfica que abre el juego de espejos–: “Cuando un hombre cambia de aspecto físico, hay que *verlo*. No se puede leer sobre él. Además, quiero pasar a la historia”. Como gran paradoja, será la Historia la que *pase* a estas escenas del cuarto blanco: es a ella a la que debe *verse*, puesta en evidencia porque en su “sólido” discurso se ha colado *alguien que no debería estar ahí*.

Soy nadie, soy nada

En color, como todas las entrevistas realizadas en el “tiempo presente”, el psicoanalista Bruno Bettelheim interviene: “Entre nosotros los médicos, no parábamos de discutir si Zelig era un psicótico o simplemente un neurótico. Siempre pensé que sus sentimientos realmente no diferían mucho de los de la gente normal, o de lo que uno llamaría una persona bien ajustada. Lo que pasa es que él los exageraba hasta un punto muy extremo. Creo que se le podría haber definido como a un perfecto conformista”. Extraña conclusión que en apariencia acierta: sin duda, Zelig vence a ese esfuerzo por hacerlo caber en una u otra casilla del cuadrículado –e inmóvil– mapa psicoanalítico de la psique humana (un mapa que tajantemente niega lo desconocido y lo excepcional, en tanto su hábil diseño está listo para interpretar y acomodar aun a la más inaudita combinación de elementos). Sin embargo, el hombre-camaleón parece en efecto *conformarse* en ambos sentidos del término, es decir, resignarse a la forma temporal que adquiere sin tender a ninguna vía de trascendencia. Zelig se limita a volverse músico, escocés o psiquiatra sin revolucionar esas imágenes en sí mismo o trascender a su interlocutor. Pero ¿en verdad se “conforma” con ser durante unos momentos músico, escocés o psiquiatra?, ¿o bien muestra a estos “tipos” –así sea durante unos momentos– la única conformación y el único conformismo que los caracterizan?

Gran afrenta es ese momento en que Zelig dialoga con dos o más especialistas que no logran ponerse de acuerdo en identificar su “mal”. En el hecho de que automáticamente se transforma en uno de ellos radica el origen del odio que le tienen los psiquiatras: primero, el *hombre adaptable* se niega a emplear los métodos que aquéllos le imponen con objeto de que pierda esa capacidad y entonces termine por “adaptarse de una sola manera” a lo social, *como todos*; luego, muestra a estos “especia-

listas de la psique” una evidencia nunca aceptada del todo: ellos mismos están sujetos a la tipicidad a que la psicología y la psiquiatría reducen a los individuos. Zelig *extrema* sus sentimientos; esto, que es un pecado social (porque niega la “adaptación y sociabilidad” del hombre), justifica que se le llame enfermo cuando es uno de los pocos seres que encarnan la máxima inconformidad –y, por tanto, la salud.

Las primeras sesiones del “cuarto blanco” decepcionan a Eudora: Zelig insiste en identificarse como psiquiatra (“Estoy tratando un caso interesante”, afirma, “dos parejas de gemelos siameses con doble personalidad; me pagan ocho personas”) y se niega a ser hipnotizado (“Estoy dando un seminario sobre masturbación en el Instituto de Psiquiatría, y si no llego a la hora, empezarán sin mí”). Durante meses, la cámara accionada por Paul Deghuee registra los fracasos de Eudora, pero también el día de su primer triunfo: la terapeuta decide “darle por su lado” y asumir el rol de paciente del “doctor Zelig”. Eudora le dice: “La semana pasada estuve con gente muy erudita que comentaba *Moby Dick*. Tuve miedo de confesar que no había leído ese libro, y mentí. Sabe... quiero agradar a la gente, ser como los demás para no distinguirme.³ Hago cosas increíbles para pasar

³ En boca de Eudora Fletcher se da otro matiz esencial del círculo vicioso en que Zelig está atrapado: “quiero agradar a la gente, ser como los demás para no distinguirme”. Los ataques de sus enemigos han sido tan encarnizados precisamente porque esa es la medida en la que Zelig se ha distinguido; en principio, pues, pretende no distinguirse de nadie, con objeto de no ser atacado. Con ello sería, en efecto, como *todos*, y cumpliría con la ley básica de la vida social. Sin embargo, Zelig comete el error de creer que la forma de lograr la no distinción es “agradar a la gente” (un error que pagará una y otra vez a lo largo de la cinta de Allen). El primer nivel de quien busca ser socialmente agradable estriba en acatar, resignarse, disimular, acallarse; en este nivel, que es el mayoritario, un individuo resulta agradable *porque no es desagradable*. Sin embargo, Zelig comete la *ingenuidad* de pasar al siguiente nivel, que es requerir el reconocimiento de los otros. En la medida en que triunfa en su

desapercibida. La verdad es que me he hecho pasar por doctora para quedar bien con mis amigos, que son doctores. Toda mi vida ha sido una mentira, fingiendo una y otra vez”. Sin saberlo, Eudora dice *su verdad*.

Con el cambio de papeles, la psiquiatra provoca un vértigo, un “trastorno de identidad” que vence las defensas del paciente. Aquejado por un malestar físico, Zelig termina por aceptar que no es médico. Eudora le pregunta: “¿Quién eres? ¿Leonard Zelig?” “No”, responde el hombre-camaleón, “*soy nadie, soy nada.*” Acaso el punto álgido de la película, su mismo centro, radica en este momento de anagnórisis. De modo altamente excepcional, el espectador nota una diferencia: anular la propia personalidad o disolverla en la de los otros, es muy distinto que exclamar, con todo lo que ello implica de suprema autoafirmación, la portentosa y arcana frase *soy nadie*. Por su propia naturaleza, el acto de borrarse para ser otro requiere hacerse en silencio, callarse para copiar lo que dicen los demás; en cambio, decir *soy nadie* implica la paradójica afirmación de sí mismo a través de conceptos negativos (la más alta, la más dolorosa afirmación que cualquier individuo puede enunciar). Bien lo sabe Ulises, que exclama *soy nadie* antes de emprender la extensa odisea necesaria para llegar a decir “soy Ulises”.

Notemos ante todo que la doble negación (*nadie, nada*) es una doble afirmación, y que se realiza en dos esferas distintas: “soy nadie” sólo puede funcionar en el reino humano (puesto que implica ausencia de personalidad), pero Zelig agrega “soy nada”, que actúa más allá del reino humano y engloba al universo (porque sólo se puede ser nada en donde existe un todo). Supremo atentado metafísico: la civilización occidental considera a ambas esferas separadas: por un lado lo humano, por otro el universo.

afán de agradar de este modo, vuelve a singularizarse, y ahora de la forma más punible: la que genera mayor número de enemigos.

Bajo esta consideración, Zelig es “nadie” en una de las esferas pero podría ser “algo” en la otra: sus semejantes los tomarían como fenómenos inconexos y sólo podrían reconocer el primero (porque toda la sociedad se basa en la dicotomía nadie-alguien), mientras que ignorarían por completo el segundo (en este sentido, la cultura occidental sólo utiliza “nada” como superlativo de “nadie”). Sin embargo, la enunciación de Zelig hace que las dos esferas, usualmente consideradas como ajenas entre sí, se vuelvan no sólo contiguas sino *concéntricas*. No basta a Zelig definirse como “nadie” en el mundo humano (carente de personalidad social), sino que a continuación abre las perspectivas y se define “nada” en un contexto universal (carente de identidad cósmica).

Ese es su máximo atentado: el hecho de que no le bastaría ser “alguien” en una esfera si sigue siendo *nada* en la otra. Porque ¿no es esto lo que la sociedad fomenta en sus integrantes, la convención de ser “alguien” en la esfera humana, con total desprecio hacia la gran esfera que contiene a aquélla? ¿Qué escuela o institución impele a los individuos a ser “algo en el universo”? Solemos contemplar las galaxias, el mundo animal o lo microcósmico con asombro de *extranjero*. El cosmos, la naturaleza, todo lo que está más allá de las fronteras del reino social, no sólo es considerado ajeno, sino lo *otro*, lo potencialmente peligroso, la fuente de temor, la posible invasión; por ello todos los esfuerzos del individuo están encaminados a ser “alguien” en términos estrictamente sociales. Esto es lo que Zelig encarna y denuncia: la suprema contradicción de ser un alguien social (reconocido convencionalmente por sus semejantes) y a la vez una nada universal (estar desarraigado de un todo). Lo más impactante de la doble negación de Zelig es que resulta una doble afirmación *porque* reconoce las esferas concéntricas: si quiere mimetizarse a tal grado con lo humano es sólo como *etapa inicial*. Zelig es la expresión de un

deseo que, si permanece latente e inmóvil en todo individuo, es porque no interesa a la sociedad: lo humano abierto que se mimetiza con (se reconoce en) el cosmos.

*

Por fin, la crisis de Zelig permite a Eudora hipnotizarlo. Ya en trance, el hombre-camaleón recuerda su infancia: “Mi hermano me golpea, mi hermana golpea a mi hermano, mi padre golpea a mi hermana, a mi hermano y a mí. Mi madre golpea a mi padre, a mi hermana, a mi hermano y a mí. Los vecinos golpean a mi familia”. Y en otra sesión:

Tengo doce años de edad. Entro corriendo a una sinagoga. Pregunto al rabino el significado de la vida. Me explica el significado de la vida, pero lo hace en hebreo. Yo no entiendo hebreo. Entonces, quiere cobrarme seiscientos dólares por darme clases de hebreo.

La terapia de Eudora, “atacando por dos flancos”, pretende explorar la personalidad de Zelig y reconstruirla. (En el fondo, esta mujer intuye una ausencia de personalidad que debe colmarse; mas en Zelig sólo hay ausencia de personalidad *social*, lo que implica un hambre de identidad cósmica.) Y tal esfuerzo triunfa en la que será la más reveladora de las sesiones; Fletcher solicita: “Tienes que ser del todo sincero. Estás en un trance profundo. Dejarás de ser quien crees que yo quiero que seas, y serás tú mismo”.

Sin embargo, los primeros “sentimientos propios” que Zelig comunica inquietan a la doctora: el hombre, que en los días anteriores se ha declarado feliz en su vida campestre, bajo hipnosis afirma odiar el campo y detestar la comida que prepara Eudora, así como los pésimos chistes que ella cuenta. Molesta por estas revelaciones (que están siendo filmadas y grabadas

para la Historia), la terapeuta no tiene otro remedio que seguir adelante. Entonces Zelig afirma: “Quiero acostarme contigo”. Nerviosa, la doctora mira de reojo hacia la cámara: ha conocido de lleno el pecado social que Zelig encarna como *nadie*, el de “ser del todo sincero”. Sobre todo se trata del máximo pecado para la psicología, que si bien exige al paciente que sea “él mismo”, en realidad lo hace según la previa definición psicológica establecida para que cualquier individuo la llene: la *personalidad social*.

Zelig, que nunca ha dejado de ser él mismo, agrega: “No eres tan lista como crees, estás confusa y eres nerviosa... Te amo”. En ese momento el “conformista” Zelig se ha vuelto un espejo imperturbable; la mujer contempla su imagen sin máscaras profesionales: un ser súbitamente arrancado del limbo aséptico del árbitro y del juez, y vuelto concreto. La voz de la “actual” doctora Fletcher acepta: “Comencé intentando utilizar a Zelig para crearme una reputación, pero luego descubrí que tenía fuertes sentimientos hacia él”. Al paso de las semanas, Zelig va dejando atrás su reserva y se muestra alegre y comunicativo (no sabe que Eudora conoce sus deseos más profundos, puesto que en la vigilia el “paciente” no recuerda lo que ha dicho bajo hipnosis): admite que siempre ha sido demócrata, define a Mussolini como un perdedor, expresa su desacuerdo con el compromiso matrimonial de Eudora y el abogado Koslow. En ese tiempo de apertura, Zelig traza un ejemplo de su filosofía existencial: “Tienes que ser tú mismo y tomar tus propias decisiones morales, incluso cuando se necesita mucha valentía. De lo contrario, te conviertes en un robot... o en un lagarto”. Incluso plantea una memorable muestra de su visión estética: “Me encanta el beisbol. No tiene que significar nada. Es simplemente una visión hermosa”.

Al cumplirse tres meses del aislamiento en la casa campestre, la junta de médicos decide hacer una visita con objeto de examinar a Zelig; de no observarse “progresos”, habrá de ser devuelto a la clínica. Durante esa visita, el comentario casual de uno de los visitantes provoca una reacción violenta de Zelig (“que ahora está sobrecargado de opiniones y no soporta ninguna discrepancia”); sin embargo, ello se interpreta como un “adelanto”, junto con el hecho de que Zelig no se ha convertido en médico. Eudora se da cuenta de que, al propiciar en Zelig la confianza en sí mismo, lo ha llevado al “extremo opuesto”; promete que en dos semanas de tratamiento se volverá al “equilibrio”.

La prensa colma de elogios a Eudora y la llama “la hermosa genio que curó a Zelig de su condición científicamente imposible”; se le ofrece un banquete al que asisten científicos de prestigio; bautiza el trasatlántico *President Coolidge*. Doctora y paciente reciben homenajes: el ayuntamiento les entrega las llaves de la ciudad de Nueva York; el magnate Hearst los recibe en su castillo de Saint Simeon, y los vemos convivir con celebridades (Marion Davies, Marie Dressler, Charles Chaplin, Jimmy Walker, el vaquero Tom Mix, Claire Windsor, Dolores del Río, James Cagney, Carole Lombard, Adolphe Menjou). En una conferencia, Zelig aconseja a los jóvenes: “Sean naturales. No imiten a los demás, aunque crean que ellos tienen todas las respuestas y ustedes no. Sean como son, digan lo que piensan. Quizá en otros países no son libres de hacerlo, pero aquí en Estados Unidos así es como ocurre. Háganme caso... yo pertenecía a una familia de reptiles, pero ya no”. La ironía de esta declaración quedará muy clara a medida de que los acontecimientos muestren el origen de ese “orgullo” del hombre-camaleón por pertenecer a las multitudes cuyos integrantes son todo menos lo que son y dicen todo menos lo que piensan.

El narrador señala: “Zelig ha dejado de ser un camaleón para ser, al fin, él mismo. Sus puntos de vista sobre política, arte, la vida y el amor son honestos y espontáneos. Aunque su gusto puede describirse como vulgar, es el suyo. Finalmente es un individuo, un ser humano. Ya no renuncia a su identidad para ser una parte segura e invisible de su entorno”. En el presente, declara el historiador John Morton Blum, autor del libro *Una interpretación de Zelig*:

Tenía más que ver con el simbolismo. Para los marxistas, era una cosa. La Iglesia católica nunca le perdonó el incidente en el Vaticano. Los norteamericanos, angustiados por la Depresión, lo convirtieron en el símbolo de la posibilidad, del desarrollo y del automejoramiento. Pero los que más se divirtieron fueron los freudianos. ¡Podían interpretarlo a su antojo! Todo era simbolismo. Sin embargo, no había dos intelectuales que se pusieran de acuerdo sobre lo que él representaba.

Entrevistada a continuación, también en 1983, la escritora Susan Sontag, autora de un ensayo llamado *Contra la interpretación*, comenta: “No sé si a eso se puede llamar un triunfo de la psicoterapia. Parece más bien el triunfo de los instintos estéticos, ya que el método de la doctora Fletcher nada debía a las escuelas terapéuticas de la época. Pero ella sintió lo que él necesitaba y se lo dio, y fue un notable éxito creativo”. Y complementa el mosaico de entrevistas a color la presencia de otro intelectual, Irving Howe, quien ha escrito un volumen nostálgico, *El mundo de nuestros padres*: “Creo que su historia reflejó una gran parte de la experiencia judía en Estados Unidos. La urgencia de empujar y de encontrar un lugar propio, para después asimilarse en la cultura. Me refiero a que él deseaba ardientemente asimilarse”. Y muy pronto todo este cúmulo de opiniones contrarias se mostrarán como los voceros de ese “algo seguro e invisible” que sí rodea a Zelig y con lo que parece haberse *asimilado*; porque en esta “época de oro”

en la saga de Zelig, jamás estuvo este hombre más lejano de sí mismo.⁴

Como alguien que sale de un sueño profundo

Eudora Fletcher rompe su compromiso con Koslow y anuncia su próximo matrimonio con Zelig. Entonces todo se viene abajo con la entrada a escena de Lita Fox (Deborah Rush), una ex vedette que afirma estar casada con Zelig y tener un hijo suyo. Junto con su abogado, Lita presenta una demanda y muestra un acta de matrimonio fechada en 1928. El escándalo cunde y la prensa se vuelve contra Zelig mientras divulga la imagen de Lita Fox como una mujer abandonada con un niño desvalido. Se lleva a cabo una manifestación feminista frente al palacio de justicia; Zelig, que había vendido a Hollywood la historia de su vida para el rodaje de una segunda película, recibe la exigencia del estudio cinematográfico de reintegrar la fuerte suma que se le había dado como adelanto. El narrador puntualiza: “Zelig sólo puede devolver la mitad, ya que gastó el resto. Furioso, el estudio le devuelve sólo la mitad de su vida; los empresarios se quedan con lo mejor y sólo le reintegran las horas de sueño y comida. Zelig está traumatizado por el escándalo, pero es sólo el principio”.

⁴ Poco antes el narrador, con una frase engañosamente triunfalista, había vuelto a exponer la paradoja central: si Zelig “ya no renuncia a su identidad para ser una parte segura e invisible de su entorno”, ello significa que conserva su identidad y por tanto se vuelve una parte *insegura y visible* de su entorno. El resultado será evidente cuando se compruebe cuánto habrá de durar esta gran etapa de superación terapéutica en la que Zelig “ha dejado de ser un camaleón”: la visibilidad, como sinónimo de *inseguridad*, lo llevará a renunciar a su identidad de nueva cuenta. Pero el individuo que recae en un pecado social recibe penitencias cuyo rigor aumenta en progresión logarítmica; esta vez no bastará a Zelig renunciar a su identidad: ahora tendrá que destruirla.

En serie se presentan nuevos testimonios acusatorios: otra mujer, Helen Gray (Jeanine Jackson), empleada en una tienda de Wisconsin, afirma ahora que Zelig es el padre de sus gemelos; una mesera negra (Emma Campbell) declara: “Se casó conmigo en una iglesia de Harlem. Me dijo que era hermano de Duke Ellington”; un granjero (Anton Marco) lo acusa de destrozar un automóvil; se le demanda por bigamia, adulterio, plagio, daños domésticos, negligencia, “y por extraer muelas innecesariamente”. Zelig admite que pudo causar todo eso en trance y bajo respectivas personalidades. En una conferencia de prensa pide excusas a los afectados (“y en especial a la familia Trokman de Detroit. Yo nunca había ayudado a dar a luz a un bebé, y... pensé que las tenazas para el hielo eran lo más apropiado”). La sociedad que antes lo aclamara, ahora lo condena sin atender a los argumentos de Eudora (“mientras se encuentra en estado de camaleón no es responsable de sus actos”). La anciana dirigente de una asociación cristiana pide su condena: “Leonard Zelig ejerce una mala influencia moral. Estados Unidos es un país moral. Un país temeroso de Dios”, y concluye: “Para conservar la pureza de nuestra sociedad, ¡hay que linchar al pequeño judío!”

El estado emocional de Zelig se derrumba bajo esta avalancha de odio: en un restaurante se convierte de pronto en griego. Poco después desaparece, en vísperas de la sentencia del tribunal. La policía desata una furiosa búsqueda; aparecen pistas falsas por todo el país y se cree verlo en México, convertido en un mariachi. Meses después, Eudora, pese a su profunda tristeza, acepta una invitación de su hermana Meryl (Stephanie Farrow), piloto de pruebas, para ir a un cine.⁵ Ahí ven un noticiero cuyo

⁵ Irónicamente, en ese cine se exhibe *Grand Hotel* (1931) de Edmund Golding, con Greta Garbo, Jean Crawford, Wallace Berry, John y Lionel Barrymore. La película, que obtuviera al año siguiente el Óscar a la mejor cinta, se basa en la novela de Vicki Baum en torno a un hotel berlinés en

tema es el ascenso del nacionalsocialismo; el locutor informa que Hitler consolida las finanzas del partido nazi en un Berlín asolado por la Depresión. En una de las escenas de este noticiario, Eudora recibe un impacto: cree reconocer a Zelig entre los soldados nazis. “De hecho, no era tan asombroso”, opina el escritor Saul Bellow entrevistado en 1983; “aunque Zelig quería ser amado y aceptado, también había algo en él que deseaba perderse en la masa, ser anónimo, y el fascismo podía ofrecerle esa clase de oportunidad, de modo que muy bien podía conseguir el anonimato perteneciendo a ese enorme movimiento.”

*

Tres semanas más tarde, Eudora Fletcher deambula en un Berlín deshecho por la crisis económica e intranquilo por el militarismo creciente. Su búsqueda termina por despertar las sospechas del partido nazi; se le vigila y son registradas sus pertenencias. Al mes de haber llegado y a punto de darse por vencida, Eudora escucha por la radio el anuncio de una gran concentración hitleriana en Munich; decide acudir y se mezcla con la multitud. Hitler arenga al público y junto a él está un grupo de soldados y oficiales. De pronto, uno de éstos llama la atención de Eudora: se trata de Zelig, claramente identificable a un lado del *führer*. El discurso continúa y poco después Zelig nota las señas ansiosas que desde el auditorio le dirige Eudora; la reconoce y, “como alguien que sale de un sueño profundo” –afirma el narrador–, recupera la memoria y empieza a responder agitando una

donde “nunca pasa nada” y al que confluye una serie de personajes de fuertes contrastes. En vía anecdótica puede recordarse que una de las entrevistas a color planeadas por Allen para integrarlas en *Zelig* era precisamente a Greta Garbo. La legendaria diva no aceptó romper su retiro para retornar a la pantalla y actuarse a sí misma.

mano. Detrás de Hitler los oficiales intentan contenerlo; por fin este escándalo distrae al frenético orador, que mira hacia atrás lleno de furia. Zelig y Eudora siguen intercambiando gestos de reconocimiento.

En entrevista desde el “tiempo presente”, un antiguo oficial de las SS, Oswald Pohl (Kuno Spunholz), recuerda: “No podíamos creerlo. Arruinó el discurso de Hitler, quien en ese momento intentaba hacer una buena broma acerca de Polonia, y justo entonces Zelig lo interrumpió; Hitler se enfadó muchísimo. Los de las SS querían atrapar a Zelig, y si lo hubieran logrado, probablemente lo habrían torturado o matado. Aprovechando la confusión, Fletcher y Zelig se escaparon por una puerta lateral. Robaron un coche y arrancaron a toda velocidad... Los de las SS los persiguieron y dispararon varias veces”. Un noticiero alemán filma por casualidad la escapatoria: Zelig y Fletcher llegan a un aeropuerto y abordan un biplano. Eudora, que ha recibido de su hermana Meryl lecciones de vuelo, pilota la pequeña aeronave. La anciana doctora Fletcher rememora: “Y, de repente, pasó algo. Perdí el control. Estábamos cayendo en picada. Leonard estaba tan aterrorizado que cambió de personalidad y, ante mis propios ojos, como yo era piloto, se convirtió él también en piloto”. El hombre-camaleón, que nunca antes había volado, escapa a los perseguidores alemanes y cruza el Atlántico estableciendo un nuevo récord al hacerlo sin escalas y con el avión cabeza abajo.

El relato de Eudora elude un hecho significativo: Zelig se ha mimetizado no con un “piloto” sino con una mujer. En la primera etapa de la saga de Zelig, Eudora fue la primera mujer frente a quien “se sabe” que este fenómeno ocurrió: ante ella, Zelig se comportó como psiquiatra. Luego vendría la anécdota de aquella noruega que trabajaba en el Manhattan Hospital (narrada en un artículo periodístico de fugaz paso por la pantalla) para probar que la transformación ante una mujer no es imposible, sino sólo

inusual. Ahora, en la segunda etapa, Eudora vuelve a suscitar una metamorfosis: Zelig se vuelve piloto. El acto camaleónico, pues, ya no se lleva a cabo ante “una” mujer, sino ante *la* mujer.

*

Norteamérica los recibe con júbilo; un multitudinario desfile avanza por la Quinta Avenida; la hazaña granjea a Zelig el indulto presidencial sobre todos los cargos legales en su contra, y hasta se le impone la Medalla Presidencial de la Libertad. Carter Dean (Bernie Herold), hace la entrega que incluye en su discurso la memorable declaración: “Ustedes son un ejemplo para los jóvenes de este país, quienes, un día, crecerán y serán también grandes médicos y grandes pacientes”. Por su parte, Zelig comenta ante los micrófonos: “Nunca antes había volado. Esto viene a demostrar lo que puedes llegar a hacer si eres un psicótico total”. Saul Bellow añade: “De modo que su enfermedad fue también la base de su salvación, y creo que resulta interesante juzgar las cosas bajo ese punto de vista”.

Mas el comentario de Zelig no apunta a la *iniciativa*, esa “enfermedad” que el aparato de poder fomenta en los ciudadanos: muestra a Zelig como el gran espejo que, de manera insobornable, obstinada y extrema, refleja la enfermedad que lo circunda. Irving Howe cierra las apariciones en color: “Tan pronto la gente lo quería como dejaba de quererlo, y entonces cometió esa locura con el avión y otra vez se ganó la admiración de todos. De hecho, así fueron los años veinte. Y, pensándolo bien, ¿tanto ha cambiado Estados Unidos? No lo creo”. Acaso la sociedad-camaleón sigue aprendiendo de esos individuos irreductibles a quienes por otro lado usa para combatir lo verdaderamente individual.

El reflejo activante

Fletcher y Zelig filman su boda con una cámara casera. Sobre estas imágenes, el narrador “cita” un comentario de Fitzgerald: “Puesto que sólo quería gustar, se distorsionó a sí mismo más allá de toda medida. Cabe preguntarse: ¿qué habría ocurrido si desde el principio Zelig hubiera tenido el valor de decir lo que pensaba y de no simular?” La pregunta tiene una clara respuesta: no habría existido la saga de Zelig, el gris oficinista que un día desapareció para *dejar de simular*. El narrador concluye la “cita” de Fitzgerald: “A fin de cuentas, lo que cambió su vida no fue la aprobación de los demás, sino el amor de una mujer”. Corren los créditos finales.

En una de las sesiones del cuarto blanco, Eudora había decidido invertir los papeles y fingirse la paciente del “doctor Zelig” para *darle por su lado*; ella confiesa entonces un compulsivo deseo de “agradar a la gente, ser como los demás para no distinguirme. Me esfuerzo mucho para pasar desapercibida”; esto equivale, pues, a la lectura que esta mujer hace del deseo de Zelig. Pero él nunca afirmó tener el impulso de “no distinguirse” y “pasar desapercibido”: nada más lejano a esto muestran sus primeras apariciones, en la fiesta de Henry Potter Sutton (en medio de un grupo de “notoriedades”) o en el estadio de St. Petersburg (a la vista de una multitud de aficionados) o en el bar de Chicago (entre gánsters y políticos); si su deseo fuera invisibilizarse, ¿habría aceptado tan dócilmente la explotación comercial a que lo someten Ruth y Geist, convirtiéndolo en espectáculo, celebridad y fenómeno? En esa parte el narrador sintetizaba: “Dos veces al día cobran para exhibir las famosas proezas de Leonard. Nunca decepciona al transformarse en lo que le piden”.

Zelig quiere *gustar* no a la parte anónima de los individuos sino a lo que éstos tienen de *más notoria invisibilidad*; desea

hablar al *nadie* social que hay en cada quien, pero también a lo que hay de *nada cósmica* en los seres; exige ser igual no en el anonimato sino en la transparencia. Por ello no “desciende” al más bajo nivel de su interlocutor: al convertirse en él lo obliga a reconocer y asumir su más propia y oculta luminosidad, su más alto nivel *en todas las esferas y a la vista de todos*. El hombre-camaleón no “selecciona” a las personas en quienes se transforma, e incluso busca contacto con los más disímiles grupos humanos. Más allá de rangos, estratos o especialidades, más allá de ocultamientos y penumbras, encara y *distingue* individuos y los lleva al más elevado sentido de la *igualdad* (esto es, de la re-integración); es por ello que la saga ocurre en plena *luz pública*, por más injusta que esta sea y acaso debido precisamente a esa injusticia.

Sólo en el momento de más aguda crisis, Zelig rompe esa regla y se sumerge en una informe multitud fanática; pero es entonces cuando lo rescata Eudora, la única que fue capaz de *responder* al acto alquímico que los demás contemplaron como una simple curiosidad. El hombre-camaleón había ido de un individuo a otro en busca de un verdadero *interlocutor*, el espejo había deambulado entre los hombres en pos de un reflejo activo y activante. Eudora Fletcher cumplió ese milagro, no en el terreno de la camaradería (puesto que Zelig no pudo lograr un solo amigo verdadero) sino en el de la comunicación ulterior.

*

Sin duda en el cuarto blanco se produjo la mecánica esencial y definitoria de la reacción alquímica que Zelig produce con su sola presencia: el “cambio de papeles”. Acaso en el momento en que Eudora quiso darle por su lado y hacerse pasar por paciente, fue el primer instante en que esta mujer expresó sus propios *sentimientos reales* y su verdad profunda. Era ella, y no Zelig,

quien necesitaba agradar a la gente, ser como los demás para no distinguirse, esforzarse para pasar desapercibida. (La hermana de Eudora, entrevistada en el “presente”, afirma que aquélla raramente mostraba sus emociones.) Y en efecto, no lo salvó el reconocimiento de los demás sino el de una mujer, esa persona antes abstracta que fue la única en aceptar el profundo reto de la alquimia del hombre-camaleón. No salvó a éste el reconocimiento de los otros sino el *haber reconocido* él mismo a un ser con la transparencia necesaria para convertirse en su *co-respondiente*: al hacerse concreta, Eudora llevó a Zelig a la concreción.

Un letrado final informa: “Leonard Zelig y Eudora Fletcher vivieron felices muchos años. Ella siguió practicando el psicoanálisis y él daba ocasionales conferencias acerca de sus experiencias. Los cambios de personalidad de Zelig fueron escaseando cada vez más y con el tiempo su enfermedad desapareció por completo”. ¿Corresponde esta gradual “cura” a la creciente firmeza que el hombre-camaleón obtuvo del matrimonio, institución “segura e invisible”?, ¿o es el proceso de concreción de una pareja que se libera a medida que abandona los marcos de referencia convencionales acerca de la “notoriedad” y el “anonimato”?

El letrado que cierra la película concluye de este modo: “En su lecho de muerte [Zelig] dijo a los médicos que había tenido una vida plena y que lo único que le fastidiaba de morir era que había empezado a leer *Moby Dick* y no podría saber cómo terminaba”.⁶

⁶ Con esta declaración, Zelig deslinda cine y literatura pero también ortodoxia y heterodoxia cinematográficas. Este hombre “pudo haber visto” la primera versión filmica de la novela de Melville, protagonizada por John Barrymore, *The Sea Beast* (1925), o la segunda, rodada en 1930 y dirigida por Lloyd Bacon (con Barrymore y Joan Bennett). Ambas transcripciones, típicamente hollywoodenses, incluyen una absurda subtrama de romance, y en ellas Zelig no pudo conocer ni el final ni la esencia del libro. Lo curioso es que del mismo modo Zelig descalifica la tercera versión, más ajustada al texto melvilleano, la de 1956, dirigida por John Huston, con Gregory Peck y Orson Welles. La tensa relación de Zelig

Zelig deja una lectura inconclusa: no otra característica tiene el libro de su vida, esa saga que –como las grandes sagas, entre ellas la de Ulises o la de Ahab y la ballena blanca– representa el íntimo derrotero de cada ser humano, abierto a todas las esferas.

*

Allen ha declarado que *Zelig* no se centra tanto en un personaje como en las reacciones que despierta en la sociedad el estímulo que tal personaje representa. “De otra manera”, agrega el cineasta, “el filme no sería otra cosa que el patético cuento de un neurótico.” De acuerdo con esta declaración, Zelig puede ser contemplado como el único individuo que busca su verdadera identidad en un mundo de seres que asocian esta palabra con las apariencias: para cada uno de ellos, su identidad equivale a su imagen, y por esto quedan tan desnudos cuando Zelig se impregna de los *atavíos*.

En el momento en que Zelig dialoga y se mimetiza con un psiquiatra, éste siente que ha perdido la imagen y con ella la identidad; de ahí su trastorno y el profundo rencor que experimenta hacia el hombre-camaleón: lo odia porque ese psiquiatra *ha hecho lo mismo* con sus colegas (si bien en una medida menor, socialmente aceptable). Cuando Zelig se asimila a otro ser humano, se hace visible la gran trampa implícita en asociar imagen e identidad; entonces salta a la vista la previa carencia

con los estudios cinematográficos –y la segunda película del “caso Zelig” (que “se rodó” en 1935), no menos falsificada que las dos primeras transcripciones filmicas de *Moby Dick*– lo hace tener poco aprecio al cine. No es extraña tal actitud en ese personaje autobiográfico que ha centrado la obra entera de Woody Allen (quien por lo demás combina una apasionada cinefilia con una proverbial indiferencia hacia la pompa hollywoodense): las reiteradas predaciones de Hollywood quedan así excluidas del verdadero *cine*, único lenguaje capaz de transmitir la alquimia de *Zelig*, su milagro y su juego de espejos.

de identidad de quienes entran en contacto con tan subversivo sujeto. Basta notar que los médicos lo reconocen como “el mayor fenómeno médico-científico de todos los tiempos” mientras creen posible una *cura*, esto es, en la medida en que una tan inaudita transparencia sea definida como una tan inaudita enfermedad. Sólo por ello Eudora será aclamada como “la hermosa genio que curó a Zelig de su condición científicamente imposible”. Curada de lo imposible, la conmovida sociedad agradece, primero, con encendidos homenajes y, luego, con un completo olvido (como se hace con toda purga, con toda vuelta al orden luego de una gran ruptura).

Porque Zelig va de imagen en imagen buscando *algo* detrás de las imágenes, y acaso su búsqueda no pueda culminarse sino hasta dar con alguien capaz de “imitar al imitador”, es decir otro individuo-camaleón que al enfrentarse con Zelig lo despojara de su imagen y le revelara ese *algo* cósmico que hace de Zelig el más inimitable y singular de los seres humanos. Como la del hombre invisible de H. G. Wells, su identidad no radica tanto en buscar imágenes como en ser el *estímulo inesperado* que desarticula el poder de la imagen y señala las esencias en otros puntos más profundos de lo humano.

El fiel documental de otro mundo que es éste

En 1999 el novelista Gore Vidal, gran crítico de la sociedad estadounidense, opinó:

Diría que el único verdadero *auteur* de nuestro tiempo ha sido Woody Allen, y ni siquiera él sabe lo bueno que es. Tiene una gran opinión de sí mismo, pero no se da cuenta de que es el único que ha utilizado a las películas como un importante novelista hace uso de la vida real. Encapsula todo. Pone todo lo que sabe en sus películas. Y el hecho de que no sepa mucho sobre el mundo –todo lo que conoce es el mundo judío de Nueva York– lo hace mejor. Jane

Austen tampoco conocía a nadie, pero se hizo más y más grande porque fue más y más adentro en un tema limitado. Woody Allen será considerado en el futuro como el mejor artista de nuestro tiempo.⁷

Resulta probable que Vidal piense en la regla (la obra de Allen) y no en la excepción (*Zelig*), aunque en cierto modo esa excepción puede ser vista como la suma de tal regla, su más impensable decantación. A lo largo de su carrera, Allen ha bordado sobre un único personaje, y no sólo en su filmografía sino en los guiones escritos y actuados por él y dirigidos por otros realizadores, e incluso en los filmes en los que solamente actúa.⁸ *Zelig* lleva esa tónica a sus últimas consecuencias: Allen toma a su único protagonista y por una vez rompe todas sus barreras aunque en apariencia no hace sino duplicarlas. La inicial frontera derruida es la más poderosa: la de la *ficción*, portento logrado no a través de una “ficcionalización de la Historia”, sino del documental *esencializado*.

Y por si no fuera suficiente un documental dentro de otro (o auténticos intelectuales debatiendo seriamente sobre un personaje imaginario), estalla el juego de espejos en uno de los más explosivos aportes de *Zelig*: el filme recoge algunas escenas de una *ficción ficticia*, la supuesta película que Hollywood realizara “basada en el caso *Zelig*”. Vemos, entonces, al actor que actúa el papel de actor en el papel del hombre-camaleón; de igual manera, vemos a la actriz que hace de actriz encarnando a Eudora Fletcher en una versión necesariamente estereotipada; contemplamos cómo Hollywood ha “reconstruido” mentirosa, azucaradamente, una serie de hechos no menos ficticios pero

⁷ “Interview: Gore Vidal”, *Los Angeles Times*, 1999. Traducida en *El Semanario Cultural de Novedades*, año XVII, v. XVII, núm. 883, México, marzo 21 de 1999.

⁸ Véase la filmografía de Allen como actor en el anexo a estas páginas.

igual de *reales*. ¿Qué pesa más, el ficticio documental o la historia transgredida?

Este complejo tejido cuestiona toda forma de tejer: las escenas “ficticias” de una “película hollywoodense imaginaria” basada en la vida del “nunca existente” Leonard Zelig irradian su carga detonante en todas direcciones. Ese filme dentro del filme se llama *El hombre cambiante*, “rodado” en 1935 por la Warner Bros. En dos ocasiones vemos sendos fragmentos de esta “cinta”; el primero es insertado en la parte del relato en que Ruth Zelig y Martin Geist comercian con la figura del hombre-camaleón mientras Eudora lucha por recuperar la custodia de su paciente. Para establecer un contraste entre los sucesos “reales” y su versión hollywoodense, se intercala una escena de *El hombre cambiante*: una actriz (Marianne Tatum) desempeña el papel de Eudora Fletcher y dialoga con otros dos actores: un “médico” (Charles Denney) y “el abogado Koslow” (Michael Kell). “Eudora” se remueve melodramáticamente y exclama: “No nos quitarán la custodia de Leonard. Sé que puedo curarlo”; luego emprende un monólogo lleno de grandilocuente convicción: “Detrás del vacío de esa mirada de buey, hay un ser humano real a quien haré resurgir”. Aparece entonces otro actor (Garrett Brown), de expresión atolondrada y ridícula: la concepción que Hollywood tiene de Zelig (y de Allen).

Se trata, pues, de esa historia autobiográfica que Zelig había vendido a los estudios y que a raíz de la crisis legal se le devolviera “sólo a la mitad”. De seguro, el filme de 1935 corrige los “errores” de aquella primera cinta rodada en 1929 dentro del inicial auge de Zelig (y a cuyo estreno acudiera éste en compañía de Ruth y Geist), así como añade los hechos ocurridos desde entonces. La segunda inclusión de escenas de *El hombre cambiante* se presenta poco después del momento en que Fletcher y Zelig escapan de Munich. La película “producida” por la Warner “reconstruye” el salón del mitin hitleriano inventándole una

iluminación vagamente diabólica, con antorchas en las paredes. “Hitler” vocifera su discurso ante una enorme bandera con la suástica; “Eudora”, sentada entre la muchedumbre, agita una mano y llama con una vehemencia muy lejana al azoro campesano de la “verdadera” Eudora: “¡Leonard, Leonard!” En el estrado y junto al orador, “Zelig” descubre ese movimiento; por encima de la audiencia se recorta la mano que “Eudora” agita para llamarle la atención. Una música de “intenso dramatismo” aumenta cuando se reconocen; aquél se despoja entonces de la gorra militar y saluda tímidamente con una mano. Con gesto bravío, “Eudora” se abre paso hasta llegar al estrado: abraza y besa a “Zelig” mientras la música retruena.

*

Allen recoge con maestría cada uno de los signos de la deslumbrante falsificación en que Hollywood se basa desde su inicio, y que no hace sino intensificarse con el tiempo. *El hombre cambiante* muestra al propio Hitler (es decir, al actor de cuadro contratado para fingir en una cinta que el público fingirá creer) deteniéndose en su discurso y alargando su titubeo para dar tiempo a que la pareja protagónica cumpla con el papel que les concede el guión (esa *escritura sagrada* del pequeño mundo cinematográfico). No obstante, al mismo tiempo Allen nos ha mostrado el “hecho real” (y apenas valen las comillas, en tanto en la mayor parte se trata de un auténtico documental de la época y, por tanto, del verdadero Hitler), cuya *realidad* no sólo depende previsiblemente de la comparación con *El hombre cambiante*, sino con los *otros* signos que lo determinan: la torpeza de los “verdaderos” Fletcher y Zelig, el momento de descontrol y azoro en el “verdadero” Hitler y su audiencia, los detalles escenográficos y de conjunto –que no son *deliberadamente significativos*, como los de *El hombre cambiante*. Todo ello

mueve la comparación a otro territorio: el cineasta ha creado una deslumbrante falsificación como la de Hollywood, es cierto, pero no para que se ahogue en sí misma (que es la meta de todo producto de la “Meca del Cine”) sino para mostrar la *falsificación de lo real* que la cotidianidad acepta minuto a minuto. (Allen se complace en jugar con la ambigüedad: para la ideología de izquierda, la frase *El hombre cambiante* es una tautología, mientras que para la de derecha es un oxímoron.)

En la película de Allen se presenta primero el suceso “real”; luego confrontamos la interpretación hollywoodense, adulterada hasta lo risible (actores impostados, ambiente de *set*, iluminación recargada, apoyo en la “música narrativa”). La sonrisa del espectador surge de *comparar* ambos momentos, pero en el fondo nace de una sutilísima ruptura de las convenciones: la misma sonrisa puede brotar, entonces, si se compara la realidad con el más “directo” documental. La historia de *Zelig* acumula una puesta en escena dentro de otra para iluminar a la Historia como la más estilizada de las escenificaciones. El juego de espejos desarticula para el público los más elementales acuerdos y no le deja sino una disyuntiva: o acepta la absoluta autenticidad de *Zelig* o queda obligado a reconocer la íntima *falsificación* de todo discurso histórico.

La suspensión de la credulidad

Zelig surge como “reconstrucción de época”; sin embargo, ¿qué elementos reconstruye, los “reales” (ese rostro histórico que muestran los documentales antiguos) o precisamente las propias convenciones realistas que la pantalla utilizó en el pasado para *abstraerse* y que ahora usa para codificar esas épocas? No sólo toda una época encuentra su retrato preciso, sino que se ha capturado el *modo* en que cada época se autorretrata desde el advenimiento del cine; e incluso antes, ya que es intemporal la

metáfora humana que *Zelig* encierra: el gregarismo como necesidad de lo *otro*; la mimesis como expresión de los miembros de un grupo que deben ceder sus respectivas maneras de buscar una identidad y rendirse ante la única *manera* en que ese grupo define a la identidad; la rapiña que lo social ejerce sobre el individuo para irlo ajustando al engranaje que permitirá no el desarrollo de ese individuo sino de la sociedad concebida como aparato, etcétera. La pregunta es: ¿cómo pudo decirse tanto en los 84 minutos que dura *Zelig*?

Esa incomodidad que en esta cinta vence incluso a la risa proviene acaso de una pregunta intuida: ¿puede lo real estar tan lejos de su descripción funcionalizada? Allen hace acopio de rigor cinematográfico para que la ironía deje de ser revancha confirmadora y construya un método de conocimiento. Antes que postular “otra” realidad, *Zelig* se aplica a corregir el embrollo de términos: su discurso manifiesta primero la necesidad de atisbar *esta* realidad, sanear los malos entendidos al oponerles otra estrategia de exorcismo. El filme no opta por una movilidad engañosa sino por una danza exigente, una precisa relojería hecha de reflejos intolerantes.

Leonard Zelig se mimetiza a tal grado con las convenciones, que resulta tan ambiguo (y tan desconcertante) como la ausencia de ellas; en otras palabras: con lo primero que se mimetiza es con la total ausencia de consensos. Esto se halla en la base de las objeciones hechas al filme de Allen –frialidad, ambigüedad, sinsentido, etcétera–, y acaso también explica por qué la incomodidad que suscita el filme llega en algunos espectadores y críticos al extremo de sentirse burlados o agredidos. El cineasta francés Louis Malle ha declarado: “Woody Allen es el único realizador hollywoodense que realmente hace lo que quiere”, lo que significa que es el único que se las ha arreglado para construir una obra enteramente personal en el núcleo mismo de Hollywood, un medio en el que todo se hace por consenso (es,

por lo tanto, un *promedio*). Las evidencias son apabullantes: si Allen no hubiera realizado esa especie de milagro, una película como *Zelig* se habría perdido, o jamás habría visto la luz. Por su renuncia a los privilegios del fácil reconocimiento, *Zelig* es una excepción dentro de otra.

Más allá de la alegoría, late en esa “ambientación de época” un sabor de realidad extrañamente activo (activante), así como un sentido de totalidad que se integra a *otras totalidades* a medida que la obra (y con ella el espectador) se aleja por los círculos concéntricos. La gran propuesta no ha sido “imaginaria”, a fuerza de intentar serlo a toda costa. De ahí los alcances del espejo: al extrapolar lo “realista” y lo “espontáneo”, Allen hace retornar esos dos territorios a sus polos originales. Así, los contrarios se muestran como son: *estilizaciones graduadas* (mayor o menor alejamiento de una sola convención). Cada encuadre de *Zelig* resuelve esa triangulación armonizante: lo irónico despeja el área de los tributos y envuelve a los personajes. La distancia crítica inhibe las fáciles salidas divertidas, las “evidentes” impugnaciones por lo “estilizado” (inverosímil). ¿Qué termina pesando más?, ¿cómo se intuye ese tercer elemento resultante, que no tiene nombre?

*

El humor de este filme va mucho más allá de las concepciones usuales sobre lo irónico e incluso toca una forma de la comedia que ninguna cinta –ni siquiera del propio Allen– tocara jamás. La calidad técnica de los “efectos especiales” (incluso cuando en ciertos momentos el truco es “evidente” para un espectador educado por la tecnología digital del siglo XXI) no permite duda sobre la verosimilitud del *documental*; fotografías antiguas y filmaciones históricas *vivas* sirven de inquietante escenografía. *Zelig* se mimetiza para adquirir la valencia de las personalidades

que lo rodean en esas imágenes; Woody Allen lo hace para semejarse al tono de los testimonios del pasado. Qué desnuda queda la esencia de la fotografía –fija o animada– como congeladora del instante, como pinchadora de mariposas.

La película introduce un personaje imaginario en la Historia, teje un signo falso en la *significación* de lo histórico: Allen/Zelig se mueve tan armónicamente en los documentales y fotografías *de época*, que termina por relativizar tanto su “irrealidad” (Allen, su carácter de actor; Zelig, su carácter de personaje ficticio) como la “realidad” de los seres que en esos documentos aparecen (su calidad de “personas reales”). La eficacia de *Zelig* sólo en principio es técnica, porque el modo en que *armoniza* con los materiales históricos va más allá de la mayor o menor depuración de los “efectos especiales”. De ahí la incomodidad: el hombre-camaleón no parece insertarse artificialmente en tales documentos, sino revelar lo que éstos ya tenían de artificial. *Zelig* no únicamente consigue en el espectador esa “suspensión de la incredulidad” que pedía Coleridge (aun con un punto de partida tan “inverosímil”) sino todavía más: la total credibilidad de algo increíble propicia el fenómeno inverso: *descreer de lo creíble*.

Zelig no se esfuerza –como tantas otras películas– en olvidar la Gran Convención (tomar la síntesis por lo sintetizado) y así hacerla olvidar al espectador; no sólo la recuerda sino que se basa en un muy singular tenerla presente: fincarse en este tiempo que acaso no depende sino de otra análoga convención de amnesia. Por medio de un realismo exasperado (excepcional ocasión en que los “efectos especiales” no acumulan formas sin contenido sino son contenido en sí mismos), el filme de Allen mira el pretérito *a través* de los signos cinematográficos –y no sustituyendo con éstos al ayer. Sin embargo, antes de esa mirada, el autor se concentra en el que mira y en cómo lo hace: si ver el pasado es captar una convención, ¿cómo verán los mismos ojos el presente? Aquella *suma* es alterada de forma retro-

activa: el tiempo se aleja con doble velocidad, el momento actual se precipita, queda muy solo (porque también el futuro, en el espejo, cada día está *más lejos*). Por ello, antes de cuestionar la mirada que lo define como intocable y convulso, el presente se reemplaza por una convención, *para que esté menos solo*.

*

Zelig entiende el realismo como apenas un punto de partida. Allen no desea el tiempo *ido* –otra convención preestablecida desde el presente– sino los elementos perdidos del cine pretérito (documental o ficticio). No añora la Historia (lo real convencionalizado) sino la historia del realismo –la convención eliminable porque es imaginaria. Y precisamente esa deliberada “carencia de ambiciones”, esta saturación de lo convencional, sortea las trampas y consigue verdaderos retratos de época (*un tiempo y un lugar*). Al rehusarse a ambicionar lo *ambicionable* –lo permitido en las reconstrucciones de época–, la pretensión no podría ser, entonces, más arriesgada y soberbia: acaso sea total porque no es totalizante.

En la escena en que *Zelig* aparece como uno más de los soldados del ejército nazi, lo que entonces lo rodea no es “reconstrucción” ni lo circundan “actores”: se trata de imágenes verdaderamente recogidas en esa época. En ese otro instante en que *Zelig* interrumpe la bendición de Pío XI en la Plaza de San Pedro, el entorno de esa anécdota es real aunque ciertos detalles sean parte de una cuidadosa “puesta en escena” que *no se nota*. Y en efecto, nada se nota en la película, como el propio *Zelig* deja de ser *notable* en un grupo de japoneses o en una fiesta de republicanos de Boston (o del mismo modo en que la cinta parece diluirse en la filmografía de Allen). En diversas partes del mundo, esta mecánica ha llegado al extremo de que ciertos espectadores que no conocen a Allen o Farrow, piensan que se

trata de un documental enteramente verídico. Mas también ha sucedido que otros públicos, incluso familiarizados con el renombre del director o la actriz –o con su polémica relación marital–, no los reconocen y llegan a la misma conclusión. Es la suprema *facilidad* con que se ve la intrincada propuesta de *Zelig*.

Acaso uno de los resortes primordiales de este filme, en su perfecta integración de forma y contenido, proviene precisamente de esa complejísima “facilidad” con que *Zelig* se presenta –y representa– ante el público. ¿Se debe sólo a una “falta de atención” el hecho de que numerosos espectadores –muchos de ellos no carentes de malicia cinematográfica– hayan interpretado el filme como un documental ortodoxo? *Zelig* emprende una violenta crítica contra el concepto de *asimilación*, esencial en las sociedades humanas; sin embargo, en ciertos casos esa crítica se vuelve hacia sí misma, como si estos “espectadores no atentos” (por así llamarlos) se asimilaran a *Zelig* y no a la inversa. Sin embargo, ¿sucede algo esencialmente distinto con otro tipo de espectadores, o incluso con los participantes de la película? ¿No se da en los propios actores una mecánica similar?

Una posible respuesta se localiza en los intelectuales entrevistados (Sontag, Howe, Bellow, Bettelheim, Blum) que, con total y *uniforme* convencimiento, hablan de un personaje imaginario a través de *la misma actitud* con que se presentarían en una entrevista usual por televisión para referirse a alguien “real”. ¿Han sido virtuosamente dirigidos (dado el hecho de que no son actores)? ¿O no han sido dirigidos en absoluto, lo que habría causado que (como todos y cada uno de los elementos del filme) la anécdota se asimile a ellos *del mismo modo* en que ellos se asimilan a lo cotidiano? Todo en *Zelig* es *convince*nte porque, con extrema *facilidad*, esta obra maestra se identifica con (se asimila a) el camaleón que hay en cada uno de nosotros.

Fitzgerald, O'Neill, Dolores del Río, Calvin Coolidge, Charles Chaplin, Josephine Baker: ahí está la Historia en su presencia inamovible. *¿Inamovible?* Sabemos que no se trata sino de legítimos documentos rodados periodísticamente; a la vez, no podemos olvidar que *Zelig* es Allen –doble camaleón– aunque se mueva como pez en el agua de la Historia: las convenciones se trastocan más allá de lo imaginable en primera instancia. Por ejemplo: vemos en los personajes la ligera aceleración de movimientos característica del cine pre-sonoro, pero los recursos de la parte en blanco y negro de la película corresponden al cine hablado; concluimos que en los años cuarenta se hizo un “primer documental” sobre *Zelig* reuniendo material de las dos décadas anteriores, y que “alguien” tomó esa primera biografía fílmica y la enriqueció con las entrevistas, realizadas en los años ochenta –únicas escenas en color–, con los principales protagonistas de la saga de *Zelig* (o con intelectuales que analizan la historia *desde dentro*).

¿De dónde esa insistencia de *Zelig* por suspender nuestra incredulidad? Por lo general, la comedia tiende a suspender el desapego del espectador por medio de la convención del ridículo o de la peripecia hilarante (el individuo social suele sentirse más próximo a las cosas ocultas, y por ello interviene de forma doble en el instante en que ellas son ventiladas con complicidad y picardía); el público ríe porque se ha abierto una brecha entre lo “real” y lo que se ve en la pantalla. A la inversa, Allen parece obsesionado por suspender no nuestra incredulidad sino nuestra credulidad: no quiere que creamos en *Zelig* sino en algo que está detrás de él (o en ese *algo* causante de que el hombre-camaleón *no se note*). Los espectadores ríen al ver esta película (unos más que otros), pero su reacción no es la que brota de la comedia, la farsa, el absurdo o la sátira: es una risa tanto cómplice como

atentatoria, puesto que envuelve a la audiencia pero también la deja en la intemperie. ¿Es esta la intemperie de la Historia misma y de cualquier convención derruida? ¿Es por ello que *no se notan* las manipulaciones que el poder hace al discurso histórico?

El mero hecho de que pueda concebirse una “ficción ficticia” dentro de una “ficción real”, provoca en la balanza una intuición atronadora: hay una *realidad ficticia* y una *realidad real*. Y si Hollywood se obsesiona de tal manera por crear en su pantalla una “ficción real” –realista–, es porque –lo muestra la balanza– requiere también en las calles una *realidad ficticia*. Con su lúcido juego de espejos, *Zelig* deja al descubierto el mimetismo de lo realista en lo real. Y más aún, atisba un método de conocimiento: el camuflaje del filme llega hasta tal punto, que es posible comenzar a ver de dónde surge la necesidad de disfrazar de realismo a la realidad; también es posible notar por qué tan pocas obras lúcidas extreman al máximo la “ficción ficticia” para acceder, en la balanza, a una *realidad real*.

Las historias de la Historia

Allen afirma que el nombre elegido para esta película y su protagonista proviene del término en *yiddish* que equivale a “el elegido”. Pero el nombre *Zelig* guarda una curiosa similitud con otro apellido que juega un importante rol en el origen de Hollywood y que muy bien podría representar el espíritu mismo de la fábrica de sueños. En la primera década del siglo ciertos judíos centroeu-
ropeos se interesan por el negocio del cine en Norteamérica. El tintorero Fox, el comerciante Loew, el peletero Zukor, los hermanos polacos Warner (antes dedicados a la reparación de bicicletas) invierten grandes sumas y levantan nuevos estudios filmicos. En 1920 existen ya cerca de diez mil salas de cine (*nickel-odeons*) en toda la Unión Americana; poco a poco se han ido abandonando los

temas históricos y las imitaciones europeas: el realismo se abre paso no como campo a explorarse sino como veta a explotar.

En 1912 un militar dedicado al cine, el coronel William N. Selig, al estar produciendo en Chicago una versión de *El conde de Montecristo*, decide, a causa del furor del invierno en esa ciudad, trasladarse a la costa del Pacífico a filmar los exteriores; sin embargo, su migración tiene también otras razones: va huyendo de los abogados de la Famous Players Film Company, a la cual Selig, siguiendo su costumbre inveterada, ha plagiado la idea y el contenido de *El conde de Montecristo* producido ese mismo año por Adolph Zukor y dirigido y fotografiado por Edwin S. Porter (James O'Neill había adaptado a la pantalla la novela de Dumas). Otros empresarios siguen esa iniciativa migratoria: se ubican en un lugar semidesértico a trece kilómetros de Los Ángeles y cuyo nombre es Hollywood (grafía en cierto modo susceptible de traducirse como “bosque sagrado”).

Huyendo del acartonado estudio, cuyas imágenes ya no suspendían la incredulidad del espectador, el inicial pionero de la “fábrica de sueños” encontró una Meca en donde el realismo prosperaría como mimesis de lo real. A partir de entonces la *credulidad* –el *make believe*– sería la esencia de un cine que busca una intemperie acogedora para cubrirse de la elocuencia de un paisaje que mentirosa, azucaradamente, se reconstruye a sí mismo. (El final de aquella historia es también significativo: la Famous Players demanda al coronel y gana el caso en la corte, sentando un importante precedente: las imágenes en movimiento adquieren *status* legal. La sentencia es calamitosa: la versión de Selig de *El conde de Montecristo* es destruida.)

*

Sea cual sea el origen del nombre de la película de Allen, late en él la clave de toda una forma alterna de concebir el cine.

En *Zelig* hay una tensión que crece: si es posible jugar así con la Historia –es decir, con las imágenes históricas, que para Occidente son la Historia a fin de cuentas–, ¿juega ella con nosotros de igual manera? Si un personaje *imaginario* puede adquirir tal coherencia dramática dentro de un género que se considera “menor” (el documental), ¿qué hay de *puesta en escena* en el mundo de todos los días?

¿Se debe toda esta delirante irreverencia a un gigantesco egocentrismo del autor-director-actor? Sin duda, pero no sólo a eso: *Zelig* es *otros* porque lo han enseñado a no ser *él*; cuando se encuentra frente a alguien no se limita a “presentarse”: cuestiona al interlocutor tan profundamente que los papeles cambian, *Zelig* no resulta menos borroso que el otro: ¿cuál es el camaleón?, ¿quién es el que a fuerza de golpes aprendió a “adaptarse”, perdiendo a la vez aquello que podría individualizarlo?

Los episodios de la cinta indican que el hombre-camaleón no se limita a impregnarse de la insustancialidad del otro: también lo inicia en un proceso de afinación y progresiva nitidez. En más de un sentido, la doctora Fletcher se convierte en paciente de *Zelig*: entonces esta mujer aprende que no se trata de cambiar de forma sino de *ganarla*. El filme se transfigura en el documental acerca de un espejo y sus reflejos insobornables, fieles, mordaces. El humor de Allen comienza cuestionando los “géneros”: *Zelig* no es propiamente un documental pero tampoco es “propiamente” una ficción. Lo que tiene de “registro periodístico” demuestra que no resulta nada imposible introducir una variable falsa en un discurso histórico.

Por otro lado, lo que tiene de ficción es lo que de ficticio hay en la Historia (¿no están dentro del filme claramente demarcadas las partes de *Zelig* “visto” por Hollywood?): los personajes son “recuperados gracias a documentos filmicos de la época”, los actores apenas tienen oportunidad de demostrar sus recursos, la tercera persona del relato los aleja de nosotros una y otra vez

gracias al ritmo, al tono, sobre todo a la voz del narrador y a las entrevistas en color, ubicadas en un supuesto presente que también queda puesto en severo jaque desde el momento en que contemplamos a la “actual” doctora Fletcher (interpretada por Ellen Garrison), una anciana cuyo necesario parecido con su “imagen de juventud” (que es Mia Farrow/Eudora Fletcher) resulta más que inquietante. ¿Por qué situar en el presente a Eudora y no al propio Zelig? La película no proporciona su fecha de fallecimiento; nada nos cuesta, entonces, imaginar que Zelig se ha perdido en el mundo y en el tiempo para ser, como antes fue *cualquiera*, el reflejo de todos y de nadie. Y en todo caso ha hecho algo *más*: mostrar a la humanidad como *etapa inicial* a través de un deseo socialmente proscrito: el de llegar a las categorías de *alguien y algo* en un sentido cósmico e integral.

*

El campo de especulación posible en torno a las implicaciones de *Zelig* es inagotable, así como las preguntas que desencadena. Por ejemplo: ¿hablamos de una anécdota aislada o de la metáfora de una nacionalidad sin rostro, en cuyo seno han nacido los elementos con que juega *Zelig*? Y por otro lado: ¿qué habría resultado si en lugar de adjudicarse el papel protagónico, Allen colocara en él a un “perfecto desconocido” y a una actriz “sin nombre” encarnando a Eudora? Nuestra relación con la Historia es lamentablemente precaria: no habría faltado quien creyera estar presenciando un verdadero documental (como de todas formas ha sucedido en diversas partes del mundo). Pero la metáfora debía ser clara, casi chillante, sin contar ese primer egocentrismo del autor que a las pocas secuencias estalla para develar un “nihilocentrismo” y culmina, en el desenlace del filme, por ser un *alterocentrismo*: el centro de cada uno está en el “otro”, dador de rostro y tamaño en un universo de esfe-

ras concéntricas, íntimamente relacionadas entre sí. Allen se expone a la mayor intemperie y no permite fugas en la enorme concentración de la obra.

Zelig representa uno de esos momentos en extremo subversivos en que el contenido encuentra un preciso continente, el matrimonio idóneo de fondo y forma cinematográficos: nada hay más temible para Hollywood que tal unión cuando no nace para confirmar las convenciones sino para cuestionarlas y derruirlas. Con un inteligente manejo de los recursos, Woody Allen realiza un antidocumental que alcanza una revelación, pierde el peligroso “anti” y encarna una forma inexplorada de mirar. Por un instante, el espíritu del cine reaparece en un mundo que nada quiere saber sobre el espíritu.

La realidad entre comillas

Temeroso del rechazo de los diversos grupos humanos en los que no consigue integrarse, Leonard Zelig no sólo aprende a comportarse como el individuo más representativo de cada grupo sino que adquiere la propia apariencia física de éste y, con ella, sus rasgos “más característicos”, su lenguaje, su cultura. Mas es indispensable enfrentar de lleno la pregunta central: ¿a qué específicamente teme Zelig, y a tal grado que puede incluso hablarse de pánico? ¿Por qué le resulta tan aterradora la posibilidad no sólo de ser rechazado sino incluso de “no gustar”? Curiosamente, una posible respuesta a estas interrogantes se encuentra –merced a los diálogos profundos que posibilita el cine– en una película que Stanley Kubrick rodara en 1956, *The Killing* (en español se la rebautizaría como *Casta de malditos* y *Atraco perfecto*), basada en la novela *Clean Break* de Lionel White.

En el argumento de esta película, el exconvicto Johnny Clay (Sterling Hayden), tras purgar cinco años en Alcatraz por robo, planea un ingenioso y audaz asalto a un hipódromo y para ello

reúne a los integrantes de su banda. Fuera de este grupo quedan dos cómplices a quienes Clay no informa los pormenores del golpe y que sólo servirán para cumplir tareas marginales. Uno de estos “contratados por fuera” es un viejo amigo de Clay, el luchador y ajedrecista Maurice Oboukhoff (Kola Kwariani), a quien aquél ofrece una buena cantidad con objeto de que inicie una pelea en la zona de apuestas del hipódromo y con ello distraiga a los guardias en el momento clave. Cuando Clay visita a su amigo para hacerle esta oferta, Oboukhoff, extraño personaje que combina la rudeza con la sabiduría (como muestran sus dos principales actividades, la lucha libre y el ajedrez), adivina que Clay está planeando un gran asalto y le dice:

Tengo lástima por ti. Todavía no aprendes que es necesario ser como los demás. La perfecta mediocridad. No ser ni mejor ni peor. La individualidad es un monstruo y debe ser estrangulada en la cuna para que los demás se sientan cómodos. Siempre pensé que el gángster y el artista son lo mismo para las masas. Ambos son admirados y venerados, pero siempre hay el deseo fundamental de verlos destruidos cuando están en la cima, en su momento de plenitud.

The Killing es considerada un *thriller*, una muestra virtuosa del llamado cine negro; sin embargo, ese diálogo, puesto ahí como de pasada, apenas se contempla con atención detona las barreras genéricas y arroja una violenta luz no sólo sobre las más profundas motivaciones de los personajes de esta película sino sobre las de muchos otros en muy distintos géneros.

Maurice Oboukhoff es uno de esos innumerables personajes “de cuadro” (o “de carácter”) que sólo parecen tener como función la de matizar la gesta de los protagonistas, colorear el ambiente, representar a la mayoría silenciosa de la que habrá de destacarse la individualidad del “héroe” –o la del antihéroe como Clay. Por una vez, Kubrick da voz a ese personaje de infinitos rostros y lo hace enunciar su más profunda y dolorosa ver-

dad.⁹ Todos esos seres ahogan su lucidez de una u otra manera: son los borrachos y vagabundos, las prostitutas amargadas, los grises oficinistas, todos ellos disfrazados de inofensivos con objeto de sobrevivir en un entorno social que ahoga a todo lo que sale de la línea media, ya sea hacia arriba (héroes) o hacia abajo (antihéroes). A quienes se disparan del promedio con suficiente ímpetu, se les celebra con el secreto deseo de verlos desmoronarse y caer: a mayor altura, mayor caída y mayor beneplácito. El homenaje a las celebridades contiene una venganza simbólica, la aclamación es la demanda de una purga, la idolatría encubre una sentencia capital.

Allen ha dedicado a ese fenómeno una de sus películas, *Celebrity* (*El precio del éxito*, 1998), pero no enfoca la cuestión de modo tan directo como lo hace Kubrick en ese diálogo explosivo. De modo curioso, uno de los actores de *Celebrity*, Leonardo DiCaprio, lo hizo en una posterior declaración a la prensa: “La gente quiere que seas un loco adolescente fuera de control. Quieren que seas miserable, tanto como ellos. No quieren héroes; lo que quieren es verte caer”. ¿Es esta la caída que aterroriza a Zelig a tal punto que “extrema” lo que para la inmensa mayoría de sus semejantes es normal y cotidiano? En una de las entrevistas a color, Bruno Bettelheim había dicho: “Siempre pensé que sus sentimientos realmente no diferían

⁹ La inclusión de tal personaje y tal diálogo en *The Killing* no es gratuita: la entera narrativa del filme está diseñada como un juego de ajedrez con piezas humanas. En vía anecdótica puede recordarse que Kola Kwariani era en verdad luchador y ajedrecista; Kubrick, gran virtuoso del ajedrez, lo había conocido en la Academy of Chess and Checkers de la calle 42 en Nueva York (donde Kwariani era conocido como “Nick the Wrestler”), sitio que haría reproducir en *The Killing* para el primer encuentro de Hayden y Kwariani. Muy probablemente, Kubrick lo oyó hablar del mismo modo en que lo hace en el filme: ese diálogo de Oboukhoff es un homenaje a Kwariani, el *filósofo de sí mismo* que en la vida real practicaba, de modo totalmente consciente, el camaleonismo necesario a un gran espíritu para que sus semejantes *lo dejaran en paz*.

mucho de los de la gente normal, o de lo que uno llamaría una persona bien ajustada. Lo que pasa es que él los exageraba hasta un punto muy extremo”. A continuación lo llama “un perfecto conformista”. El terror de Zelig lo hace exagerar –esto es, llevar a la “perfección”– aquello que para los demás es el conformismo promedio. Acaso Oboukhoff lo habría llamado, con su contundencia característica, el “mediocre perfecto”.

Mas ¿no es esa la definición que Oboukhoff podría darse a sí mismo, junto con toda esa enorme galería de personajes de la narrativa filmica que ahogan su lucidez “para que los demás se sientan cómodos”? ¿Tendría acaso lástima por Zelig también? A tal punto este último es *maleable*, a tal grado demanda disolverse en el cálido auto-reconocimiento del grupo indiferenciado, mecánico, anti-individualista, ciego y dormido, que Zelig termina en el ejército nazi. Es su último refugio: tras descubrir su capacidad mimética, la sociedad norteamericana lo ha vuelto fenómeno de feria, conejillo de Indias, emblema político, celebridad inmovilizada y finalmente convicto del puritanismo y la hipocresía.

Sin embargo, ¿no era ya Zelig un “mediocre perfecto” en la apacible vida que un buen día abandonó? ¿Qué lo hizo dejar su oficina y su no menos gris departamento en Washington Square, buscar a Eugene O’Neill, asimilarse a un cantante de ópera, a un aristócrata bostoniano, a la servidumbre en la casa de Henry Potter Sutton, a un bateador de los Yankees, a un chino fumador de opio? ¿Quiso dejar de ser invisible imperfecto para ir de un lado a otro ensayando distintas formas de perfecta invisibilidad? ¿Su móvil fue modificar su imagen para “protegerse” de un choque con sus interlocutores, choque que por otra parte buscaba y provocaba? ¿Tenía pánico de que lo notaran precisamente por la forma en que iba de un lado a otro tratando de pasar desapercibido? ¿Temía y a la vez anhelaba un castigo social que necesariamente tendría la medida de su formidable ímpetu al salir de la línea media?

Eudora clama: “mientras se encuentra en estado de camaleón no es responsable de sus actos”. El propio Zelig pide excusas a las mujeres que desposó y a las familias que atacó “en trance y bajo respectivas personalidades”. Mas en numerosas escenas lo vemos transformarse sin dejar de ser Zelig: ¿cuál es entonces la diferencia, cuándo deja de ser responsable, es decir él mismo, y cuándo conserva tanto el recuerdo como la responsabilidad de sus incursiones? ¿El éxito de Eudora se limita a haberlo ayudado a no perder la conciencia durante sus actos camaleónicos, o lo que hizo esta mujer fue ayudarnos a contemplar una forma de conciencia que deambulaba, inconsciente de sí, entre los hombres?

A fin de cuentas, ¿qué movió a Zelig?, ¿qué lo sacó de su enclaustramiento inicial para irse a encerrar en las prisiones de otros?, ¿una retorcida psicopatía, un cruento afán de vengarse por anticipado de la venganza social contra todo aquello que rompe los promedios? ¿O, simple y sencillamente (lo que equivale a decir: de un modo atronador, inaudito hasta lo superlativo), lo movió una impensable sed de convivencia e integración, tan intensa como nunca antes se había visto? Y en última instancia: ¿tenía otro pavor que el de *no llegar a fondo*?

Es cierto que esa sed *perfecta* termina por ahogarlo; la necesidad de comunión le depara los peores exilios; la desesperada búsqueda de una identidad lo lleva a ser el símbolo de un país sin identidad. Sin embargo, un elemento imprevisto habrá de salvar a Zelig de su último refugio en la nulidad: el amor de una mujer, Eudora, la única para quien Leonard Zelig es un *otro*, un *tú*, un ser concreto y no una imperfecta abstracción.

*

En la filmografía de Allen, *Zelig* es la película que “no debería estar ahí”: la única que no sólo crea un mundo, sino que nace para denunciar el modo en que el poder instituido inventa

nuestro mundo de todos los días. A lo largo de la obra de este cineasta, el humor es la actitud irónica que expone lo que hay de ridículo en la *normalidad* instituida; no obstante, sólo en *Zelig* esa denuncia incluye los territorios aparentemente menos relacionados con la ironía: la memoria, la identidad, la aproximación a lo real y, sobre todo, el contacto con lo *otro* –entendido como lo *uno*: el carácter concéntrico de las esferas. Así como el protagonista lo extrema *todo*, la película parte de un pleno cuestionamiento de géneros, estilos, corrientes, y en particular de cada uno de los sobreentendidos que cualquier artista está obligado a aceptar antes de emprender una obra. Allen demuestra que aun las mayores “obviedades” deben ponerse en tela de juicio: la propia “inamovible” Historia es tan móvil como los elementos de la imaginación.

¿Cuál es la diferencia sustancial entre el registro periodístico de los años treinta y las puestas en escena de esa época? En *Zelig* lo explosivo radica no tanto en la contraposición que se hace de los noticieros y las entrevistas en color, como en el hecho de poner frente a frente, con las inmediatas y feroces reacciones químicas (similares a las que Leonard Zelig provoca en sus interlocutores, no menos que en sí mismo), aquellas dos áreas y la versión de Hollywood, lo que éste *habría visto* y con base en qué elementos –impuestos por la ortodoxia– habría creado su “melodrama realista”. El juego de instancias lleva a Allen a concordar con Vladimir Nabokov en que la palabra *realidad* debe escribirse invariablemente entre comillas. Zelig no se diluye en el *otro*: le absorbe el camuflaje y lo deja desnudo, *notorio*, al alcance de la vida. Y para el hombre-camaleón esta es una forma de desnudarse: Zelig puede ser visto como el único de los hombres que no está camuflado de sí mismo.

Con una *facilidad* extrema, Allen produce uno de los más inquietantes juegos de espejos en la historia del cine. Las propias extrapolaciones quedan en vilo: ¿es lo cotidiano la más

retorcida de las convenciones? Si los “polos” oficiales (ficción, documental) se revelan como uno más entre millones de convenios posibles, ¿la Historia imagina? Después de todo, ¿lo físico es metafísico? Puesta *El hombre cambiante* dentro de *Zelig* (con la misma fuerza arquetípica que la obra de teatro dentro de *Hamlet*, el *Quijote* dentro de *El Quijote* o el noticiero “News on the March” dentro de *Ciudadano Kane*), lo concéntrico se extiende en ambas direcciones: hacia el interior de la obra y también hacia su exterior. Si la imaginación consiste en la “capacidad de ver lo no-inmediato”, y si en *Zelig* hay tantos círculos concéntricos *imaginarios*, el primer impulso del espectador es concluir que se ha creado un mundo “parecido” a éste pero a fin de cuentas ajeno a él. La película es juzgada como un divertimento “imaginativo”, aunque divertimento al fin. Una vez más las esferas son artificialmente separadas.

Sin embargo, ¿*Zelig* inventa un mundo que resulta idéntico a éste excepto por la circunstancia de tener entretejida la presencia del hombre-camaleón?, ¿o la muñeca rusa, una hipótesis dentro de otra llevadas a la enésima potencia, termina por tocar el núcleo del individuo en contacto siempre contradictorio con la “Realidad”? A la inversa del método borgesiano (crear un mundo y luego consultar una hipotética enciclopedia de ese mundo, de la que sólo se citan algunos trozos), y acaso con su esencia, Allen se interna en este mismo mundo a través del acervo cinematográfico de reportaje y testimonio, con objeto de cuestionar “ficción y documental”, “realismo y realidad”, “imaginación y percepción”. En el fondo de cada encuadre de *Zelig* late una imagen no menos “ficticia” por ser histórica; en la puesta en escena vibra una veracidad doblemente desnudada.

Zelig no tiene precedentes aunque se basa en múltiples lugares comunes (y acaso precisamente por ello, como toda metáfora genial): no sólo inventa un mundo sino muestra la posibilidad de *crear mundos*. El primer “acuerdo” que detona es aquel que

nos exige aceptar un único nivel en la imaginación: esta película se instala en un nivel artístico antes desconocido; a la vez, demuestra que existen múltiples, quizá infinitos niveles en la facultad imaginativa. Niveles inéditos *en espera*, y que poco o nada tienen que ver con los recursos materiales con que cuenta el artista, o con la supuesta “sensatez” a que debe tender quien está “consciente de que no todo se puede”.

El filme de Allen apunta a un blanco nada sensato y en última instancia su hipótesis, tono y tratamiento, no podrían ser más soberbios y ambiciosos: el cineasta no quiere contar una historia sino encarnar *la* Historia; no exige “innovar” la narrativa cinematográfica sino *inventarla desde cero*; no demanda “conmover” sino *moverlo todo* desde los cimientos: la mecánica de los sobrentendidos; la trama de obtusas convenciones definitorias de una cultura de la imagen hueca e inferida; el sentido histórico de la dramaturgia y el sentido dramático de la Historia; las mecánicas sociales predatorias y separatistas; la ilusión del “alguien” social; la imperante tabla de valores que impide una revisión a fondo de la palabra *identidad*... La mirada infinita no es un mero asunto de retórica: el fiel documental que es *Zelig* ha cumplido a plenitud el milagro de inventar (esto es, descubrir) uno de los infinitos mundos que es este mundo.

II. Ingmar Bergman:

Las mejores intenciones (1991)

*La progenie es recuerdo,
pasión en el recuerdo revivida,
reflejo de un espejo en otro espejo,
el narcisismo de la especie,
eco de muchos ecos,
ola de mar, poesía:
volver atrás y desandar lo andado
en madurez de carne y religión de espíritu
hasta llegar al centro de la vida.*

SALOMÓN DE LA SELVA

EL SILENCIO DE UNA ANTIGUA CATÁSTROFE

Mensajes

Los grandes cineastas ven *más* en la obra de otros realizadores. Este “más”, que podría ser explicado por su virtuoso dominio del *métier*, tiene en el caso de los grandes un motivo anterior a la técnica: ven más en otras películas porque ven *más* del mundo. Y por ello, en un sentido muy concreto es posible afirmar que sufren por los ojos. Akira Kurosawa declara en 1976:

He visto muchos filmes, y todavía sigo viendo muchos. Los autores tienen un modo de comunicarse entre sí que, a menudo, sólo pasa a través del subconsciente. A mi subconsciente, y luego también a mis películas, han llegado “mensajes” de Bergman, de Ford, de Fellini, de Visconti, de Antonioni. Y, naturalmente, de Ozu y de Mizoguchi.¹

Al día siguiente de comentar esto, Kurosawa se encuentra con Fellini; Gian Luigi Rondi está presente y tiene el privilegio de registrar esa conversación que debe ser muy frecuente entre los maestros. Fellini exclama: “En *Los siete samurais*, toda aquella violencia, aquellos ímpetus, y en medio de la batalla, un niño que nace, y Toshiro Mifune que lo toma en sus brazos... Ahí fue cuando tuve ganas de llorar”. Kurosawa responde: “Yo también lloré con una película suya, *Fellini Roma*, cuando los frescos se desvanecen en contacto con el aire, con la luz. Comprendí qué

¹ Gian Luigi Rondi: *Il cinema dei maestri*, Rusconi Libri, Milán, 1980 [*El cine de los grandes maestros*, Emecé, Buenos Aires, 1983; trad.: Roberto Raschella]. Las citas siguientes corresponden a este volumen.

quería decir, el ‘signo’ que usted me daba. Otro de sus ‘signos’ me perturbó días y días: el alba sobre la playa, al final de *La dolce vita*”.

Esas corrientes subterráneas, los mensajes, los “signos” que van de una obra a otra, no son una invención de los grandes autores: son un mapa a escala de la mirada infinita, de esa trama de imágenes secretas que sólo el cine es capaz de capturar. En tal intercambio de mensajes –que en efecto son perturbadores, cuando no francamente dolorosos– circula una enorme pregunta: una sola pregunta informulada y apremiante puede entreverse en el fondo de cada obra definitiva.

En los apuntes autobiográficos reunidos bajo el título *Linterna mágica* (1987), Ingmar Bergman habla también de la trama de los signos:

Cuando el cine no es documento, es sueño. Por eso Tarkovski es el más grande de todos. Se mueve con una naturalidad absoluta en el espacio de los sueños; él no explica, y además ¿qué iba a explicar? Es un visionario que ha conseguido poner en escena sus visiones en el más pesado de todos los medios, pero también en el más solícito. Yo me he pasado la vida golpeando a la puerta de ese espacio en donde él se mueve como pez en el agua. Sólo alguna vez he logrado penetrar furtivamente. La mayoría de mis esfuerzos más conscientes han terminado en penosos fracasos. Fellini, Kurosawa y Buñuel se mueven en los mismos barrios que Tarkovski. Antonioni iba por ese camino, pero se mató, ahogado en su propio aburrimiento. Méliès estuvo siempre allí sin pararse a reflexionar en ello. Es que él era mago de profesión.²

Los grandes nombres vuelven una y otra vez, los mensajes se intercambian, la trama contempla atisbos de sí misma. Resulta además significativo que Kurosawa hable de los signos en un

² Ingmar Bergman: *Laterna magica* (1987), Pan Reprint, Estocolmo, 2004 [*Linterna mágica*, Tusquets, Barcelona, 1988; trad. de Marina Torres y Francisco Uriz].

momento de receso forzado en su carrera (un año atrás ha terminado *Derzu Usala* y todavía deberán transcurrir otros tres años para que consiga rodar *Kagemusha*). De modo paralelo, los libros autobiográficos de Bergman provienen en su mayor parte de la etapa en que éste se ha retirado de la dirección cinematográfica luego de *Fanny y Alexander* (1982) y *Después del ensayo* (1983). Detenida la actividad de procesar los sueños a través de la cámara, el acto de ver se desborda; de ahí que más que en cualquier otro cineasta, en Bergman sea especialmente exacto el término “sufrir por los ojos”.

Uno de los heterónimos de Fernando Pessoa, Alberto Caeiro, ha librado esa noción de todo equívoco al exclamar: “Porque yo soy del tamaño de lo que veo / Y no del tamaño de mi estatura”. Bajo el seudónimo de Bernardo Soares, Pessoa abunda sobre esto en *El libro del desasosiego*:

¡Felices los que sufren con unidad! Aquellos a quienes la angustia altera pero no divide, que creen, aunque en la incredulidad, y pueden sentarse al sol sin pensamiento oculto. [...] La vida es un viaje experimental, hecho involuntariamente. Es un viaje del espíritu a través de la materia y, como es el espíritu quien viaja, es en él donde se vive. Hay, por eso, almas contemplativas que han vivido más intensa, más extensa, más tumultuosamente que otras que han vivido externas. El resultado lo es todo. Lo que se ha sentido ha sido lo que se ha vivido. Uno se recoge de un sueño como de un trabajo visible. Nunca se ha vivido tanto como cuando se ha pensado mucho. Quien está en el rincón de la sala baila con todos los bailarines. Lo ve todo y, porque lo ve todo, lo vive todo. Puesto que, a fin de cuentas, todo es una sensación nuestra, tanto vale el contacto con un cuerpo como su visión o, incluso, su simple recuerdo. Bailo, pues, cuando veo bailar. Digo, como el poeta inglés, al narrar que contemplaba, tumbado en la hierba, a tres segadores: “Un cuarto está segando, y ese soy yo”.³

³ Fernando Pessoa: *Libro del desasosiego de Bernardo Soares*, Seix Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 1984 (trad. de Ángel Crespo); Emecé, Buenos Aires, 2004 (trad. de Santiago Kovadloff).

En los textos autobiográficos, aun los autores que se proponen la más desnuda honestidad encuentran la manera de resarcir el ego lacerado: mencionan los premios y homenajes, acrecientan las pequeñas satisfacciones para compensar esos huecos abiertos por el relato del dolor. Resulta difícil imaginar que alguien pueda ser más implacable consigo mismo como Bergman lo es en *Linterna mágica*: sin proponerse más que un relato pausado y suelto, el cineasta se desnuda a tal punto que incluso lo patético o lo descarnado pierden su sentido de “pico dramático”. En este libro ya no hay partes que impactan o incomodan al lector en comparación con fragmentos que lo divierten o simplemente lo informan; lo que impregna cada página es una única atmósfera de continuo desencanto, de sobria angustia.

Abrir el armario

Ese tono de *Linterna mágica* es el antecedente directo de *Las mejores intenciones* (1991), el libro-crónica-apuntes de guión cinematográfico en que Bergman se lanza a la aventura de reconstruir la relación de sus padres, Karin y Erik, en una lenta, intensa y devastadora búsqueda de los orígenes. Escribe:

Esta crónica convierte arbitrariamente cosas importantes en cosas secundarias y al revés. [...] La incertidumbre de los hechos, años, nombres y situaciones es total. Es, también, intencionada y consecuente. [...] Esto no es un proceso abierto ni encubierto a personas que ya no pueden hablar. Su vida en esta crónica es ilusoria, un simulacro tal vez, pero, pese a ello, más clara que su vida real. Su verdad más íntima, en cambio, no podrá describirla nunca esta crónica. La crónica tiene su propia verdad sumamente arbitraria. Las ganas de seguir escribiendo son la única explicación de la empresa. El juego mismo es el motor del juego. Es como en la infancia: abrir las gastadas puertas pintadas de blanco del armario de los juguetes y dar rienda suelta a los secretos que habitan en las cosas. No

puede ser más sencillo. [...] El juego ha resultado seguramente más claro que la realidad.⁴

Strindberg, el dramaturgo a quien Bergman reconoce como maestro y que recorrió las regiones más frías del espíritu sueco, incluye en *El ensueño* la misma metáfora: *abrir el armario*, un deseo de ver, de ver más allá, a toda costa. Las dos figuras a *mirar* a través del juego (del más serio, arriesgado y doloroso de los juegos), Karin y Erik Bergman, ya habían sido entrevistas por el cineasta en diversas ocasiones. Ninguna tan exacta como esta frase de *Linterna mágica*: “Entiendo muy bien la enfermedad de mi hermano; quedé paralizado por la rabia, paralizado por dos figuras avasalladoras, estranguladoras, inasequibles y deslumbrantes: nuestro padre y nuestra madre”. Se trata de una observación que recorre la historia de *Las mejores intenciones* de principio a fin, y que muy probablemente determina la historia humana (y acaso define precisamente tanto su principio como su fin).

En una obra de teatro escrita en 1948 y publicada en 1991, *Pieza en tres actos*, Julio Cortázar toca la misma esencia en este parlamento de uno de los personajes:

De mí puedo decirte que estoy pasando un veraneo sumamente/
en compañía de mis queridos papá y mamá,
esos dos monstruos que me secuestran con paredes de ternura y
me torturan con látigos en cuyas puntas hay un beso.⁵

Por su parte, Clarice Lispector lo llama “prisión de amor”. En su relato “Lazos de familia”, Catalina, una mujer de rutinaria vida clasemediera, tras despedir a su madre anciana luego de

⁴ Ingmar Bergman: *Den goda viljan*, Norstedts, Estocolmo, 1991 [*Las mejores intenciones*, Tusquets, Barcelona, 1992; trad. de Marina Torres].

⁵ Julio Cortázar: *Dos juegos de palabras. Nada a Pehuajó. Adiós Robinson*, Crítica 2 (mil)-Diagrama, Zaragoza, 1991.

una corta visita, decide súbitamente sacar de paseo a su hijo pequeño. Desde una ventana, el marido de Catalina los ve salir a la calle y lo posee una angustia sin nombre:

El marido se repitió la pregunta que, aun bajo su inocencia de frase cotidiana, lo inquietó: ¿a dónde van? Preocupado, veía a su mujer guiando a la criatura y temía que en ese momento en que ambos estaban fuera de su alcance ella transmitiera a su hijo... pero, ¿qué? “Catalina”, pensó, “Catalina, ¡esta criatura aún es inocente!” En qué momento la madre, apretando a su criatura, le daría esa prisión de amor que se abatiría para siempre sobre el futuro hombre. Más tarde su hijo, ya hombre, solo, estaría de pie frente a esta misma ventana, golpeando los dedos sobre los vidrios: preso. Obligado a responder a un muerto. Quién sabría jamás en qué momento la madre transferiría al hijo la herencia. Y con qué sombrío placer. Ahora madre e hijo estaban comprendiéndose dentro del misterio compartido. Después nadie podría saber de qué negras raíces se alimentaba la libertad de un hombre. “¡Catalina!”, pensó colérico, “¡el niño es inocente!” Pero ya habían desaparecido en la playa. El misterio compartido.⁶

La transmisión es silenciosa: no se halla en las palabras sino en su trasfondo, en los antiquísimos gestos que las acompañan. En algún momento la prisión de amor ha sido transferida *con sombrío placer*, y el receptor no la advertirá sino cuando esté ya preso. Ha pasado de la inocencia de la vida –que se desconoce a sí misma– a la obligación de responder a los muertos –el *misterio compartido*. Y puesto que ama, y aunque contemple de lleno las raíces negras de su libertad, no le quedará sino transmitir la cadena libre y voluntariamente, *por amor*.

⁶ Clarice Lispector: “Os laços de família”, *Laços de família*, Livraria Francisco Alves, Río de Janeiro, 1960 [“Lazos de familia”, *Cuentos reunidos*, Alfaguara, México, 2001; trad. de Cristina Pieri Rosi].

Anna

La personalidad de Karin Bergman, que en *Las mejores intenciones* se llama Anna, es explicada en cierto modo cuando se confronta con la de su madre (no en balde Bergman ha intercambiado en esos dos personajes los nombres que tenían en la realidad), aquella que comanda la familia Akerblom en un “largo ejercicio del poder” y “en una combinación de seguridad engañosa, coacción y costumbre”. Uno de los miembros del clan Akerblom define: “Nuestra familia ha producido tanta maldita normalidad que ha dejado un pozo de locura”. Acaso de ahí el título del libro, iluminado por una cita de san Pablo: “Las intenciones son buenas, pero los hechos son malos”.

Karin, la madre de Anna, se respalda en las *mejores intenciones*, es decir en una larga línea proveniente del mismísimo origen de lo humano. Karin es la manifestación viviente del copioso pretérito transmitido de padres a hijos, de esa infinita e insalvable tradición llamada *sabiduría práctica*. Dice:

Yo tomo decisiones y las llevo a cabo; así ha sido toda la vida. Yo nunca cambio una decisión. [...] A la mayoría de las personas no les gusta decidir. Así que tengo que ser yo. [...] Creo que nunca he dudado acerca de la rectitud de mis acciones; es posible que me haya equivocado en pequeñeces, pero en las cosas importantes, no tengo nada que reprocharme.

Y su primordial consejo no podría ser más *antiguo*: “Lo que hay que hacer es no analizar nunca”.

Las buenas intenciones, ya se sabe, pavimentan el camino del infierno, un camino especialmente *recto*. El centro mismo de la vida de Karin es fundamentar una familia y extender la línea en todas direcciones –una línea que Marx llamó escuetamente moral burguesa. Johan, el debilísimo marido de Karin, le advierte: “Puedes dañar, pero no cambiar”. Es un ejemplo de los matices que Karin ha renunciado a “analizar” y que en realidad

no le importan: la línea continuará en cada uno de los hijos, a la *manera* de cada cual: si no se los puede cambiar, se les dañará hasta lograr la resultante buscada. La medida de ese daño será tanto mayor cuanto más elevadas sean las intenciones; el supremo lema es “el bien” que el vástago no advierte porque sólo tiene conciencia del punto que ocupa y no de la gran línea de que ese punto forma parte. Por *su bien*, cada uno de los hijos de Karin tendrá su “personalidad” irrepetible, mas no fundada en la libertad sino en los respectivos esfuerzos (más o menos desesperados) por resarcirse del daño fundamental. Así, Anna cita constantemente a su madre, con la que no obstante mantiene una relación de tirantez: “Mamá dice siempre: ‘Hay que decidirse y asumir la responsabilidad’”.

Una responsabilidad *ancestral*, como lo prueba la propia historia de Karin: a los 22 años decide casarse con un viudo de 52 años incapaz de manejar a sus tres hijos. Hábilmente, Karin toma las riendas de esa familia y doblega la rebeldía de esos hijastros que casi tienen su misma edad, puesto que “era una estrategia consumada ya de joven”. ¿De dónde proviene esa estrategia, en qué consiste y cuáles son sus objetivos? Karin no lo analiza: lo *cumple* día a día y minuto a minuto. Las palabras sólo le sirven para rubricar actos que son elocuentes en sí mismos; así, ofrece a su hija una verdadera declaración de principios:

Entre los viejos y los jóvenes hay frágiles lazos. A los viejos nos preocupa mucho ese vínculo y lo cuidamos con base en hacer concesiones constantemente. Los jóvenes, en cambio, lo cortan con facilidad cuando algo no les conviene. No se los reprocho, pero así es. Ustedes sacan provecho de su osadía y de su desconsideración juvenil. Nuestra misión es mirar. [...] La que tiene experiencia soy yo, tú no la tienes. Yo he aprendido a ver nuestras acciones en una perspectiva más larga. Tú corres tras tus caprichos. Es lo que pasa cuando se es joven. También yo lo hice cuando tenía tus años.

Karin emplea una serie de eufemismos: “lazos”, “vínculo”, “perspectiva más larga”, que aluden a una única realidad incuestionable pero a la que no puede aludirse de modo directo. La retórica del poder, que actúa de igual modo, también invoca sin cesar a las buenas intenciones, las concesiones, la misión, la experiencia, el actuar por un bien que los individuos no pueden percibir, el hecho de que a la colectividad no le gusta decidir y de que “alguien debe hacerlo”. Karin habla en nombre de “los viejos”, es decir, de todos los que a lo largo de la historia de la humanidad han dejado de ser hijos y han asumido el papel de padres; pero aún más: habla en nombre de los que sin dejar de ser sometidos han adoptado el papel de sometedores. Habla con la autoridad que da la experiencia, pero Karin no es experiencia sino *autoridad*. De ahí que en otro momento exclame que de no haber sido madre habría sido maestra: “Y hubiera seguido inculcando a los hijos de otros un poco de educación y de conocimientos”. ¿Conocimientos? Quizá, pero no la sabiduría práctica que “da” la edad sino la que *es* la edad. La madre de Anna sabe muy bien que nadie se libera a través del poder; lo que llama experiencia es sometimiento a las leyes de una herencia que ofrece algo más “útil” que la libertad: la *seguridad*. Se trata de esa línea que resulta más bien una cadena y cuyo verdadero nombre es rapiña. La describe inmejorablemente el poeta nicaragüense Salomón de la Selva: “del hijo al nieto y al biznieto forma / collar como el collar de la memoria”.

Karin afirma que su misión es *mirar*, mas por enésima vez está empleando un eufemismo: lo que quiere decir es *vigilar*. Con su pura presencia demuestra que el collar de la memoria humana no está hecho de recuerdos sino de sanciones y que sólo por ello es hereditario y esencial. No es algo que se dé: es algo que se gana, arrebatada, conquista, al igual que el poder. La mitad de la humanidad es libre y contestataria por un tiempo, es decir hasta que libertad y subversión se develan como “osadía” y “des-

consideración juvenil”. Esa mitad es la famosa enfermedad que se cura con los años; por lo demás, la juventud es libre sólo por una *concesión*. Karin no reprocha a su hija la capacidad que ésta tiene de romper la cadena: le reprocha su juventud, esa “inevitable etapa de irresponsabilidad” que no resulta sino el “natural” preludio de la madurez, aquella edad en que Anna también habrá de decir *nosotros*, aprenderá a ver sus acciones “en una perspectiva más larga” y aceptará su misión de cuidar el vínculo con base en “hacer concesiones constantemente”. Porque Karin muy bien ha sabido *mirar*: “Anna es hija de su madre”, dice uno de los miembros del clan, “en todos los aspectos”.

Puesto que Anna es *hija de su madre*, se busca un novio consecuentemente débil: Henrik. Y cuando éste le pide: “Tenemos que ser veraces, ajustarnos a la verdad”, Anna se pone seria y responde: “Tenemos que *esforzarnos* por la verdad”. La *verdad* es una cuestión de voluntad, y la de Anna es siempre triunfadora. He aquí la máxima paradoja: la cadena ancestral se continúa inevitablemente en Anna, pero ella no es víctima de un determinismo –al menos en principio–, puesto que recibe el cuidado del vínculo a través de una libre elección. Dicho de otra manera: la herencia es inevitable porque Anna *quiere* que lo sea. Ha sido minuciosamente educada para que su libre albedrío elija al determinismo, para que su voluntad coincida con los términos de la descomunal inercia del *destino*.

Anna dice a Henrik: “¡Tú sacerdote y yo enfermera! Es como si se pudiera ver *un plan* en nuestras vidas. Nos hemos unido para hacer algo por los demás”. Anna advierte en su vida un plan preestablecido, mas lo acomoda a los términos de sus deseos; el plan no varía pero se hace propio y hasta excepcional: la enfermera y el sacerdote están predestinados a unirse y a hacer algo por los demás. No obstante, Anna llegará a dudar: “¿Sé verdaderamente lo que quiero o quiero sólo un montón de tonterías en general? ¿Tengo siquiera voluntad? ¿Pienso alguna vez que *esto*

es lo que quiero y, así, se hace lo que yo quiero? ¿Tengo el mismo tipo de voluntad que mamá? No es seguro”.

Lo único *seguro* es que si Anna pudiera exponer sus dudas a Karin, ésta respondería como lo hace en otro momento dirigiéndose a Johan: “Es fácil complicar los motivos más íntimos que uno tiene. Esas tonterías son las que se pueden leer en las novelas”. Dudar debilita a la voluntad y no es más que complicar; a la inversa, el camino de Karin es recto y claro: “Pensar libremente es bueno, pensar bien es mejor, no pensar en absoluto es lo más seguro”. No otra es la causa de que esta mujer se oponga tan fieramente a la relación de su hija con Henrik: objeta la elección del determinismo de Anna puesto que Henrik es un hombre con tendencia a pensar, a negarse, a detenerse (a diferencia de la elección del determinismo de Karin: el casi anciano Johan sólo interesado en los ferrocarriles y en la seguridad que le da su consorte).

De modo espontáneo, los actos de Karin y Anna parecen enmarcarse en una lectura muy particular de estas frases de Kant –oportunamente citadas por Bergman en otro contexto–: “Para ser moral es necesario inclinarse ante la ley moral por puro respeto a esta ley moral, tal y como se expresa en el imperativo categórico: actúa de manera que la máxima de tu voluntad siempre pueda ser un principio para la legislación universal”.

Henrik

Por su parte, Erik Bergman, que en *Las mejores intenciones* se llama Henrik, queda definido por un vacío profundo que intenta compensar a través de una vocación sacerdotal. En este libro el armario se abre en los momentos menos “dramáticos”; por ejemplo, en el transcurso de una velada en casa de la familia de Anna, Henrik, aislado en un rincón, siente cómo todos lo juzgan

sin mirarlo siquiera. Entonces contempla a la absorta Anna y mentalmente le pide que lo vea, un segundo al menos; el narrador afirma:

Henrik cultiva una tierna tristeza, un elegíaco sentimiento de estar fuera. Justo en este instante, se recrea en algo que se empeña en llamar amor sin esperanza. Se da cuenta al mismo tiempo, con un temblor de satisfacción, de que él carece de valor. Vaga en la tiniebla, muy lejos de la Gracia. Nadie lo ve, y eso es cierto. [...] Henrik es una persona que no ha sido maltratada por la vida, ha pasado inadvertido. Ha vivido en su invisibilidad sin dejarse inquietar.

El momento decisivo en su vida es aquel en que Anna lo mira “con un desprecio absolutamente evidente [...]: se trata de él, o más bien de alguien que está mucho más allá del drama, alguien que en un doloroso instante cae en la cuenta de la magnitud de su infortunio. Así fue y así seguiría siendo, toda la vida. *Al fin había sido visto*”. Mas si Henrik es invisible, ello no significa que sea pusilánime. Hay una enorme fuerza en su debilidad, como revela su terrible confrontación con la madre de Anna:

HENRIK: ¿No ha notado que [Selma Lagerlöf] habla del Amor como del único milagro de la Tierra? Un milagro que transforma. La única salvación verdadera. ¿Piensa quizá la familia [Akerblom] que la autora se ha inventado eso para que sus lúgubres historias resulten un poco más atractivas?

KARIN: He vivido bastante y nunca he vislumbrado milagros, ni terrestres ni celestiales.

HENRIK: Justamente, señora Akerblom. Australia no existe, puesto que la señora Akerblom no ha visto Australia.

Anna y Henrik son “avasalladores, estranguladores, inasequibles”, pero no son inconscientes. “Si en este asunto hay alguien que seduce, ese alguien soy yo”, dice Anna. Henrik lo acepta de entrada: “*Tú* eres la que te has inventado eso de nuestro futuro en común. No yo. Yo siempre he estado dispuesto a vivir en la realidad. Y mi realidad es gris”.

La ex amante de Henrik, Frida, una mujer que sin duda lo comprende mejor que la propia Anna, explica a esta última el origen de esa invisibilidad que Henrik asume con una desgarradora satisfacción:

Es como si el pobre no tuviera una vida de verdad. Así que no hay nada que valga la pena. La causa de que sea tan desgraciado no es difícil de comprender, es que tiene una madre que... es terrible decirlo, tiene una madre que lo está matando. No sé cómo se las arregla, porque me consta que lo quiere tanto que él se vuelve loco de miedo.

Anna y Henrik –al igual que Karin y Alma, la madre de Henrik–, son “seres míticos, arbitrarios, incomprensibles y de tamaño exagerado”, pero a la vez manifiestan elevados sentimientos, nobles sueños, honestidad, fortaleza. Es aquí en donde Bergman se deshace de los últimos restos de melodrama, arranca la careta a sus personajes y accede a una impactante universalidad: es el instante en que el arquetipo materno-paterno se revela como el crimen a través del cariño, la devastación a partir de la protección, la refinada tortura desde las *mejores intenciones*. El exacto matiz que Bergman transmite con el título es recogido en una sola pregunta por la guionista norteamericana Cynthia Cherbak: “Si el camino del infierno está sembrado de buenas intenciones, ¿a dónde se irá con las *mejores intenciones*?”⁷

En cada uno de los personajes de *Las mejores intenciones* la línea ancestral parece llegar a su clímax y agotarse: no puede haber más, es imposible que (como la propia Anna llega a aseverar) haya tanto odio dentro de los seres. Al confrontar la desapasionada y exacta descripción que Bergman emprende, el lector

⁷ En el guión *Broken Angel*, dirigido por Richard T. Heffron en 1988 para la televisión norteamericana.

tiende a pensar que esa devastación genealógica, esa moral *pre-terita*, esa línea atroz se extinguió hacia principios del siglo XX, ahogada por su propia virulencia. Sin embargo, en el instante en que los protagonistas se develan como *guardianes del vínculo*, este libro deja de ser la historia de tales o cuales personajes en esta o aquella época, y se vuelve la de *personas* apenas alteradas por el reino de la “ficción”: personas que habitan esa línea, herederas de esa cadena, guardianas de ese collar que *aquí y ahora* es más pujante que nunca. Pero ¿está vivo? Máxima paradoja: vive sin contradecir el hecho de que se extingue a cada eslabonamiento; vive porque se extingue; vive porque transmite ruinas y fósiles sin vida.

La dolorosa mirada de *Las mejores intenciones* se matiza en *Linterna mágica*: en este último libro, Bergman nota la presencia de la cadena en todas partes; por ejemplo, en la figura de una muchacha que fuera su amante en la primera juventud: “Bajo la juvenil belleza de Cecilia se vislumbraban sombras de la conducta de la madre. Esto me llevó después a la conclusión de que la Momia y la Señorita de *La sonata de los espectros* de Strindberg deben ser interpretadas por la misma actriz”.

La legislación universal

“Tengo tantos sentimientos”, confiesa Henrik, “eso también contribuye a mi confusión. Casi siempre tengo mala conciencia, pero la mayoría de las veces no sé por qué.” Es el núcleo de la herencia que Bergman advierte en su pasado:

No reconozco a la persona que era yo hace cuarenta años. Mi desagrado es tan grande y el mecanismo de rechazo ha funcionado con tanta eficacia, que difícilmente puedo vislumbrar la imagen. [...] No confiaba en nadie, no amaba a nadie, no echaba de menos a nadie. Estaba dominado por una sexualidad que me obligaba a incesantes infidelidades y acciones compulsivas, torturado cons-

tantemente por el deseo, el miedo, la angustia y la mala conciencia. [...] También era consciente de que tenía talento para asustar y para provocar mala conciencia porque yo, desde la infancia, sabía muchas cosas sobre los mecanismos del miedo y la conciencia. En pocas palabras, yo era un tirano que no había aprendido a gozar del poder.

Linterna mágica informa de los hechos subsiguientes al desenlace de *Las mejores intenciones*:

Mi hermano trató de suicidarse, a mi hermana la obligaron a abortar por consideraciones familiares, yo me fui de casa. Mis padres vivían en una crisis desgarradora sin principio ni fin. Cumplían sus deberes, se esforzaban, rogaban a Dios misericordia. Sus normas, valores y tradiciones no les servían de nada, nada les servía de nada. Nuestro drama se representaba ante las miradas de todo el mundo, en el escenario intensamente iluminado de la casa rectoral. El miedo llevó a cabo lo temido.

La cadena ancestral –*collar como el collar de la memoria*– da seguridad, firmeza, visibilidad, a través de la más invencible de las armas: el miedo. Por ello, una atronadora pesadilla (una “mala conciencia”, para usar los términos del Henrik-hijo transmitidos al Henrik-padre) ahoga a quien la transmite no menos que a quien la recibe. Ahoga hasta crear monstruos apacibles como Karin, cuya mayor fortaleza estriba en “no analizar”, en “tomar responsabilidad”, en nunca dudar de la “rectitud de sus acciones”. Ahoga hasta martirizar a los monstruos despiertos, rebeldes e inestables como Henrik, a quienes de nada sirve buscar la salvación en la invisibilidad.

Bergman hace patente el sufrimiento de la mirada (de la verdadera mirada y no de aquel acto de férrea vigilancia que Karin Akerblom llama su *misión* y que garantiza la “felicidad” social): “Trazo mis líneas con la, tal vez, vana esperanza de que surja un rostro. ¿Tal vez lo que diviso es una verdad sobre mi propia vida? ¿Por qué, si no, me empeño con tanto afán?” El

hombre pasa la mitad de su vida como hijo y la otra mitad como padre; a fin de cuentas es el primero de estos roles el que adopta Bergman en la redacción de *Las mejores intenciones*; ¿qué sucede con el otro rol? Una escueta frase de *Linterna mágica* responde con dolor y suficiencia: “No sé cómo reaccionaron mis otros hijos, teníamos poco contacto, por no decir ninguno”. En este libro implacable, Bergman hace intuir el origen de su desgarramiento en los párrafos en que acaso siente en sí mismo la perduración de la cadena ancestral:

A veces tengo la sensación clara, casi física, de que dentro de mí se mueve un monstruo prehistórico, mitad animal, mitad hombre, al que estoy a punto de dar a luz: una mañana mastico una barba hirsuta, que sabe muy mal, siento sus débiles y temblorosos miembros en mi cuerpo y oigo su jadeante respiración. Intuyo un ocaso que no tiene nada que ver con la muerte sino con la extinción. A veces sueño que se me caen los dientes y escupo pedazos amarillos carcomidos.

Ingmar Bergman redacta largamente *Las mejores intenciones*, sabedor de que nunca va a llevar ese texto a la pantalla. Lo da, por tanto, a Bille August (quien lo dirige en 1991) con plena conciencia de que en el mejor de los casos sucederá que el drama viva por sí mismo en su contexto plenamente antidramático. Al publicar el libro, Bergman parece optar por esa última ventaja de la literatura sobre el cine, ese registro que sintetiza de este modo Jacqueline Nacache: “Un actor al que conocemos en veinte papeles diferentes jamás será tan misterioso como el personaje de una novela que nace y muere entre la primera y la última página de un libro. Especialmente, el tiempo de la escritura jamás será el tiempo de lo filmado”.⁸ Más allá de ser litera-

⁸ Jacqueline Nacache: “Les meilleurs intentions”, *La Revue du Cinéma*, núm. 471, París, mayo de 1991. La versión cinematográfica de *Las mejores intenciones*, ganadora de la Palma de Oro en el Festival de Cannes de 1992, opta por un tono telenovelesco de gran presupuesto (incluso existe una

tura cargada de imágenes (una novela escrita por un cineasta) o cine en su estadio intermedio de palabras (un guión “literario”), el libro de Bergman es *mirada pura*, anterior a los géneros. De ahí su profundo desgarramiento.⁹

Es por ello que la escena central de *Las mejores intenciones* ha quedado fuera de la versión fílmica de Bille August (ya que difícilmente podría pasar en toda su dimensión al lenguaje cinematográfico); sin duda se encuentra más cómoda en el libro, pero tampoco pertenece de lleno al territorio de la literatura porque consiste en una *imagen* que literalmente se forma sobre la página (y no en una descripción literaria que “despierta” a la imaginación). Se trata de un instante arrancado al tiempo, un boceto sensible en el que ni siquiera intervienen los personajes. El párrafo se ubica en la natal Upsala del cineasta:

versión televisiva de seis horas de duración, tan plena de minucias y suspenso como cualquier telenovela). Acaso por ello en la película se da una inquietante mecánica del azar: al ceder el guión a Bille August (un año antes ganador de la misma preseña por *Pelle el conquistador*), Bergman insiste en que el papel de Anna sea desempeñado por la virtuosa actriz teatral Pernilla August. En el transcurso de la preparación del filme, esta última y el realizador contraen matrimonio; ella cambia su nombre por Pernilla August y durante la filmación queda embarazada. No hay maquillaje, entonces, cuando en la “ficción” Anna aparece esperando a su segundo hijo con Henrik, que según el argumento es el propio Ingmar Bergman; las convenciones dramáticas se ven transfiguradas por la “realidad”: la actriz Pernilla August espera a su primogénito y *vive* la experiencia de Anna. Si por una parte “el tiempo de la escritura jamás será el tiempo de lo filmado”, la línea ancestral se burla unificando los tiempos de la realidad y de la ficción cinematográfica. El collar de la memoria se continúa y refuerza desde su mismísima denuncia en la pantalla.

⁹ Bergman continuará exorcizando su pasado a través de la escritura de otros guiones-novela: *Las mejores intenciones* se convertirá así en la primera parte de una trilogía más o menos autobiográfica, complementada por *Los niños del domingo* (*Söndagsbarn*, 1992, llevado a la pantalla por su hijo Daniel) y *Confesiones privadas* (*Enskilda samtal*, 1996, dirigida por Liv Ullmann). En esta última miniserie televisiva, Pernilla August actuaría una vez más el papel de la madre de Bergman.

Por esta época (un día de julio de 1912, por ejemplo) la académica ciudad está tan silenciosa que parece irreal o, quizá, soñada. Si no fuera por el gorjear de los pájaros en la sombría frondosidad de los árboles, el silencio resultaría seguramente aterrador. [...] Sí, vacía, silenciosa, irreal, fantasmagórica, un poco aterradora si da la casualidad de que uno tiene inclinación a ello. El sol está alto en un cielo sin color. No hace viento, hay un olor a lágrimas secas, a tristeza agriada, un olor débil, pero perfectamente perceptible, acre y un poco mohoso. Hay gente que sostiene que el mundo sucumbirá con un cataclismo, un estallido, una explosión, algo muy extraordinario. Yo, personalmente, estoy convencido de que el mundo va a detenerse, a callarse, a quedarse en silencio, a palidecer, a consumirse en una infinita calina cósmica. Este día de julio en la pequeña ciudad universitaria puede muy bien ser el principio de una catástrofe así, tan poco dramática como eso.

*Not with a bang but a whimper.*¹⁰ Los grandes cineastas sufren por los ojos y en ciertos casos quizá no sea excesivo hablar del dolor de un parto, de un único mensaje que ingresa al mundo transmitido gota a gota. Bergman declara en el prefacio de *Las mejores intenciones*: “Escribí como estoy acostumbrado a hacerlo desde hace cincuenta años: de forma dramática, cinematográfica”. Acaso las mejores intenciones eran apelar a lo dramático, pero lo que el realizador ha registrado es el silencio de una antigua catástrofe, el gran anticlímax que hay en el centro mismo de lo humano.

El instante

A mitad de sus férreas e inamovibles dudas teológicas, Henrik Bergman tiene la lucidez suficiente como para exclamar: “Me hago sacerdote para salvarme a mí, no para salvar a la humani-

¹⁰ “No con un cataclismo sino con un gemido”, T. S. Eliot: *The Hollow Men*, 1925.

dad”. El teólogo Nathan Söderblom le responde de una manera memorable:

Tú estás en el mundo para servir a los hombres, no a Dios. Si te decides a olvidar esa cantinela de la presencia y la ausencia de Dios y diriges todas tus fuerzas a las personas, tus acciones serán acciones de Dios. No te disminuyas a ti mismo, coqueteando con tu fe y tus dudas. Tú no *puedes* pedir claridad, seguridad, sabiduría. Trata de comprender que Dios es una parte de su creación, lo mismo que Bach vive en su *Misa en mi menor*. Tú interpretas una partitura. A veces resulta enigmática, eso es inevitable. Cuando haces sonar la música, entonces revelas a Bach. ¡Lee las notas! Pero no dudes de la existencia de Bach y del Creador.

Es la única religiosidad que se permiten los textos autobiográficos de Bergman: el modo en que reverencia la santidad del genio en Mozart, en Bach, en Schubert:

Schubert sabía mucho del espacio, del tiempo y de la luz. Juntó elementos inimaginables y sopló sobre ellos. Y así los hizo comprensibles para los demás. Los instantes lo atormentaban y los resolvió para nosotros. El espacio era escaso y sucio. Nos resolvió el espacio. Y la luz. Él vivió entre frías y crueles sombras y nos puso la tierna luz a nosotros. Era un santo.

Acaso la santidad equivale a aquella frase escrita por Johann Sebastian Bach en su diario (citada también por Bergman en *Linterna mágica*) cuando, al regreso de un viaje, se le informó de la muerte de su esposa y dos de sus hijos: “Señor, no permitas que pierda mi alegría”. La sociedad a la que Karin tan bien representa se indignaría de esta plegaria: ¿seguir sintiéndose “alegre” ante esa tragedia? Curiosamente, Karin haría a Bach los mismos reproches que lanza a la juventud: escapismo, irresponsabilidad, desconsideración. Si Bach dejara por un segundo de sentir un dolor atroz, tendría por fuerza que experimentar culpabilidad: debería sentirse culpable por no desgarrarse hasta morir.

Acaso desde el principio mismo de la cadena genealógica, todo placer en el entorno social se envuelve en un aura de culpabilidad. Tomando la causa como efecto, la sociedad concibe el mundo como tragedia y para probarlo nos ofrece el espectáculo de la diaria devastación individual y colectiva. Nadie “con un mínimo de conciencia” (definida ésta como lo hace Karin: no la del vástago, que sólo advierte el punto que ocupa, sino la del progenitor, que ve la gran línea hereditaria y todos sus puntos) puede experimentar placer sin sentirse culpable mientras existe tanto sufrimiento a su alrededor.

Todo indica que Karin tiene razón... mas ella no la “tiene”: Karin *es* la razón. La gran hipocresía de los guardianes del vínculo radica en que el dolor del mundo es usado únicamente como coerción. Y para que tal coerción funcione, el dolor debe ser constante y perdurable. Los progenitores hacen que los vástagos se sientan culpables del placer y la alegría –Karin lo sabe muy bien– simplemente porque la sociedad y todas sus ramificaciones no están hechas para gente feliz. A la inversa de todos sus lemas, el aparato social no existe para hacer felices a los individuos, sino miserables. La hipocresía consiste en que, dentro de la miseria cotidiana, cualquier orden precario resulta, en comparación, un oasis de felicidad. La “bondad” del dominio de Karin, aquello de lo que *jamás podrá reprocharse*, estriba (a escala de todos los dominios, reinos y tutelajes) en mantener unido al clan a través de pequeñas y mezquinas “felicidades” que parecen colosales comparadas con el mar de miseria circundante. Es la filosofía del mal menor (pero Karin no hace filosofía sino una “práctica” muda, heredada y suficientemente *probada*).

En el fondo, ¿qué es esta alegría que Bach reclama sino la *Freude* que poco más tarde cantarán Schiller y Beethoven? Es, por lo pronto, el estado de gracia del que se sabía exiliado Henrik Bergman y que el hijo de éste sólo concibe como acceso instantáneo. Escribe Ingmar Bergman:

A veces hay una especial felicidad en ser director de cine. Una expresión no ensayada nace en un instante y la cámara la registra. Eso ocurrió hoy [durante el rodaje de *Fanny y Alexander*]. Sin ensayarlo ni prepararlo, Alexander se queda muy pálido, una expresión de puro dolor se dibuja en su rostro. La cámara registra el instante. El dolor, el inasible, pasó unos segundos por su rostro y nunca volvió, tampoco había estado ahí antes, pero la película captó el instante preciso. Entonces me parece que todos esos días y meses de minuciosa planificación han valido la pena. Tal vez yo viva para esos cortos instantes. Como un pescador de perlas.

La entera historia del hombre parece dar la razón al conservador Oscar Akerblom, el medio hermano de Anna: “A través de nuestras vidas hay barreras invisibles. Es inútil forzar esas barreras, sea en una dirección o en la otra”. Mas si el trasfondo es el dolor insondable, la *Freude* equivale al instante, aunque éste registre precisamente la intensidad y profundidad del dolor. “Desde que tengo uso de razón”, escribe Bergman en *Linterna mágica*, “he vivido con eso que Bach llamaba su alegría. Me salvó de crisis y miserias y funcionó con la misma fidelidad que mi corazón. A veces avasalladora y difícil de manejar, pero jamás hostil ni destructiva. Bach llamaba a ese estado su alegría, una alegría de Dios. ‘Dios mío, no dejes que pierda mi alegría’”.

Ese instante queda captado por la cámara y sin duda será uno de los signos, de los “mensajes” enviados por Bergman a quienes –como enuncia el evangelio según Marcos– tengan ojos para verlo. En rigor, hay que añadir un matiz a esta frase: ...y para sufrirlo. Sin embargo, este sufrimiento es *activo* y justamente por ello resulta indisociable del máximo júbilo, puesto que se trata del arma suprema contra el vasto pretérito cincelado por el miedo, contra la herencia del crimen y de la rapiña: vivir para esos instantes –a través y desde esos instantes–, como un pescador de perlas que practica su arte a pesar de la devastación y el sinsentido.

Porque durante esos instantes la cadena se rompe, y más aún, se demuestra como una convención, la más virulenta de todas. La *Freude* se canta a sí misma aunque sea el mensaje del dolor el que está transmitiendo, sencillamente por el *modo* en que lo transmite: la santidad; el supremo sentido religioso que la baña no equivale a un estadio ajeno o “superior” a lo humano sino a lo humano mismo, triunfante sobre una desolación convenida e impuesta. El alborozo es instantáneo porque la vida del hombre está hecha de instantes y no de ese falso continuo que la cadena ancestral –*eco de muchos ecos*– requiere para mantener inmóvil al mundo. Vivir para los instantes no es resignarse a la inevitabilidad y predación de “lo demás”: es recuperar la sustancia misma de lo real.

Las perlas no son milagros inconexos, rarezas desligadas de la vida sino la vida misma: son esos signos que se transmiten, son los mensajes que van de profundidad en profundidad de los ojos para probar que todo lo demás –es decir lo superficial: lo “firme y seguro”, lo “responsable de sí mismo”, lo *recto*– es perfectamente ilusorio. Para probar, sobre todo, que no es imposible “volver atrás y desandar lo andado / en madurez de carne y religión de espíritu / hasta llegar al centro de la vida”.

III. Arthur Penn:

Ana de los milagros (1962)

Vemos ahora por espejo, en oscuridad; después veremos cara a cara. Ahora conozco en parte, pero después conoceré como ahora soy conocido.

I CORINTIOS, XIII:12

A TRAVÉS DE UN ESPEJO OSCURO

Por espejo, en oscuridad

Con frecuencia, los personajes más representativos de Arthur Penn (nacido en Philadelphia en 1922) son calificados de “raros” (*odd, weird*) por sus semejantes o incluso por ellos mismos; antes que definir (“entender”) esa rareza, el cineasta *ve* el inmediato resultado de ella: poner en vilo su entorno, cuestionar lo “normal”, lo “unidireccional”, lo “lógicamente previsible”. Ver es percibir con todos los sentidos abiertos, de modo voraz y sin prejuicios. De ahí que el cine de Penn sea por excelencia *físico*, que transmita una concreta verdad a flor de piel en una gama des-acostumbrada. La extrema complejidad de sus criaturas incomoda al público: los protagonistas de *El temerario* (1958), *Ana de los milagros* (1962), *Mickey One* (1965), *La jauría humana* (1966), *Bonnie & Clyde* (1967), *Alice's Restaurant* (1969), *Pequeño gran hombre* (1970), *Night Moves* (1975), *Cuatro amigos* (1981), *Dead of Winter* (1987), *The Portrait* (1993), *Inside* (1996) o, incluso de filmes menos personales como *Duelo de gigantes* (1976), *Target* (1985) o *Penn & Tiller Get Killed* (1989), ¿son “buenos” o “malos”?, ¿se “justifica” o no su violencia y desencanto?, ¿existen “en verdad” seres tan contradictorios, ambiguos y estrambóticos?

La característica “ambigüedad” de las películas de Penn no propicia una fácil identificación, pero implica al espectador forzándolo a reconocer en la pantalla su propia pluralidad inabarcable: esos personajes son ambiguos pero no caóticos, poseen una riqueza primigenia, son fruto de un principio vital que se abre camino a través de la oscuridad. Acaso la clave de la obra de Arthur Penn está ya

en su película inicial, *El temerario*, en la secuencia en que el lúcido Tunstall (Colin Keith-Johnson) quiere enseñar a leer al instintivo Billy the Kid (Paul Newman) y para ello elige el nombre del capítulo de un libro: “A través de un espejo oscuro”. Tunstall intenta explicar a Billy esa metáfora: “Es algo que ves, y que no puedes entender”. En esta secuencia, la ambigüedad de Penn se ajusta: *verse y no entenderse* significa renunciar a las casillas comunes del “entender” y a las etiquetas que invisibilizan al catalogar, de una vez y para siempre, a ciertos rumbos de lo humano.

Cada filme de este cineasta impacta por *inmediato*, por un especialísimo hacernos contiguo lo que “a primer golpe de vista” parecería abstracto o insignificante. Si bien detrás de las imágenes se halla el trabajo de sólidos guionistas (Leslie Stevens, Lilian Hellman, Alan Surgal, Steve Tesich, William Gibson, Alan Sharp, el propio Penn), la dimensión en que se mueven esas imágenes es ante todo *cine*, mirada elocuente. Curioso manejo de la catarsis: ahí están todos los elementos de la tan solicitada “acción” (divertimiento que “esparce”, como en el final de *Night Moves*), pero existe una incomodidad de fondo; juzgada desde el nivel externo de sus impactos (como si la obra no fuera sino abigarrada apariencia hueca, definición característica del Hollywood mayoritario), no nos satisface ni “reditúa”, no colma del todo las expectativas del *thriller*, el *western* o incluso del melodrama –de acuerdo con sus definiciones especificadas por el *show business*. Una zona remanente nos hace aplicar un calificativo que la misma película reclama desde dentro: “rara” (ambigua, ilógica). Ajeno a las gratificaciones de costumbre, el cineasta parte del lugar común para cuestionarlo de forma integral. La ambivalencia que aleja de su obra al público y a la crítica no es fruto de un oficio confuso o de un estilo inacabado: surge de una minuciosa renuncia desde el centro mismo de las convenciones de esa cinematografía a la que, misteriosamente, Penn pertenece como pocos.

Extraña forma de “pertener”: no se trata de un realizador cómodamente instalado en un oficio de manufactura periódica y academicismo defensivo. Penn lucha con su expresión, se compromete a fondo, intuye que el espejo no “es” oscuro: la nitidez conforma un desafío. El sentido tan especial (“raro”) de lo ambivalente en sus películas casi siempre se traduce en que espectador y crítico, desacostumbrados a los retos lúcidos, usan como arma de fuga la contradictoria actitud de los personajes (como si lo plural fuera por definición falso o anodino). De ahí que la crítica mayoritaria vea en la segunda película de este realizador (*Ana de los milagros*) un “paso atrás” y en su décimo largometraje (*Cuatro amigos*) una “historia más de inmigrantes”. En toda su obra –y prioritariamente en *Ana de los milagros*– se cumple una declaración de principios: ver es entender, pero entender no es la única forma de ver.

*

Cuando en *El temerario* Tunstall toma la frase “A través de un espejo oscuro” para enseñar a leer a Billy the Kid, esas palabras dejan de ser una acumulación cualquiera de letras y adquieren en la naciente conciencia del Kid la sombra de un *sentido*. Entonces Tunstall explica esa metáfora en los mismos términos en que la entiende él mismo: “Es algo que ves, y que no puedes entender”. Clave del cine de Penn y clave misma del cine: las resonancias de tal metáfora se remontan desde luego a la caverna platónica, pero alcanzan su más alta expresión poética en las Escrituras: Pablo –en la insuperable traducción española de Jorge Luis Borges– exclama: “Vemos ahora por espejo, en oscuridad; después veremos cara a cara. Ahora conozco en parte, pero después conoceré como ahora soy conocido”.

Antes que Berkeley, Hume y Bergson, es Shakespeare quien recoge, de la primera frase de este versículo, la famosa locución

through a glass, darkly. Desde su nacimiento, el cine reconoce su esencia en tales palabras: si el hecho filmico resulta fascinante es porque absorbe las entretelas no sólo de la percepción sino del modo mismo en que actúa la conciencia humana. En 1961 Ingmar Bergman escribe y dirige *Sasom i en spegel*, filme cuyo nombre inglés toma de modo natural aquella metáfora eterna (que en español intenta salvaguardarse bajo las aproximaciones *A través de un espejo oscuro*, *Detrás de un vidrio oscuro* o incluso *Como en un espejo*). Con la sencillez propia de lo intemporal, Borges traduce “Por espejo, en oscuridad”: estas cuatro palabras, lectura exacta de una de las más profundas observaciones del hombre hacia sí mismo, son también la más precisa descripción del fenómeno cinematográfico.

Arthur Penn hace suya esa declaración de principios y con ella ilumina no sólo su primera película (un sensible *western* de aliento intimista escrito por Leslie Stevens según una obra de teatro de Gore Vidal) sino su obra entera; para este artista, el cine y la realidad poseen la misma definición: un misterio jamás agotado por el raciocinio, un territorio virgen que resulta a la vez terrible y portentoso. Tunstall subraya su breve respuesta como si dijera: “Lo ves, no lo puedes entender, *pero lo ves*”. O mejor: “El hecho de que no lo entiendas no significa que ese *algo* sea invisible, y menos aún ilusorio”.

En cierto modo, el Billy the Kid tan matizadamente interpretado por Paul Newman representa una forma contradictoria de la inocencia: este personaje es al mismo tiempo un sanguinario y cínico forajido y un infante perdido en una turbia oscuridad. Los ecos arquetípicos pueden rastrearse hasta el mito de la expulsión del paraíso. Acaso inútilmente el Adán caído intenta recordar su originaria experiencia sensorial desde su actual forma de percepción, que equivale a ver el mundo *por espejo, en oscuridad*; pero la Caída significa haber accedido a lo consciente y por tanto trocar de modo violento la indiferenciación edénica

por la diferenciación mundana: acaso no otro significado tiene la línea “veremos cara a cara”. Penn sitúa no sólo a Billy the Kid sino a sus restantes personajes protagónicos en un convulso orbe humano en donde únicamente parece existir la lucha de los opuestos. Sin embargo, su declaración de principios implica atender un eco arcano: ese duelo de magnitudes contrapuestas que define al reino del hombre (bien-mal, alto-bajo, luz-oscuridad) no conlleva la certeza de su condena sino ante todo la posibilidad de una vuelta a lo unitario: *veremos como somos vistos*.

En la filmografía de este cineasta casi siempre se establecen los polos conciencia-inconciencia, el enfrentamiento de un lúcido amargo y un “primitivo” insaciable. Sin embargo, esos “opuestos” jamás se demarcan en forma burda: uno y otro reciben el mismo tratamiento despiadado, ambos están en el mismo vilo. Ver es *entender* si implica eludir la trampa de las clasificaciones manipuladas. La segunda película de Arthur Penn, *Ana de los milagros*, muestra a esa mirada como un gigantesco ajuste de cuentas: una extrema forma de la avidez.

*

Basado en el libro *Story of my Life* (1902) de la escritora Helen A. Keller (1880-1968), William Gibson escribe una pieza teatral, *The Miracle Worker*; que luego adapta a la pantalla; guión, pieza y libro parten de la misma figura, la de Helen Keller, una mujer ciega y sordomuda, contemplada en su etapa de infancia. No obstante, Gibson coloca el acento sobre otra presencia esencial, la de Ann Sullivan, esa “maestra milagrosa” que consiguió establecer un contacto entre la niña múltiplemente aislada y el mundo externo. Al hacer honor a esta “hacedora de milagros” en el nombre de la obra teatral y del guión cinematográfico, Gibson es fiel al espíritu de la autobiografía de Helen Keller, en donde ella rinde un profundo homenaje a quien fuera su maes-

tra y compañera de toda la vida. (Dos nombres en castellano dados a la película dirigida por Arthur Penn son también fieles a ese homenaje: *El milagro de Ann Sullivan* y *Ana de los milagros*.)

Pese a ese acento en la personalidad de Ann Sullivan, los propios factores del relato produjeron un extraño fenómeno, pormenorizado así por el crítico Robin Wood:

De todos los filmes de Penn, *The Miracle Worker* es el más directo, el menos ambiguo en cuanto a efecto emocional, y ello ha conducido a muchos, incomprensiblemente, a considerarlo como una obra menor, relativamente simple, y a no molestarse en profundizar en él. En último término, existe una inexpresada tendencia intelectual a deshacerse de un filme que lo hace a uno llorar tanto. La inverosimilitud de los efectos no es, ciertamente, ilusoria, pero oculta una gran complejidad subyacente.¹

La propia Helen Keller, en el libro autobiográfico que escribe a los veintidós años, da a su maestra un lugar preponderante en su lucha por acceder a la conciencia y a la realidad; con apego a este enfoque, William Gibson ofrece un papel igualmente básico a Ann Sullivan en pieza y guión, centrando en ella tanto el título como el desarrollo dramático. Sin embargo, es Arthur Penn quien, al traducir el guión a imágenes, hace de Ann y de Helen no sólo una magnitud infragmentable sino que las convierte en el espejo en que todos los demás personajes se miran. De ahí la incomodidad resultante en el espectador: también él se refleja en Ann-Helen. El público esperaba una historia conmovedora y, en efecto, la obtiene; sin embargo, el previsible concepto hollywoodense del “conmover” se va transformando en algo más profundo y termina por conmocionar: existe en el fondo del filme un juego de reflejos tan inquietante que las defensas de

¹ Robin Wood: *Arthur Penn*, Movie Magazine, Nueva York, 1967 [Fundamentos, Madrid, 1971].

quien lo presencia atajan una lectura honda y se limitan a mitigar la conmoción y devolverla a lo “conmovedor”.

Wood apunta:

El espectáculo de la niña sorda y ciega en pugna por salir de su aprisionamiento es tan grande, y la interpretación de Patty Duke tan extraordinaria, que –pese al hecho de que la creación de Anne Bancroft como Ann Sullivan es igualmente extraordinaria– es fácil enfocar la atención en la destinataria del prometido milagro antes que en su obradora.²

Así, a despecho de la clave que Gibson coloca en el título y Penn en el tratamiento del filme, el público tiende a aislar a la Helen niña, llevando a un telón de fondo meramente utilitario a Ann y a los demás seres de la película. Tal maniobra de defensa opta, desde luego, por facilitar la clasificación de Helen en el marginal rango de los seres anómalos que “confirman” la regla y el orden mismo –y con los cuales el espectador “nada tiene que ver”. Para Arthur Penn, no obstante, el milagro comienza (sólo *comienza*) en Helen, y por obra de Ann alcanza a cada uno de los espectadores en lo más íntimo de su conciencia –de su *posibilidad de conciencia*.

El desafío de un millón de palabras

La cinta (en virtuoso blanco y negro) se sitúa, como la pieza teatral de Gibson, en la granja del capitán Keller (Victor Jory)

² *Ibid.* Penn conocía a fondo la obra de Gibson: en 1956 había hecho una versión para un programa televisivo norteamericano, *Playhouse 90*, con actuaciones de Teresa Wright como Ann, Patty McCormack como Helen y Burl Ives como el capitán Keller. En 1959 Penn dirigió esta pieza durante una larga temporada en un escenario de Broadway, ya con Anne Bancroft y Patty Duke (y Patricia Neal como Kate). En el mundo teatral norteamericano, la noche del estreno en Broadway es ya legendaria por las diecinueve veces que subió y bajó el telón para que el elenco agradeciera la aclamación del público.

en Alabama. Una secuencia introductoria ubicada en 1880 presenta a Keller y su esposa Kate (Inga Swenson) consultando con un médico (Jack Hollander) la reciente enfermedad padecida por una Helen de seis meses de edad. Entonces Kate descubre la ceguera y sordera de la infante. A sus gritos se suman los del capitán, en un desgarrado espanto que abre el filme en el más alto de los registros dramáticos.

Los créditos iniciales corren sobre la imagen de una Helen de cinco años (Mindy Sherwood) que tanteando comienza a bajar la escalera de la granja. Luego, un espléndido movimiento de grúa descendente nos presenta a la Helen de unos doce años (Patty Duke) corriendo en el terreno frontal a la casa, entre la ropa colgada al sol; la niña gira voluptuosamente, con las manos extendidas ante sí, saciando los sentidos de que dispone: el olfato, el tacto. Su madre acude a ayudarla cuando Helen se enreda en una de las sábanas tendidas y cae manoteando, feliz y enclaustrada en sí misma sin saberlo. El plano de presentación de esta Helen basta para comunicar al espectador el mundo sensorio que la niña habita: la maestría del movimiento de cámara y el tenue sonido de viento que lo acompaña se traducen, gracias a los gestos corporales de Helen (qué difícil será para el público olvidar cómo se mueve Patty Duke), en una profunda sensación del silencio y la oscuridad que conforman ese mundo. De la misma manera, la fuerza de las imágenes nos comunica un hecho básico: silencio y oscuridad no son “ausencias” sino un orbe que desconoce tanto al sonido como a la luz. Olfato y tacto lo son *todo* –Helen no *sabe* que existen la vista o el oído–; ambos sentidos se verán acentuados en cada momento futuro del filme, pero ninguno como éste para hacernos intuir el mundo interno de la niña.

Para los Keller, Helen resulta cada vez más difícil de “controlar” dados su encierro en sí misma y su rebeldía animalesca (puesto que el capitán y Kate no se consideran una familia “normal”, emplean sin rodeos la palabra *control* y no el eufemismo

usado por las familias normales para aludir al mismo adiestramiento: “educación”). En un último esfuerzo antes de verse obligados a internarla en un asilo para deficientes mentales, Kate ha mandado llamar a una maestra de cierta escuela especial de Boston. El hijo del capitán, James (Andrew Prine), hijastro de Kate, acude a la estación de trenes a recoger a esta maestra de unos 21 años, Ann Sullivan (Anne Bancroft). Ya en el viaje ferroviario desde Boston, y por medio de uno de los formidables *flash backs* del filme –diseñados a partir de imágenes deslavadas–, hemos conocido algunos fragmentos de la historia personal de Ann: ciega de nacimiento, creció en un detritico asilo en compañía de su hermano lisiado, James (Allen Howard). El capitán Keller se escandaliza al conocer estos antecedentes y aquellos otros que por fin se atreve a comunicarle Kate: Ann ha sufrido nueve operaciones quirúrgicas en los ojos hasta adquirir una visión precaria (usa anteojos oscuros porque toda luz le molesta) y consagró su vida a educar niños ciegos. El caso de Helen es su primera labor con una alumna que además es sordomuda.

Wood relata el primer encuentro: “Ann Sullivan se presenta a Helen golpeando con su maleta en el escalón en que Helen está sentada. La niña ‘siente’ a través de su mano. Penn pasa a un primer plano de las manos cuando Helen toca a Ann, de modo que la delicadeza del contacto sugiere que los dedos son los ojos y oídos de la niña. Helen acerca los dedos de Ann a su nariz y los huele”. En este instante nace el silencioso diálogo de la película, o mejor, la concretísima, dolorosa y a veces violenta búsqueda, a través del espejo oscuro, de una primera palabra verdaderamente *dialogada*.

*

El impactante primer encuentro de Helen y Ann continúa en la siguiente secuencia: en el cuarto de la granja que los Keller

han destinado a la maestra, Helen aparece llevando puestos los anteojos oscuros de Ann. Esta audaz metáfora se bifurca: por un lado, implica ya muy claramente que ambas mujeres reconocen desde un principio el hecho de formar una identidad única (Gibson recalca este hecho en varios registros, por ejemplo haciendo que ambas tengan un hermano llamado James); por otro, transmite de modo físico la inquietante certeza de que la niña, pese a su ceguera, intuye en su rostro la presencia de los ojos, órganos que le provocan una nebulosa curiosidad (resulta muy significativo que no los ignore o los asuma con indiferencia). Hemos visto antes cómo Helen exigía a su madre una muñeca con ojos: la muy sensitiva Kate –cuya honda comunicación con su hija se recalca a cada instante– entiende los desesperados gestos de la niña y toma dos botones del saco de la tía Ev (Kathleen Comegys) para colocarlos en la lisa cara de la muñeca. Será precisamente otra muñeca, la que Ann conserva de su infancia y que Helen descubre al hurgar en la maleta de la recién llegada, el objeto que ha de convertirse en el primer puente entre ambas; fascina a la niña el encontrar, por medio del tacto, que la muñeca de Ann tiene ojos: con rapidez se apodera de ese juguete. De inmediato, y ante la mirada llena de sorna del escéptico James (que define a su media hermana como un “mono” sólo capaz de imitar gestos y acciones), Ann trata de enseñar a su reticente alumna a deletrear con los dedos la palabra “muñeca” en el alfabeto de los sordos. Desde el inicio se marca un duelo de poder: es la confrontación física la primera respuesta que Helen asume, así sea como acto reflejo.

La llegada de Kate interrumpe este duelo físico; Ann le explica que se propone seguir el método del doctor Howe, según el cual el alumno debe relacionar las cosas con las palabras gestuales que las designan; es la necesidad de unir objeto y concepto: tal comprensión conformaría para Helen el puente por donde podría acceder al mundo exterior. Kate se asombra de que

su hija haya logrado tan pronto imitar con los dedos algunas letras de ese alfabeto; la maestra contesta que ello no es fuente de asombro: a la inversa de los Keller, que consideran a su hija un ser animalesco con alguna esporádica habilidad de qué asombrarse, Ann la sabe un ser inteligente atrapado en el fondo de sí mismo y con esporádicas acciones animalescas que superar. Define para Kate la naturaleza de su misión: deberá enseñar a Helen no sólo la palabra “muñeca” sino un millón de palabras más hasta lograr, a fuerza de paciencia y reiteración, una primera palabra consciente. Pero su fe es firme pese a la enormidad del desafío: invita a Kate a ir aprendiendo ese alfabeto; si Helen lograra despertar –afirma–, madre e hija tendrán muchas cosas que decirse.

El duelo de poder tiene entonces una manifestación catártica: para quedarse con la muñeca sin obedecer las indicaciones de Ann acerca de primero “pedir” ese juguete, Helen toma la llave y cierra la puerta por fuera dejando a Ann enclaustrada en su habitación; luego sale de la casa y oculta la llave. Kate renuncia a la búsqueda de tal objeto, dados los múltiples sitios en el jardín en donde Helen pudo haberlo ocultado. James informa a su padre de lo sucedido y éste emplea una escalera de mano para que Ann pueda bajar desde la ventana de su nuevo cuarto. Se produce entonces otra expresión física tumultuosa: el capitán Keller, gran terrateniente y suprema figura de la autoridad, teme que la maestra sufra una caída al bajar por esa escalera (expresión ambigua: la considera débil por ser mujer y también por tener un *handicap* físico), así que trepa él mismo y carga a Ann hasta depositarla en el jardín.

Esta escena, gratuita sólo en apariencia (el agitado ritmo y el tono de los actores –sobre todo del capitán– llegan a tocar los linderos de la farsa en un sentido muy similar al de ciertas secuencias de *Ciudadano Kane*), sirve al realizador para sugerir la férrea personalidad de la maestra, su dureza y convenci-

miento: pese a su timidez esencial no se niega al contacto físico con Keller; de igual modo, contesta con altanería a sus órdenes y admoniciones: la secuencia se corona con el estentóreo grito *Miss Sullivan!* que llega desde el interior de la casa cuando todos menos Ann y Helen han dejado el jardín. Entonces aquélla descubre la hábil estratagema de la niña: tenía la llave oculta en su propio cuerpo; la ve sacársela de la boca y dejarla caer en el pozo de agua. Ann responde con una sonrisa: acepta y asume el desafío.

*

Viene ahora una secuencia memorable: Helen tiene por costumbre rondar la mesa en que sus familiares comen y conversan (sin prestarle la menor atención), e ir recogiendo con las manos porciones de alimento de cada plato. Ann se indigna no sólo ante esta forma de dominio que ejerce la niña, sino ante el hecho de que, para los suyos, ella equivale a una silueta apenas animada a la que ignoran como si fuera una mascota. La maestra les exige salir del comedor y echa el cerrojo a la puerta; comienza no permitiendo que su alumna coma del plato con una mano. Helen hace entonces una de las rabietas por medio de las cuales domina a sus familiares; con nerviosa obstinación vestida de indiferencia, Ann deja que la niña se canse de patear tirada en el suelo. Obligándola a sentir con la mano cómo usar la cuchara, una y otra vez intenta llevarla a la silla y repetir ese gesto. Sistemáticamente Helen se niega a ello: ataca, moja, abofetea a su contrincante, que responde con actos análogos.

La secuencia llega a ser inquietante en un sentido pocas veces visto en la pantalla; sin palabras ni música, con una banda sonora de gruñidos, jadeos, roturas, ambos cuerpos mantienen un constante reflejo de uno en otro: en este estadio inicial, Penn muestra a Ann tan “primitiva” como Helen, y a ésta tan hábil

y obstinada como la maestra. El duelo de poder se prolonga por más de siete minutos en pantalla, y cuando Penn corta a la parte exterior de la casa en donde todos esperan con nerviosismo, es sólo para permitir que la doncella Viney (Beah Richards) anuncie que en pocos minutos será la hora de la cena. Sale por fin Ann para comunicar a Kate la resultante de esa intensa batalla de toda una tarde: Helen ha doblado su servilleta.

Kate no puede contener el llanto: para ella tal acción implica una victoria inenarrable, una respuesta que en años no ha podido conseguir. En cambio, para Ann se trata apenas del principio de un camino y no lo considera una verdadera victoria: Helen se ha limitado, como los animales en proceso de adiestramiento, a responder según los términos exigidos con suficiente obstinación; un logro real estribaría en que aprendiera los nexos entre objeto y palabra, no entre acto reflejo y premio. La maestra sube a su habitación a reponerse del largo duelo; por la ventana ve a Helen, que avanza en el jardín con rumbo a la casa, tanteando y con la cara levantada. Robin Wood recuenta:

[Esta imagen] se encadena con uno de los recuerdos de Ann, que van puntuando la acción, y en el que, en el horrible asilo para deficientes mentales, ella busca su camino desde la oscuridad, haciendo gestos a las sombras de las locas y a un grupo de guardianes, y gritándoles: “¡Quiero ir al colegio!” Cuando la imagen encadena de nuevo con Helen, las dos figuras, que tantean a ciegas, quedan por un momento superpuestas: Ann se reconoce a sí misma en Helen.

La identidad esencial del filme queda así brillantemente confirmada por el director con los elementos propios del lenguaje cinematográfico: la especificidad de la imagen y su sabia graduación dan por resultado una evidencia que, de modo excepcional, “dice más que mil palabras”. Con ese millón de palabras que Ann debe inculcar a Helen para obtener un resultado concreto, lo que busca es transmitir a su alumna una *imagen*, una elo-

cuencia que llame a todas las demás en los vasos comunicantes. El comportamiento de Ann –como ella misma confesará más adelante al capitán– revela que no siente cariño hacia Helen: el espejo que Penn construye tan agudamente indica al espectador con total claridad paraverbal el hecho de que tampoco Ann experimenta apego hacia ella misma, y se ve tan lejana de la realidad como la propia niña. El duelo de poder no responde, como podría pensarse, a un “domar a la fierecilla” (muy bien lo entendió François Truffaut en las correspondientes escenas de *El niño salvaje*) sino a una doble búsqueda: Ann exige despertar, tanto como demanda la apertura de la conciencia de Helen.

*

En otro momento del filme, Ann lee para Kate ciertas líneas de un libro escrito por el especialista cuya teoría sigue, el doctor Howe:

Todos tratarían de salvar su cuerpo si estuviera atrapado por algún derrumbe. Y trabajarían hasta sacarlo. Si hubiera alguien con la paciencia necesaria... podría hacerlo. Podría a esa alma hacerla consciente de su inmortalidad. La probabilidad de salvar el cuerpo bajo el derrumbe es poca, pero aunque fuera así, todos tratarían de sacarlo. ¿Es la vida del alma menos importante?

En cuanto Ann en su lectura menciona la palabra “alma” (y fuera de las posibles interpretaciones de índole religiosa o del contexto judeocristiano en que Gibson coloca la anécdota de acuerdo con las costumbres y creencias de la familia en cuyo seno nació Helen), el espejo muestra el deseo más oculto de esta mujer: salvar su propia alma, o acaso construísela al mismo tiempo que Helen erige la suya. Sabe que la niña vive en el fondo de una caverna –o, según la metáfora del doctor Howe, bajo un derrumbe–; sabe que no hay ser humano más sumido en

la mecánica de percibir el mundo *por espejo, en oscuridad*. Sabe, sobre todo, que nadie conoce tan *en parte* como Helen. Lo inverosímil, lo verdaderamente milagroso es que Ann crea *posible* tal despertar, que esté tan convencida de ser capaz de encontrar la vía hasta esa profundidad en que vive Helen y traerla consigo al mundo exterior. Sin embargo, la ambigüedad está presente: Ann duda y acaso su fe está sólo construida con dudas; únicamente una determinación especular nos clarifica esa fe: el viaje es doble y de un modo muy concreto Helen debe internarse en la caverna en que vive Ann y también rescatarla.³

A resultas de un nuevo duelo corporal, Helen comienza a manifestar terror por el contacto físico y aun la proximidad de Ann. Los padres de la niña pierden entonces toda esperanza y comunican a la maestra no tener otro remedio que enviar a la niña al asilo. Ann endurece sus facciones más que nunca y describe casi con brutalidad el asilo en donde creciera con su hermano Jimmy, conviviendo con ratas, jugando en la habitación en que se colocaba a los cadáveres de las prostitutas internadas que sucumbían debido a las enfermedades venéreas. Ese es, afirma, el sitio al que los Keller quieren enviar a Helen; no la conmueve lastimar a Kate con ese relato: ¿podría “conmoverse” si Ann ha alcanzado en la infancia el fondo del dolor? Pero su dureza no es sino la envoltura de una fe sin referentes: nada puede hacerse

³ El azar –más que los afanes autorreferenciales de que se alimenta el cine– arrojaría con el tiempo una metáfora sobrecogedora, una final manifestación del espejo (independientemente de si se trata de un hecho deliberado e “irónico” o de una maniobra del *show business*): diecisiete años después de encarnar a Helen Keller, y en una nueva versión del libreto, Patty Duke interpretaría a la propia Ann Sullivan (*The Miracle Worker*, Paul Aaron, 1979; en este eficaz filme para la televisión, el rol de Helen Keller estuvo a cargo de Melissa Gilbert). Habría aún otra versión, *The Miracle Worker* (Nadia Tass, 2000), producida –y edulcorada– por Disney Television, con Alison Elliott como Anne Sullivan y Hallie Kate Eisenberg en el papel de Helen Keller.

—explica Ann— mientras Helen siga conviviendo con sus familiares, que sin quererlo anulan todo avance de la niña; la maestra pide que se acondicione una pequeña casa en el bosque propiedad de Keller para estar sola con su alumna día y noche.

El capitán accede a ello pero sólo concede un plazo de dos semanas; si no hay avances importantes al término de ese plazo, enviará a Helen al asilo. La primera noche en su nuevo emplazamiento, Ann contempla a la niña dormida; se pregunta si en tan pocos días podrá lograr lo imposible, sobre todo ahora que Helen se rehúsa a tocarla y a dejarse tocar. Los recuerdos de Ann ya habían despertado al leer a Kate un capítulo del libro del doctor Howe: un *flash back* nos muestra entonces cómo en el asilo la Ann de diez años (Michele Farr) comunica a un comisionado de visita su ferviente deseo de ir a la escuela. Ahora, en la cabaña, una nueva visión retrospectiva culminará ese episodio: Jimmy le suplica que no lo abandone en ese lugar; el niño muere poco después de que Ann ha partido para recibir instrucción escolar.

Wood examina ese recuerdo:

Para Ann, la prisión de Helen es como la muerte de su propio hermano. La relación se establece visualmente cuando Ann, colocada tras Helen, que duerme, y cuyo rostro aparece repetidamente en sobreimpresión a lo largo de la escena, recuerda la vez en que fue a ver el cuerpo de Jimmy. Ann tiene un fuerte sentimiento de culpabilidad respecto a su hermano, y otros recuerdos se lo presentan implorándole ansiosamente que se quede con él, mientras ella le dice que debe dejarlo para ir a la escuela. Su responsabilidad para con Helen se confunde con la que la ligaba a Jimmy. No puede amar a la niña, en consecuencia, hasta exorcizar la culpabilidad subconsciente, es decir, hasta que al salvar a Helen resucite a Jimmy, lo que es otro modo para Ann de usurpar el papel de Dios, y uno de los que indican más claramente su necesidad de hacerlo.

No obstante estar todo ello fundamentado por Penn, éste se encarga de evadir el mero psicologismo hueco y previsible, y así contempla a Ann a través de la ambivalencia: si ella busca equi-

pararse con Dios es *también* porque requiere crearse a sí misma en pleno despertar.

El desafío de una sola palabra

El aislamiento de Ann y Helen en la casa del bosque es doble en ambos casos: situado el filme en la conciencia de la primera, Penn nos hace escuchar el monólogo que la mujer sostiene, atormentada no sólo por la misión que se ha impuesto sino por el plazo deparado. “¿En qué me he metido?”, llega a preguntarse. El cínico James les hace una visita y la maestra intenta explicarle que en Helen no existe el mejor “retraso mental”: “Su cabecita se muere por saber”, exclama. James profiere una frase inesperada: “Tal vez ella le enseñe a usted”; Ann se asombra por oír desde otros labios una de sus sospechas y deseos esenciales (es uno de los efectos del espejo minuciosamente diseñado por Penn): la niña no está aprendiendo menos de lo que enseña a su guía. Pero James ha querido decir algo muy distinto, como revela al completar su frase: “Tal vez ella le enseñe a usted a darse por vencida”. Ann se indigna: “Ese es el pecado original: darse por vencido”. Para ella, lo imposible no es sino un desafío: está dispuesta a luchar hasta el último segundo del plazo estipulado. “Compadézcala”, pide el hijo del capitán. “Si yo pensara eso, estaría muerta”, responde Ann; y agrega: “No sentiré lástima por ninguna de las dos”.

Gracias a un registro que no tiene nombre, Penn consigue que el espectador habite también en ese ámbito de intimidad en donde la maestra milagrosa trabaja con emociones en estado puro, con sentimientos y percepciones no elementales sino primigenias. En este punto del filme hay un claro contacto con *El niño salvaje* de Truffaut, historia de un médico, Itard, en su trato con un niño criado en ambiente salvaje y bautizado como Víctor de l’Aveyron; este binomio es idéntico al de Ann-Helen:

el enfrentamiento con un ser no “alejado” de la civilización sino intolerablemente *próximo* a lo natural (es decir, a lo sin-nombre). En ese lenguaje de inmediateces, de grandes tintas y vigorosos trazos, Ann consigue despertar los celos de Helen cuando finge estar enseñando el alfabeto digital al hijo de la doncella Viney, Percy (Michael Darden), de diez años de edad; con esto logra que la alumna acepte de nuevo el contacto físico. Se inicia así una verdadera etapa de convivencia: Helen aprende a vestirse sin ayuda. Ann, nada satisfecha, dice sin embargo a Kate: “La niña comienza a agradarme”. Las palabras aumentan en el vocabulario reflejo de Helen: *cuentas, árbol, pájaro, agua...*, aunque no llega a relacionarlas con los objetos que designan. En una de sus visitas a la cabaña del bosque, Kate narra un episodio antiguo: antes de que su hija enfermara, pudo enseñarle una palabra, *agua* (que ella balbuceaba “gua-gua”); Kate es la única de los Keller en aceptar la inteligencia de Helen.

Cuando Ann busca inculcar a su protegida conceptos abstractos como “disciplina”, en la ambigüedad siempre presente ello podría dar pie a un equívoco: a fin de cuentas, ¿encarna esta mujer el lado social, simboliza a la “educación” que sufre todo niño para adaptarlo a la vida programada y codificada de la “normalidad”? (La misma sospecha que podría en principio recaer sobre Itard en *El niño salvaje*.) Ann misma expresa que la obediencia no basta: no quiere crear un ser maquinal y dúctil, sabedor de las convenciones (usar la cuchara, doblar la servilleta, vestirse sin ayuda, ser “buena”: pedir lo que desea en el lenguaje social del despojo y la pérdida del mundo infantil): exige que Helen *sepa*, que acceda a la conciencia y pueda *elegir*, sin imposiciones, los términos de su propia vida. Los conceptos aprendidos no *significan* para la niña, pero Ann está convencida de que Helen es capaz de acceder al sentido por una senda que *todavía* no alcanza a discernir. “Sal del cascarón”, le pide al mostrarle un huevo del que brota el polluelo. La precaria visión

de Ann simboliza su capacidad para ver más de lo que perciben sus semejantes. ¿Cuánto más simboliza, por tanto, la ausencia total de visión en Helen?, ¿cuánto es lo que ella podría ver, y de hecho *ve* sin saberlo?

“Me siento incapaz”, monologa Ann, “yo necesito un maestro tanto como ella; también necesito ayuda. ¿No hay nadie que me diga cómo llegar a ti?” El capitán Keller las visita en la cabaña y se maravilla al ver a la niña vistiéndose por sí misma. El hombre irradia satisfacción al notar un primer rasgo “civilizado” en su hija; por primera vez se conmueve ante los logros de la maestra, y en la misma medida se extraña de que ella no manifieste ningún contento. Incluso su alto sentido moral se siente en la obligación de “ayudarla a valorar” esta victoria (la de haber mecanizado a Helen, iniciándola en la parafernalia de todo ser social); Keller sentencia en tono bíblico: “La limpieza es estar más cerca de Dios”. Iracunda, Ann contesta: “Limpieza no es estar cerca de nada”. El capitán se molesta ante esa actitud para él inexplicable; al igual que James, el capitán Keller intenta colocar la relación Ann-Helen en el rango domador-bestia, y para ello vuelve a la religiosidad puritana; así, con solemnidad expresa su viejo convencimiento tranquilizador: “Tal vez Dios no quiso que Helen tuviera ojos”. Ann lo enfrenta y exclama, mirándolo con fijeza: “Yo lo quiero”.

*

En el espejo, acaso es la primera ocasión no sólo en que Ann pronuncia desde esa profundidad de sí misma el término “Yo”, sino que la propia Helen parece estarlo pronunciando en los labios de la maestra: una única magnitud se anuncia en este punto del filme, una magnitud que desborda todo lo previsible y cuestiona tanto la “imposibilidad” del despertar de Helen como de la propia Ann. En esa secuencia el cine cuenta con una de

las más potentes autoafirmaciones del hombre que se atreve a elevarse frente a lo imponderable, a oponerse a las más antiguas advertencias.

Si el enclaustramiento de la niña obedece a los dictados de una divinidad, ésta no es la que alimenta la fe que Ann dirige hacia sí misma. El soberbio “Yo” ha sido pronunciado de tal forma que el capitán respinga como si hubiera oído una herejía; y lo es, puesto que esa sílaba, de tal modo proferida, denuncia a una divinidad basada en la prohibición y en el establecimiento de fronteras sancionadas y sancionadoras. La conciencia que dice “Yo” es la de un individuo que por un instante entrevé los verdaderos alcances del deseo. *Yo lo quiero*.

“¿A qué pretende que la niña acceda?”, pregunta Kate. “A lo que somos”, responde Ann, “a lo que vamos dejando atrás, a lo que sentimos, pensamos y sabemos. Ningún alma está sola.” (Desde otro ángulo, Ann llega a la exclamación de John Donne: “Ningún hombre es una isla”.) La maestra, en su lucha por encontrar la clave de acceso al hermético mundo de Helen, exclama: “Una palabra pondría el mundo en tu mano, una sola”. Ann ya no rastrea un millón de palabras sino *una sola* que, a la manera de los cabalistas, podría abrir el mundo de la conciencia de Helen a un universo que la espera sin que ella deje de intuirlo y desearlo. Ann busca crearse un alma, y sin duda Helen *es su alma*, del mismo modo en que es una imagen de la de cada uno de nosotros.

Agua subterránea

Al término de las dos semanas convenidas, el capitán Keller pregunta a Ann si se da por satisfecha, como él lo está, de que la niña haya aprendido a obedecer. Aquélla responde de modo cortante: “No. Obedecer sin saber es ceguera”. Para la maestra no sólo no ha habido avance sino que Helen ha retrocedido de

un modo violento: haciéndola dócil, la ha sumergido aún más en la precariedad; el mayor espanto de Ann radica en la sospecha de que puede haber destruido la intuición de Helen acerca de un mundo externo; la niña podría “conformarse” y detener su impulso de apertura, ese único hilo fragilísimo con que Ann cuenta para traerla desde el *otro lado*.

La desesperación de esta mujer se multiplica: en su camino hacia la luz ha dado mayor oscuridad a la niña, la ha sumergido todavía más en su enclaustramiento, la ha alejado de la realidad exterior. Al menos la Helen con quien se encontrara por vez primera disponía de la furia, la rebeldía y la libertad del mundo animal. Ahora, semiiniciada en los caminos sociales, ya no es una “carga insoportable” para su familia pero es un ser domesticado. “Y tal vez por dentro”, se dice Ann, “ella está esperando, como agua subterránea.” Robin Wood cuestiona el conflicto de la maestra, su contradicción:

A lo largo del filme Ann ha perseguido, o en ocasiones exigido explícitamente, un poder absoluto sobre Helen. Insiste en que ello es necesario para la evolución de la niña; pero sus maneras denotan una y otra vez que se trata también de una necesidad para ella misma. [...] Antes, con James ha rechazado la idea de que ella o Helen deban rendirse, diciendo que “rendirse” es para ella la exacta encarnación del pecado original. Ann, entonces, se exime a sí misma de cualquier influencia de pecado original y asume francamente el papel de Dios. También aquí las motivaciones de esta heroica arrogancia son complejas. Parcialmente esa arrogancia es resultado de la educación en el asilo, que ha obligado a Ann a luchar implacablemente para conseguir cualquier cosa. Pero es también un acto compensatorio por la sensación de desamparo que a veces la embarga cuando está en compañía de adultos. Sus gafas oscuras hacen algo más que dar sombra a sus ojos, son una protección, le sirven para mantenerse a distancia de la gente: James le dice que no le hablaría como lo hace si no llevara sus anteojos puestos. Cuando está tras ellos puede luchar. [...] Ann habla siem-

pre con Helen de un modo extravertido y relajado, y con frecuencia sin llevar las gafas.

La sensación de fracaso es doble en Ann cuando se da cuenta de que ha iniciado a Helen en el camino de la adultez sin haberle podido transmitir la máxima virtud de ese camino, la capacidad de elección, la libertad obtenida al combinar la experiencia acumulada con la visión de la infancia. Al enseñarla a obedecer la ha despojado de su bravura y su independencia, y también de la capacidad de elegir su propio camino. En el espejo, Ann se condena a no ser Dios, a defenderse para siempre de un mundo que desde entonces se confirma en sí mismo, pozo sin fondo, horror que se conserva y perpetúa sin remedio. “Y ni siquiera la amo”, confiesa en plena desolación al capitán –que evidentemente tampoco ama a Helen–, “y ni siquiera es mi hija.”

*

El día en que la niña regresa a la granja tras las dos semanas en la cabaña del bosque, sus padres, medio hermano y tía la celebran con un banquete de bienvenida. Al decir la oración habitual en la mesa, James cita una parábola bíblica, la de Jacob, que lucha con el ángel y lo retiene hasta que lo bendiga; antes de sentarse, James se dirige a Helen llamándola “Oh, ángel”. No obstante, para Ann se trata de un ángel amaestrado que ya no puede –como antes– ostentar ese nombre. Este momento parece el triunfo ulterior de lo social: todos sentados a la mesa, las servilletas y cubiertos en sus sitios, el orden mismo y sus “privilegios”. El propio Penn subraya tal atmósfera con un lento alejamiento de la cámara hasta un plano general del comedor: en esta imagen, el fracaso de Ann se hace tangible al verla sumida, junto con Helen, en ese orden confirmado.

Y sin embargo, algo de apariencia inocua detona todo ordenamiento y devuelve el reinado de la ambigüedad: Helen lanza al suelo su servilleta. Ann, sumergida en sus pensamientos, se la devuelve en un acto reflejo. A los pocos segundos, ello se repite. La maestra comprende: lo que la niña está haciendo es “probar” su sitio y poderío, sintiéndose ya de vuelta en el entorno familiar y tanteando para comprobar si puede dominarlo como antes: lanza ahora la cuchara, pretende comer como antes con las manos, vuelca una jarra con agua y ante la oposición de Ann hace una rabieta tirada en el piso. Una vez más se presenta la ambivalencia: aunque la maestra se indigna por este comportamiento y ve en él la confirmación de lo que había advertido a los Keller (dejar en ese punto la educación de Helen es un retroceso que borraré a todo logro), en el fondo festeja no haber destruido por completo la frescura y libertad de la niña –y por tanto, su intuición y su impulso hacia el otro lado del puente. Pero su conflicto estalla cuando se da cuenta de que en la convivencia con los suyos, pronto Helen retornará al punto en que sus familiares habrán de concluir que “no hay otro remedio” sino enviarla al asilo. Un ciclo se cierra: como al principio del filme, Ann pide quedarse a solas con Helen.

En lucha con ese agudo conflicto bipolar, Ann obliga a la niña a acompañarla al exterior de la casa para reponer el agua en la jarra que Helen ha volcado. Ambas llegan al sitio en donde se encuentra la bomba de agua; distraída por la ira y la angustia, en un primer momento Ann no se percata de la reacción de su alumna al sentir en la palma de una mano el agua borbotante. Es entonces cuando el milagro se produce: sirviéndose de un recuerdo perdido y ahora recobrado, el de Kate enseñando a una Helen de seis meses la palabra *agua*, la Helen de doce años por fin relaciona este elemento con el concepto que lo designa y trata de pronunciar, abriendo en exceso la boca, aquella única palabra de su vida: “gua-gua”. Ante el portento, Ann se paraliza

por completo, como antes había sido la movilidad su respuesta a la impotencia. Con avidez, la niña pide más agua; tal demanda –la de seguir el proceso de su despertar– al fin arranca a Ann de su estupor: bombea y ayuda a la niña a deletrear con los dedos la palabra *agua*. Luego la lleva a la hierba, a un árbol y repite la mecánica. A gritos llama a los Keller y ellos contemplan la realización de lo imposible.

Robin Wood comenta:

El estallido de Helen se produce cuando el agua de la fuente corre sobre una de sus manos, mientras la otra está retenida por la de Ann: sensación física y conciencia –el deletrear con los dedos– se fusionan de pronto, se hacen intercambiables. Del agua, Helen pasa a la tierra, y de la tierra al árbol: el elemental simbolismo de la fertilidad enlaza apropiadamente con la liberada alegría de vivir. La casi ofensiva simplicidad es tan intensamente sentida, que no es posible rechazarla; las imágenes, con su característico impacto físico, transmiten la dualidad de reacción a la sensación inmediata y a la conciencia que es tan característica del arte de Penn. El uso de las llaves es también bellissimo. Helen las ha quitado previamente de las puertas del comedor en el que Ann la ha encerrado para su batalla, y las ha puesto bajo la custodia de su madre. Ahora las toma del bolsillo de Kate, deletrea con los dedos “maestra” y las entrega a Ann. La inteligencia de Helen –y eso que estuvo a punto de ser internada en un asilo para deficientes mentales– es expresada a través de su capacidad para establecer una conexión metafórica; pero *la idea abstracta se fusiona con lo práctico y concreto*, y el regalo de las llaves es el voto de confianza, el reconocimiento de una deuda que sólo en ese momento se comprende.

Jacob triunfa sobre el ángel porque se convierte en ángel, o mejor, se reconoce como tal. El poderío de esta secuencia es el del cine en sus más altas expresiones: demostrar que el alma no es un concepto abstracto, sino que puede ser relacionada con concreciones absolutas e inmediatas. El agua es el puente hacia el universo de la conciencia: el agua subterránea por fin encuentra su camino hacia la superficie. Helen salva a Ann al ser salvada

por ésta. En la intensa realidad que brota en la pantalla, la imagen del agua se vuelve *agua* (el artificio del cine, proyección de luz en una pantalla, se trasciende) y quienes surgen a la vez son tanto el agua material como el concepto abstracto, el arquetipo “agua”: a nivel de metáfora corpórea, de poema encarnado, objeto y lenguaje acceden a una tangibilidad pocas veces expuesta en el cine (y casi todas esas otras “pocas veces” se encuentran en las películas de Andrei Tarkovski, cantos al arquetipo acuático). Por vez primera, Helen pregunta el nombre de Ann; ésta deletrea “maestra” y besa a la que acaba de nacer por segunda vez; sus gestos comunican más que mil imágenes: la ama por fin, en tanto Helen ya es capaz de amar en plena libertad; es su hija, porque como Ann, como Dios, es hija de sí misma.

Wood concluye:

El asunto de *The Miracle Worker* no es la sordera o la ceguera, ni siquiera, fundamentalmente, la enseñanza o la comunicación, sino el propio principio vital, el modo en que las energías de la vida, si son lo bastante insistentes, pueden atravesar todas las barreras y superar todos los obstáculos para forzar una salida, aunque se haga daño en el camino. [...]

En esta secuencia nos emociona algo más que el triunfo personal de Helen o Ann: la intensa alegría vital que se nos comunica. Los movimientos de la cámara y el montaje envuelven al máximo al espectador en el éxtasis de Helen: salimos del filme con un renovado gusto y asombro por y ante nuestra propia existencia. [...] La afirmación (una de las más emotivas de la historia del cine) no es en absoluto ambigua, ni carente de base [...], y no deriva simplemente del optimismo que puede sugerir una breve sinopsis, es una afirmación asentada en un sentimiento de la complejidad y confusión de la existencia humana.

La lectura de este desenlace –y de la película que lo ha construido con tanta precaución como intensidad– puede ir más allá. Si la ambigüedad de Arthur Penn fuera tal como define Hollywood a ese registro, *Ana de los milagros* sería un canto

justamente a la “confusión de la existencia humana”. Pero si en realidad se trata de una “afirmación asentada en un sentimiento de la complejidad” de esa existencia, si el triunfo final desborda la anécdota y va más allá de sus protagonistas, es porque la película sabe derruir –a través de las emociones en estado puro, de las percepciones primigenias, de las certezas de la piel– los falsísimos límites impuestos a la percepción del hombre.

*

En el momento en que Ann Sullivan consigue hacer contacto con Helen surge uno de esos momentos climáticos que bastan para probar (si alguien todavía se lo pregunta) que el cine es un arte, y más aún, que éste puede ser el espejo hacia una más abierta –y apenas sospechada– forma de la conciencia humana. Helen posee sentidos más abiertos que los de su maestra y familiares, puesto que en ese instante *entiende* (aunque no “ve”, aunque no “percibe”) el universo exterior; a la vez, ese universo es necesariamente interior porque, con objeto de que exista el acto básico de la comunicación, resulta indispensable la previa presencia de dos polos *que se reconozcan*, que tengan una esencia común. Sin duda es un milagro la final victoria de la niña, pero se trata justamente de un milagro no definido según las fórmulas ortodoxas (es decir, un suceso por completo ajeno a la experiencia humana) sino redefinido por su propia naturaleza (es decir, un suceso por completo implícito –y acaso esencial– en la experiencia del hombre).

Ann está planteada como *punte*: no es del todo como Helen (dispone de más sentidos que su alumna) y tampoco es del todo como los familiares de la niña (sus anteojos oscuros no simbolizan una “defensa”: recuerdan en todo momento su ceguera anterior, y ante todo su lucha por incrementar una visión precaria). Este carácter *mediante*, esta posición de *mediadora*, es el

origen de su sabiduría: puesto que tiene en su experiencia preterita la carencia de un sentido, Ann consagra su vida a educar niños que sufren esa misma carencia; el doble, triple aislamiento de Helen coloca a la maestra en un punto en donde debe agudizar al máximo sus recursos y aun inventar otros –se basa en las teorías del doctor Howe pero construye su propio sistema en el camino– para convertirse de maestra en *iniciadora*, y transformar a la niña de alumna en *discípula*.

Arthur Penn maneja siempre los términos de esta iniciación en un múltiple espejo: el primer resultado es que los “plenamente sensitivos” (aquellos que, como los familiares de Helen, se precian de poseer sus cinco sentidos en plena capacidad) podrían encontrarse en un aislamiento peor que el de la niña; peor porque ella, re-impulsada por Ann, quiere salir y abrirse –intuye, detenta un impulso *hacia*–, mientras que los demás desconocen la mera posibilidad de una apertura en su propia percepción del mundo, y si se les planteara tal alternativa se pondrían de acuerdo en ignorarla. Que Helen “no percibe” es un hecho que nadie cuestiona: ponerlo en duda sería tan “ilógico” como dudar de la percepción de quienes poseen aquello de que Helen carece, los cinco sentidos. Y sin embargo, la gran metáfora de *Ana de los milagros* pone en duda tal percepción “ordinaria” y “completa”.

El juego de las escalas

Por su historia oscura y lastimada, Ann se enfrenta al misterio inédito: ¿el comportamiento de la niña *sólo* significa que esté sumida en la inconciencia? Penn ha narrado la historia en la superficie de un espejo, pero no superficialmente: la ha transmitido en y desde la hondura de aquello que se refleja en ese espejo. Si Helen es inconsciente, también Ann lo es; la única diferencia entre ambas radica en que esta última lo sabe y lucha

por el despertar de las dos. La puesta en escena detona una pregunta clave: ¿el viaje de la inconciencia a la conciencia es limitado, o se trata de una escala siempre ascendente, en cuyo caso los familiares de la niña –y todos los personajes “completos” que la rodean– no están tan conscientes como suponen? Porque tal vez sólo difieren de Helen en que ella dispone de una maestra que no ignora los *más allá*.

Ann se niega de modo tajante a que se interne a Helen en un asilo para deficientes mentales: en el soberbio silencio de la niña detecta no “deficiencia” sino *opción*, un registro escatimado –similar al que Ann ha vivido en la infancia: no una condena sino un deseo que todavía no ha aprendido a *pronunciarse*– y una inminencia dormida –análoga a la que su deseo la ha hecho entrever: para ella lo “imposible” no es sino un límite convencional sin verdadera correspondencia con la realidad. En ningún modo es gratuito el hecho de que se plantee a Ann como ciega de nacimiento que luego consigue una visión delicada (y menos aún se trata de un mero recurso de melodrama para extremar su calidad de víctima): ello la coloca en un punto en donde *percibir más* no sólo le es posible sino *natural*. Si esta iniciadora estuviera dibujada como “ordinariamente perceptual”, si se dibujara en sí realizada y sensible “a fondo” (con sus cinco sentidos tan activos como los de los demás personajes), la metáfora quedaría trunca y la escala sin *punte*: en ese caso no estaría la propia Ann –y sus semejantes que disfrutaban de los cinco sentidos– en idéntico vilo que Helen.

La obra maestra de Arthur Penn no sólo es “optimista afirmativa” (en cuanto triunfo de la inteligencia que convierte a un ser animalesco en *humano*), sino que contiene una de las más elevadas concreciones del tema supremo –por inasible– del arte: los límites de la conciencia. (“Las artes”, escribe François Muriac, “materializan el sueño. Están destinadas a dar forma a lo impalpable.”) Basta considerar al más perceptivo de los indivi-

duos (“completo”: los cinco sentidos son “todo”) no colocado en la cúspide de una escala sino en *el punto más bajo de la escala siguiente* (“incompleto”: los cinco sentidos no son “todo”).

Para el análisis ordinario, la película se expresa en el interior de una única escala que va de “menos” (Helen) a “más” (los familiares de la niña); pero la presencia de Ann permite relativizar ese “todo” e intuirlo como una *parte*. La existencia de una sola escala se confirmaría si Ann perteneciera con exclusividad al territorio del “más”; sin embargo, la maestra va de un punto a otro de esta escala sin pertenecer a ninguno en particular: es la única que *ve* y *entiende* a la niña en su intimidad enclaustrada, y también la única que, usando el propio lenguaje de los otros personajes, *hace ver* a éstos lo que *no entienden*. Ann está desubicada, carece de emplazamiento único en la escala y por tanto es capaz de moverse en ella (y de facultar en nosotros una idéntica movilidad); este movimiento, que la vuelve hija pródiga, también la convierte en *iniciadora* al sumarse a su deseo inquebrantable, a su convencimiento y subversión de valores: los Keller ven a la niña como “deficiente mental” y Ann los obliga a mover esa escala de valores y reconocer a Helen como un ser más sensitivo que ellos porque es *capaz de abrirse*.

Y no será la única escala que su movilidad habrá de trastocar. Ann coloca el detonador en una pregunta intuida por los espectadores del filme: cuando Helen experimente la apertura, ¿habrá de detenerse en los límites de la escala convencional, o encontrará una vía que desconoce las fronteras? Con el desplazamiento de Ann a lo largo de esa línea de “menos” a “más”, el realizador nos obliga a intuir que esa línea *continúa*. Otras preguntas nos muestran por qué tal hipótesis parece absurda: ¿qué haría el capitán Keller al descubrirse tan ciego y sordo a una realidad superior como lo está Helen a la realidad ordinaria? ¿Estaría aquél tan ávido de encontrar el modo de *acceso*, la apertura a la gran conciencia?

Antigua sospecha del hombre la de que su percepción sobre la realidad puede ser *por espejo, en oscuridad*, esto es, precaria, y de que existen facetas de lo real –no menos concretas por imperceptibles– que escapan a sus sentidos. Un eco de arcanas voces –entre ellas las de los presocráticos– pregunta: si se acepta que la conciencia del hombre primitivo estaba dormida y sufrió un largo proceso de despertar –esto es, de apropiación de lo real–, ¿por qué ese proceso se supone “terminado” en el individuo contemporáneo? ¿Puede ese camino, de tan arduo comienzo y desarrollo, darse por “sobrepuesto”? Y por fin: ¿son los cinco sentidos el término del acceso integral a la realidad?

Buscando los lineamientos de lo que Gurdjieff llama “el estado de alerta”, Louis Pauwels y Jacques Bergier escriben en *El retorno de los brujos*:

Los momentos de inspiración de los matemáticos, las observaciones hechas a través del encefalograma de los yoguis, así como otras pruebas, nos obligan a reconocer que el hombre puede tener acceso a otro estado distinto del de vigilia lúcida normal. [...] Esta noción del “estado de alerta” parece ser tan vieja como la Humanidad. Es la clave de los más antiguos textos religiosos, y acaso el hombre de Cromagnon buscaba ya alcanzar este tercer estadio. [...] Por lo demás, ¿se trata de uno o de varios estados de alerta? Todo invita a pensar que en efecto hay varios de ellos, como hay varias alturas de vuelo. El primer escalón se llama genio. Los otros son desconocidos por la gente y tenidos por leyendas. Troya también era una leyenda antes de que los excavadores revelaran su existencia verdadera.⁴

André Breton, explorador de tal estadio (o estadios) que a lo largo de los siglos ha producido suficiente evidencia como

⁴ Louis Pauwels y Jacques Bergier: *Le matin des magiciens*, Gallimard, París, 1961 [*El retorno de los brujos. Introducción al realismo fantástico*, Plaza & Janés, Barcelona, 1969; trad.: J. Ferrer Aleu].

para constituir una poderosa línea subterránea, escribe en el *Segundo manifiesto del surrealismo*: “Todo induce a creer que existe un cierto punto del espíritu, desde el cual la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser percibidos contradictoriamente”.⁵ Sin embargo, las entrevisiones de ese “punto del espíritu” resultan tan arduas como las búsquedas sobre cualquier otro de los puntos del espíritu: un conflicto se genera al contemplar la conciencia desde la conciencia misma. Jung encuentra en este fenómeno la suprema dificultad de todo análisis al respecto: la mentalidad occidental requiere estar fuera del objeto a investigarse, pero ¿cómo salir de la conciencia para contemplarla si de ella parte todo análisis y a ella retorna sin haberla nunca abandonado?

Pese a este dilema, ha sido suficiente observar que la conciencia del individuo se ha transformado a lo largo de la historia —así como ella cambia, abriéndose, en las etapas de la vida de un hombre— y compararla con la del reino animal, para establecer una elemental catalogación progresiva: existe la conciencia “simple o inicial”, característica de los llamados animales superiores, y la “de sí mismo”, poseída por el ser humano. Renuente a limitar así este esquema, el pensamiento esotérico agrega un tercer grado, la “conciencia cósmica”, definida por R. M. Bucke en *Cosmic Consciousness* como “un darse cuenta del cosmos, de la vida y el orden del universo; junto con ella se efectúa una iluminación intelectual que por sí sola colocaría al individuo en otro plano de la existencia que lo haría casi el miembro de una nueva especie”.⁶

⁵ André Breton: *Manifestes du surréalisme*, N.R.F. (col. Idées), París, 1963.

⁶ Richard Maurice Bucke: *Cosmic Consciousness* (1901), E. P. Dutton, Nueva York, 1991.

Si para Bucke la “conciencia de sí mismo” es la prerrogativa del hombre, P. D. Ouspensky emite su desacuerdo: “La conciencia humana”, escribe en *Tertium Organum*, “es decir, la de la mayoría de los hombres, es la ‘simple o inicial’, pues la ‘conciencia de sí mismo’, tanto como la ‘conciencia cósmica’, sólo existen en destellos”.⁷ Una antigua pregunta vuelve a manifestarse: esta misma dificultad de la conciencia para contemplarse a sí misma en plenitud, ¿oculta su tamaño real, sus alcances y dimensiones, y origina la falacia de las sociedades occidentales, que la consideran “agotada”? ¿Por qué los “destellos” no alcanzan a sumarse hasta erigir una continuidad significativa y notoria? ¿En verdad hay un *hasta aquí* para las “alturas de vuelo”?

La aguda metáfora de *Ana de los milagros* se conecta directamente con este párrafo de Bucke:

Parece que en cada hombre (o casi en cada hombre) que entra en la “conciencia cósmica”, primeramente la aprehensión es más o menos excitada, el individuo duda de si *el nuevo sentido* no será un síntoma o forma de la locura. Mahoma se alarmó; el apóstol Pablo se impresionó de la misma manera. [Subrayado nuestro.]

En el mundo “moderno”, a cada paso resulta evidente la grave predación que el positivismo –y su efecto, el totalitarismo racionalista– provocó en el terreno de lo espiritual y de lo psíquico; sin embargo, de modo independiente a los efectos de esa predación, y a la profunda amargura y escepticismo de la modernidad –que ve cerrados todos los caminos y naufragante su mundo–, los testimonios de lo inaudito continúan manifestándose de un

⁷ P. D. Ouspensky: *Tertium Organum. The Third Canon of Thought* (1920), Kessinger Publishing Co., Kila (Montana), 1998 [*Tertium Organum. El tercer canon del pensamiento*, Jouvin, Guayaquil, 1936; trad.: Nicolás Bessaraboff y Claude Bragdon].

modo que sólo parece inconexo y arbitrario porque el código que podría contemplar a esos testimonios y atenderlos de forma orgánica ha sido desarticulado y discontinuado de la racionalidad de Occidente.

En *Ana de los milagros*, los padres de Helen la consideran –como el mismo público mayoritario de la cinta– un “fenómeno”, un ser primitivo, ajeno e incomprensible; no obstante, su estado permite a un ser excepcional, Ann, advertir el reclamo de una conciencia que lucha por abrirse paso y sólo necesita el código exacto para aflorar y hacer contacto con la realidad exterior. ¿Estos asomos son en verdad inconexos, por completo ajenos a la vida humana? Bucke responde de un modo singular:

La historia del desarrollo y la aparición de la “conciencia cósmica” en la humanidad es la misma que la del desarrollo de todas las varias facultades psíquicas. Estas facultades aparecen, primero, en ciertos individuos excepcionales, luego llegan a ser más frecuentes, después son susceptibles de desarrollo en muchos, y al fin, llegan a ser propiedad de todos los hombres desde el nacimiento. Capacidades raras, excepcionales y únicas, aparecen en los hombres de edad madura, a veces hasta en la ancianidad. Éstas llegan a ser más comunes y se manifiestan como “talentos” en hombres más jóvenes. Y entonces, se presentan como “aptitudes” aun en los niños. Al fin, ellas llegan a ser la propiedad común de todos desde el nacimiento, y su ausencia se considera como una monstruosidad.

En su tiempo, la presencia de Helen fue contemplada como monstruosa, del mismo modo en que nos lo parece el hombre primitivo que no había desarrollado sus sentidos al grado actual. La excepción busca su camino, *un* camino; vista desde el “orden”, constituye un fenómeno aislado; vista desde el propio lenguaje de las excepciones, conforma un tejido orgánico y creciente. Bucke da un ejemplo de este proceso:

Probablemente en un pasado remoto al principio de la aparición de la “conciencia de sí mismo”, la facultad para formar y expresar con-

ceptos era el don de unos pocos individuos excepcionales, y entonces comenzó a presentarse, quizás en la ancianidad. Después principió a aparecer con mayor frecuencia y a manifestarse más temprano. Probablemente hubo un periodo en que el habla no era un don de todos los hombres, así como ahora no lo son los talentos artísticos (tanto los musicales como el sentido del color y de la forma). Gradualmente el habla se hizo *posible* en todos, y entonces llegó a ser inevitable y necesaria, si algún defecto físico no impedía su manifestación.

Un milagro no “rompe” la realidad: ofrece un asomo a su verdadera magnitud.

Conoceré como ahora soy conocido

Antes de presentarse la excepción, casi nadie la imagina ni atiende; cuando comienza a aparecer, el número y variedad de estos fenómenos eventuales sigue invisibilizándolos, siempre en comparación con el orden, una convención que los decreta “imposibles”; luego, se vuelven *posibles* para unos cuantos y finalmente se posibilitan para todos: la excepción se hace regla y ahora lo “imposible” (lo “difícil de creer”) es que no estuviera ahí desde siempre –y esta sensación es correcta: estuvo ahí *desde siempre* y sólo poco a poco llegó a manifestarse–: la regla renueva al orden y quedan como “desórdenes” los órdenes anteriores. En otras palabras, las convenciones se van reacomodando con el fin de “ordenar provisionalmente” (aunque luego este adverbio se pierda, ya que un orden, para erigirse, debe proclamarse “absoluto”).

En el ejemplo del habla, esta posibilidad no fue un “milagro” –un acto fuera de la convención– sino un *nuevo uso* de órganos ya existentes en los individuos (como los ojos de Helen: si bien éstos no adquieren la vista en la victoria final, el despertar de la niña incluye un *nuevo sentido* que supera a toda carencia, en tanto es la comunicación con todo un orbe que estaba ahí

sin que ella lo supiera). Para Helen la metáfora –destello de lo excepcional– no refiere a una capacidad física (ella misma está dibujada como suma de imposibilidades) sino a una *alternativa de conciencia*: careciendo de algunos sentidos, se convierte –por obra de su iniciadora– en una encarnación del *sentido*; despojada de ciertas vías perceptuales, encarna una llamada supra-sensorial –sólo inicialmente una “excepción”.

Ann se esfuerza por llegar a su alumna, por abrir su “casa” al “mundo” que esa casa desconoce. Del mismo modo, la maestra quiere equipararse a Dios porque esto es sinónimo de actuar como puente, como percutor. Se pregunta: “¿Por qué la vida del alma iba a ser menos importante que la existencia física, si de aquélla obtiene el sustento?” Ann representa a la intuición de que los demás seres humanos podrían abrir su mundo a un *universo*, en una escala sin fin. El juego de espejos entre Helen y Ann marca el impulso inicial y sus repercusiones: la casa de Helen se abre al mundo de Ann; este mundo accede al universo de los otros seres; pero tal universo *podría abrirse a una magnitud todavía mayor*. La metáfora del filme de Penn es terminante: la apertura a nuevos ámbitos *es posible*.

*

La conciencia avanza en círculos concéntricos que a la vez son vasos comunicantes: el mundo habita ya en la casa y el universo en el mundo, aunque no se sospeche, e incluso aunque no se quiera (aunque no lo quieran los órdenes “absolutos” que exigen tomar como “leyes” lo que no son sino convenciones utilitarias y provisionales). Helen logró el milagro: abrir su casa bisensoria gracias al don recibido de Ann, el de comunicarse con el mundo pentasensorio. La niña *vivió* la apertura y nosotros con ella; abrirse no era “imposible” y ya Helen portaba la llave desde la primera infancia: su salto no fue “milagroso”, a menos que se llame *milagro* al fruto

de usar *de otro modo* los más propios elementos vitales. El espectador que intuye tan abismal metáfora (encarnada y viva, como todas las metáforas verdaderas) tiende a centrarse únicamente en el “caso aislado” de Helen Keller: los elementos biográficos –la existencia real de esta mujer–, que podrían servirle para extender lo metafórico –y enraizarlo en la propia existencia *real* del espectador–, no le son útiles sino para multiplicar la lejanía.

Arthur Penn consigue una de las más intensas concreciones que el séptimo arte haya alcanzado sobre la intimidad de la conciencia humana: si Helen es una imagen del alma de cada uno de los individuos, no lo es a partir de los adjetivos “condenada”, “presa” o “insalvable” sino justamente de lo contrario a cada uno de ellos. Tampoco se trata de un símbolo de tintes ranciamiento deterministas o de ingenuos iluminismos: si el hecho fílmico cobra en pantalla tanto poderío es porque se trata del *hecho humano* en su misterio insaciable. Helen es metáfora del espíritu porque lucha por recuperar la senda escatimada y expresarse en plenitud de “estados de alerta”.

El espejo muestra que la realidad, nunca explorada del todo, aguarda al hombre para responderle apenas él aprenda a pronunciar el gran lenguaje de los milagros (ruptura de las convenciones petrificadas y petrificantes). La cinta de Penn abre todos los marcos de referencia: *¿cómo se verá el mundo con un sentido más?* El testimonio profundamente humano de la película responde: esa nueva percepción no se daría sobre “otro” mundo sino sobre éste mismo, que espera a ser visto, oído, *sentido*.

*

El desenlace de *Ana de los milagros* se multiplica en el espejo; basta referirse a la “historia real” para verla idéntica a su transcripción en pantalla: Ann Sullivan ha de permanecer ya siempre al lado de Helen Keller, ambas inseparables en la entrevisión

de un camino que con esa victoria milagrosa apenas se ha iniciado en la *posibilidad* de los verdaderos milagros: el constante movimiento de las escalas. El filme de Penn se coloca en el filo mayor: el cine despierto es óptimo juego de espejos para la conciencia. Este cineasta no concibe a tal juego como sinónimo de enclaustramiento, de faena que termine por disiparse o viciarse por saturación. No se trata de una imagen que redunde en sí misma hasta el infinito: ésta, en el vértigo de los reflejos, *adquiere un nuevo sentido* en cada etapa y termina por reconocerse como *umbral a la mirada infinita*.

Penn desafía a la “alta escuela del realismo hollywoodense”: su *ver y no entender* es a fin de cuentas un *ver* que exige despojarse de los lastres para cumplirse a fondo. Porque “ver y no entender” queda lejos de una apología de lo irracional. En ese atentado contra la obstinación occidental por el “saber”, la película se hace eco de una de las *voces* de Antonio Porchia:

Sabes tanto de mí y no me comprendes. Saber no es comprender. Podríamos saberlo todo y no comprender nada.⁸

El “pesimismo” de Penn demanda rescatar lo primigenio del gesto humano bajo una óptica insobornable. Basta a este cineasta dirigir con esa mirada (con esa integración de los sentidos hasta intuir un más allá que no es sino un *más aquí*). No otra es la “rareza” de su estilo polivalente: a través de un espejo oscuro, atisbar lo que en el fondo tiene un brillo a toda prueba. *Ver en el no entender*, esto es, llevar a sus últimas consecuencias el desafío y la promesa contenidos en una de las afirmaciones más poderosas con que el hombre ha entrevisto su futuro: “Vemos ahora por espejo, en oscuridad; después veremos cara a cara. Ahora conozco en parte, pero después conoceré como ahora soy conocido”.

⁸ Antonio Porchia: *Voces reunidas*, Pre-Textos, Valencia, 2006.

Addenda

Hacia el final de *La Vía Láctea* (1968) de Luis Buñuel, Cristo –personificado por Bernard Verley– reintegra la vista a dos mendigos ciegos de nacimiento. Éstos, maravillados, agradecen el don que aparentemente comienzan a disfrutar; sin embargo, uno de ellos se distrae y, a pesar de su “curación”, dice: “Acaba de pasar un pájaro; lo reconocí por el ruido de las alas”. Refiriéndose a esta secuencia (inspirada en el Evangelio de San Marcos, 5:43 y 9:27-31), Buñuel especula: “Puede haber visto realmente pasar al pájaro, pero si antes no veía, ¿cómo sabe que es un pájaro? Por el ruido de las alas”.⁹

Cuando los mendigos siguen a Cristo y los apóstoles, de todas maneras caminan guiándose por el tentaleo de sus bastones, como si no vieran. La cámara sigue sus pies: el seco lecho de un riachuelo los detiene. Con movimientos trémulos, los bastones palpan esa irregularidad del terreno: los hombres se hallan incapacitados para codificarla por medio de la visión. Un mendigo consigue pasar a tropezones, casi por casualidad; el otro –continúa Buñuel– “tal vez sigue estando ciego, pero no quiere desilusionar a Cristo. Lo más probable, sin embargo, es que todavía tiene reflejos de ciego y no se acostumbra a su nueva situación. Además no sabe, visualmente, cómo es un hoyo o una zanja”.

Sin requerir la intervención del raciocinio demarcador, el episodio final de *La Vía Láctea* alude a una de las más arduas controversias en la historia de la filosofía: el proceso por medio del cual la experiencia de los sentidos, la interrelación de sus respectivas informaciones, se convierte en conocimiento de la

⁹ Luis Buñuel entrevistado por José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, *Prohibido asomarse al interior*, Joaquín Mortiz/Planeta, México, 1986.

realidad. ¿Permanecerían intactas las más asentadas certezas, las más “evidentes” versiones del mundo si el hombre accediera a un nuevo sentido?

Salvador Elizondo menciona una carta escrita por el físico y filósofo dublinés William Molyneux (1656-1698) en que se plantea el álgido interrogante:

Supongamos un hombre nacido ciego y llegado a la edad adulta, que por el tacto ha aprendido a distinguir entre un cubo y una esfera hechos del mismo metal. Supongamos luego que el cubo y la esfera se colocan sobre una mesa y que al ciego se le da la vista; la pregunta entonces es la siguiente: ¿podría este hombre únicamente por la vista, antes de tocar los objetos, distinguir cuál es la esfera y cuál es el cubo? [...] El agudo y juicioso demandante contesta que no, pues aunque ha obtenido la experiencia de cómo la esfera y el cubo afectan su tacto, no así por lo que respecta a la visión recién adquirida.¹⁰

La Vía Láctea reúne todas sus descolocaciones en un supremo instante: el ciego “curado” ve la zanja pero no la mira. El nuevo sentido es incomprensible. Poco antes y apenas recibido el misterioso don, este hombre se ha vuelto hacia el Mesías para preguntar con un cierto tono de reproche: “Hijo de David, enséñame dónde está el color blanco, dónde el negro”. Por toda respuesta, Cristo ha sonreído y reanudado su sermón al tiempo que prosigue la marcha y atraviesa la zanja que durante un momento crucial detendrá al mendigo cuya exigencia es *saber*.

¹⁰ Salvador Elizondo: “El problema de Molyneux”, *Contextos*, SEP/ Setentas, México, 1973. Este ensayo menciona el volumen *Eye and Brain: The Psychology of Seeing* (1966), en donde Richard L. Gregory registra desde el año 1020 unos sesenta casos de adquisición de la vista en ciegos de nacimiento y afirma que en la mayoría de los casos esta vivencia exige una readaptación perceptual tan desmedida que muchos de estos individuos caen en la demencia o en el suicidio. (Cf. la edición actualizada: Princeton University Press –Princeton Science Library–, Princeton, 1997.)

La súbita visión es un misterio desbordante: el depositario del milagro sigue siendo ciego y quizá lo es ahora por partida doble.

Lo que este mendigo pide a Cristo es que le ofrezca la compleja educación perceptual que la sociedad da a los niños en sus primeros años: “así se ve el blanco”, “este es el sonido de la lluvia”, “así huele una rosa”, “de este modo sabe una manzana”, “esta es la aspereza de una roca”, etcétera. La clave está en la liga *establecida* entre los conceptos y las sensaciones. No parecen faltar motivos a este hombre para su desconcierto: ¿por qué el milagro no implica la cesión del código para *entenderlo*? La sonrisa del Mesías acaso lo insta a encontrar por sí mismo las nuevas relaciones entre lo verbal y lo sensorial. Un nuevo sentido ha cambiado de golpe todas las anteriores definiciones convencionales (todos los *así es*).

Plasmando el enigma sin violentarlo, Buñuel toca uno de los más oscuros territorios de la experiencia humana. Parábola sin exégesis, adivinanza exacta y abierta, numerosas zanjás habrá en su obra colocadas entre sujeto y objeto, entre el deseo y su realización, entre el fruto y los labios. Si el sistema perceptual del mendigo paralizado ante el obstáculo ulterior se conmociona ante un quinto umbral impredecible, ¿los cinco sentidos de un hombre “normal” sufrirán idéntico impacto al dar un paso más en la escala? Y esta apertura, ¿puede ser considerada no tanto el advenimiento de un sexto sentido como los ya existentes liberándose?

El individuo que intuye en su percepción de la realidad un estorbo creado por el andamiaje racional, ¿será derrotado por el ensanchamiento de la conciencia? Fiel a sí mismo, Buñuel no responde. Sin embargo, la escena que selecciona es, como siempre, exacta en su ambigüedad: luego de una tensa vacilación, el mendigo de *La Vía Láctea* supera el obstáculo y continúa caminando. La cámara no lo sigue y permanece fija en la imagen de la zanja. Sobre este plano, el último de la película, desfilan los créditos finales.

El espectador ya no sabe “a ciencia cierta” qué sucede en seguida, pero sí tiene una certeza: a esos hombres ya no les bastará con cerrar los ojos para huir del nuevo sentido y sus horizontes. Esa adquisición actúa de forma retroactiva en cada uno sobre sus cuatro sentidos anteriores que falsamente parecían un todo. El ciego ya ve y continúa ciego, y exige *saber*; pese a que en apariencia lo tiene todo en contra y por ello se aferra a su antiguo mundo táctil, logra pasar la zanja y sigue adelante, dueño de su libertad.

*

De un modo muy curioso, cierto pensamiento herético define el episodio bíblico en que se basa el final de *La Vía Láctea* como “el falso milagro de Cristo”: según esa versión, no hubo tal milagro y los mendigos nunca dejaron de estar ciegos. Ante *La Vía Láctea*, algún sector ilustrado de la crítica afirma que Buñuel, al recoger este episodio, coloca el acento en esa sospecha de un “falso milagro”; la prueba exhibida por estos críticos es justamente la actitud esquiva que Cristo mantiene durante la secuencia, como si intentara ocultar a los evangelistas presentes el fracaso en su propósito de devolver la vista a los mendigos. Mas antes de reducir las “intenciones” del cineasta a un pueril esfuerzo por demostrar que hubo o no un milagro, conviene confrontar el final de *La Vía Láctea* con unas líneas escritas en 1782 por el Marqués de Sade bajo el título “Pensée”:

¡Qué despreciables serán nuestras leyes, nuestras virtudes, nuestros vicios, nuestras deidades, a los ojos de una sociedad cuyos miembros tengan dos o tres sentidos más que nosotros, y una sensibilidad que duplique la nuestra! ¿Por qué? Porque esta sociedad sería más perfecta, más cercana a la naturaleza. De ahí que el más perfecto ser que podamos concebir diste enormemente de nuestras convenciones: este ser las encontrará completamente desprecia-

bles, del mismo modo en que nosotros calificamos las convenciones procedentes de sociedades inferiores a la nuestra.

En la ambigüedad que Buñuel afirma poseer de modo consustancial puede también asumirse literalmente la metáfora del final de *La Vía Láctea*: el arribo de un nuevo sentido no haría que el hombre viera a Dios sino que se viese a sí mismo inmerso en el misterio integral.

Quizá las versiones heréticas sobre el “falso milagro de Cristo” tienen en este específico caso una función extra-religiosa: negar que exista una escala en la percepción humana y, sobre todo, negar la posibilidad del salto hacia un punto superior. Los mendigos deben continuar ciegos para que continúe ciega toda lectura simbólica, toda apertura de la conciencia. Porque en *La Vía Láctea* acaso no interesa a Buñuel demostrar si hubo o no milagro sino intuir que éste sea *posible*.

El considerar esa mera posibilidad encierra una carga subversiva de una magnitud insospechada, y tanto, que pasó casi desapercibida en el estreno de *La Vía Láctea* y en su posteridad crítica. Incluso no la notó un autor tan contestatario e inconforme como Julio Cortázar —gran amigo de Buñuel—; aun el autor de *Rayuela*, tan abierto a las posibilidades inauditas, rechazó la película en bloque con alguna iracundia (divertido, Buñuel narra en sus memorias el comentario que hizo Cortázar, según el cual *La Vía Láctea* parecía “pagada por el Vaticano”). A lo largo de su obra, Buñuel nunca “demuestra”: le basta con exponer, a través de su insobornable respeto al misterio. En modo alguno resulta gratuito que consagre ni más ni menos que el desenlace de esta cinta —que es una colección de herejías contempladas con ironía surrealista— a esa escena de los Evangelios. Sería banal que hubiera decidido cerrar el filme con una simple demostración de un “falso milagro” de Cristo; si elige el episodio de los dos ciegos para enfatizarlo como corolario del filme entero, es por un motivo más intenso y más profundo.

Las implicaciones de la última secuencia de *La Vía Láctea* se disparan en todas direcciones y en todos los territorios; si, por ejemplo, uno quiere mantenerse en el terreno teológico, Buñuel sugiere lo que bien podría ser leído metafóricamente como una enseñanza cifrada por el Mesías, un mensaje en código que él deja también apenas sugerido (pero de modo igualmente enfático): la posibilidad de que existe una escala en la percepción humana. Por qué la Iglesia está implícitamente en contra de esa idea (herejía de herejías) se explica por el dogma según el cual Dios crea al hombre a su imagen y semejanza, de donde se desprende otro dogma: no hay “más” que los cinco sentidos. Atribuyendo una pentasensorialidad a Dios (o bien implicando que la percepción del Ser Supremo “se traduce” en los cinco sentidos humanos), el dogma infiere que las criaturas perciben el universo tal como éste “es”. Buñuel, gran lector de Sade y primordial surrealista, concluye *La Vía Láctea* con una de las posibilidades más subversivas de la historia del cine y de la cultura entera. Esta antigua sospecha es bien sintetizada por Montaigne en uno de sus *Ensayos* (II-12): “Hemos formado una verdad con el apoyo y concurso de los cinco sentidos que tenemos, pero acaso sería necesario el acuerdo de ocho o diez, y su concurso, para advertirla de un modo cierto y en su esencia”.

IV. Andrei Tarkovski:

El espejo (1975)

EL ESPEJO EN EL CENTRO DE LA MIRADA

Una vuelta más de la espiral

Una mirada que busque los resortes en la obra fílmica de Andrei Tarkovski (1932-1986) acaso encontrará buen sendero usando como espejo la intensa experiencia que en el siglo XIX viviera otro hombre con una entrega y una lucidez similares, Honoré de Balzac (1799-1850). Porque por más lejanas que parezcan las obras respectivas –incluso en un mero nivel cuantitativo–, ellas quedan definidas por una desnudez total, comprendido el hacer como vía de conocimiento que redefine al mundo.

En 1835 aparecen en Francia, bajo el título general de *Le livre mystique*, varios relatos que Balzac ha escrito en plena madurez de su oficio. Dos de ellos, *Louis Lambert* y *Séraphita*, son textos capitales de una obra tan vasta como inexplorada (esto por aquello), en los que el autor francés se desnuda de modo excepcional dejando al descubierto las entretelas de su profundo conflicto interno. En el primero de estos relatos y a partir de un contexto autobiográfico, Balzac delinea la figura de Louis Lambert, un imaginario compañero de la adolescencia, el amigo que nunca tuvo y que tanto necesitó en el funesto Collège de Vendôme. En este sitio su carácter hipersensible y precoz chocó con la actitud de maestros y alumnos, y lo llevó a encerrarse en sí mismo y a cultivar una soledad que no haría sino aumentar cuando el renombre llegara más tarde.

Por su parte, *Séraphita* prolonga ese mismo conflicto; sin embargo, en este texto hay un cambio: el andrógino personaje central ha de triunfar en ese enfrentamiento, a diferencia de

Lambert (que cae en la locura) y de Balzac (que se consume antes de emprender el camino que había vislumbrado). El tiempo borra las fronteras: hoy el propio Balzac es un personaje, una hipótesis, lo que significa que es una vía tan real como lo son Séraphita y Lambert. Debemos a Henry Miller la revelación del candente eje que atraviesa el juego de espejos Balzac-Lambert-Séraphita (línea que podría prolongarse para descubrir ciertas simetrías que vencen al tiempo). En el ensayo “Balzac y su doble”, Miller comienza con un violento ajuste de cuentas: resulta absurdo concebir el genio como magnitud cerrada, hecho consumado, meta conseguida. Para el autor de *Trópico de Capricornio* es indispensable una concepción móvil: el genio equivale a un estadio elevado pero no último, es el siguiente paso de un movimiento incesante, de la espiral que asciende sin fin.

Antes de cumplir los treinta años, Balzac publica bajo seudónimo unos cuarenta volúmenes; Miller los descalifica: esos escritos, o los que posteriormente firma ya con su nombre y que integran el corpus de *La comedia humana*, serían el asomo –aquéllos– o la cúspide –éstos– del genio “inamovible” (lo que daría la razón a las definiciones ortodoxas) si no estuvieran *Louis Lambert y Séraphita* para erigirse en espejo, en definitivo punto de referencia. La obra entera cambia su polaridad por el mero hecho de contener dos ocultos catalizadores: ambos textos –sólo más tarde incorporados a *La comedia humana*– contienen al verdadero Balzac y revelan al genio como una vuelta *más* de la espiral, un camino que *continúa* hacia una doble, inimaginable excepcionalidad.

El genio que Miller se aplica a retratar es aquel que entrevé la espiral misma, localiza el umbral desde donde ella puede contemplarse y señala ese punto de visión a los demás. Por su propia naturaleza, tal umbral no podrá ser destacado a partir de la lógica inmovilizante: el mapa del tesoro será entonces un enigma que se encarna y hereda; a partir de ese momento, la libertad y la voluntad quedan a cargo de quienes reconozcan ese camino

como suyo –como el único posible. La poderosa lucidez de Balzac estriba en la mirada que tuvo sobre la Totalidad, y en cómo a pesar de sus heridas –que sabía irrestañables– supo impregnar esa mirada –salvándose así– en el enigma vivo de su obra.

Miller delinea el conflicto básico de autor de *Louis Lambert*:

De las tres grandes etapas del camino místico conoció sólo las dos primeras, y en orden inverso: *la vie purgative* y *la vie illuminative*. *La vie unitive*, que es el gran tema que llena sus libros, no la conoció nunca. Como Pitágoras, conoció el secreto de los números; como Virgilio, previó un mundo futuro; como Dante, proclamó la vida interior, y en el libro menos conocido de toda su obra, *Séraphita*, nos entregó su doctrina y ahí yace enterrada.¹

No obstante, el propio texto de Miller, al incidir en el juego de espejos, renueva esa visión y la proyecta en su calidad de enigma, sin intentar “resolverlo”.

Occidente exige que los enigmas sean resueltos sólo para inmovilizarlos; incómodo ante la presencia del genio, lo congela en un nicho para luego pasar de largo ante esos testimonios incendiarios. Para Henry Miller, el genio vive al margen de sí mismo: de este modo, los relatos-clave de Balzac se emparientan con esos otros territorios marginales de ciertas obras, esos mapas que encierran su sentido móvil, su pujante secreto; basta pensar en Poe y sus dos textos “inclasificables”, *Arthur Gordon Pym* y *Eureka*. Ello no hace sino destacar a ciertas obras que por su brevedad y excepcionalidad son el margen de sí mismas y en donde cualquiera de las partes equivale al todo; basta pensar en Andrei Tarkovski, un cineasta del siglo XX cuya obra en conjunto podría llevar el nombre de su filme central: *El espejo* (1975).

¹ Henry Miller: “Balzac and His Double”, incluido en *The Wisdom of the Heart*, New Directions, Norfolk, 1941 [*La sabiduría del corazón*, Sur, Buenos Aires, 1966]. Todas las citas de Miller –salvo las expresamente señaladas– corresponden a los ensayos contenidos en este volumen.

El yo angélico

Lector de los grandes místicos desde la época del Collège de Vendôme, Balzac se enclaustra en sí mismo y busca dialogar con las potencias internas. Es así como en *Louis Lambert* registra sus descubrimientos:

En cada uno de nosotros hay dos seres diferentes. Según Swedenborg, el ángel es un individuo en quien el ser interior triunfa sobre el ser exterior. Si un hombre desea cumplir su vocación de ángel, tan pronto como su mente le revela su doble existencia, deberá esforzarse por alentar la delicada esencia angélica que existe dentro de él. Si, por falta de una comprensión lúcida de su destino, permite que predomine la acción física, en lugar de fortalecer su ser intelectual, el ejercicio de sus sentidos exteriores absorberá todas sus facultades, y el ángel irá muriendo lentamente debido a la materialización de ambas naturalezas. En caso contrario, si nutre su ser interior con el alimento que le es necesario, el alma triunfará sobre la materia y se esforzará por liberarse.²

Según Miller, el primer caso ocurrió a Balzac y no por una “falta de comprensión lúcida de su destino” sino debido a lo contrario: la precoz lucidez lastimada en la adolescencia se convierte, al llegar la edad adulta, en el lamento por un camino que habría recorrido de no haber experimentado aquel impacto. El segundo caso únicamente es consagrado por Séraphita, mientras que Lambert fracasa. (Aunque Lambert llega más lejos que el propio Balzac, no alcanza a Séraphita.)

Sin embargo, ¿en qué consiste este fracaso si es una renuncia a las congelaciones? Con una actitud gemela, los personajes de Tarkovski fracasan pero sólo una vez que han heredado su fuego interno: en *Nostalgia* (1983), Domenico (Erland Josephson) se inmola luego de transmitir a Gortchakov (Oleg Yankovski) su

² Honoré de Balzac: *Louis Lambert / Séraphita* (1835), Brocéliande, Estrasburgo, 1959 [*La comedia humana*, EDAF, Madrid, 1968].

deseo de cruzar un manantial de aguas termales con una vela encendida; y si bien éste a su vez sucumbe tras completar ese deseo, lo hace no sin heredar esa mirada al espectador. Si se da en plena lucha *por* el ángel (una entidad definida por el movimiento puro y, más aún, por la danza), el fracaso es una misteriosa forma de la victoria y acaso la más alta de ellas, la más *humana*.

La historia registra como una inexplicable forma de la inmolación el hecho de que Balzac sustituyera la vida con la obra, ese entregarse de lleno a la escritura para dibujar un orbe en todos sus matices, el enorme fresco de *La comedia humana*. Sin embargo, la presencia de dos personajes excepcionales en el centro de esa vasta comedia cambia la valencia del término *humana*, al tiempo que activa la aparente linealidad de los demás personajes balzacianos: el retrato se devela como representación crítica; a su vez, la representación se muestra como un espejo que entrevé la luz desde la más densa penumbra. Si el porcentaje mayoritario de esa obra es un lamento, la figura de Louis Lambert –más próximo a Balzac que Séraphita (es decir, más *humano*)– lo muestra como un lamento *activo*, no una mera autogratificación sino el claro esbozo de una vía.

La vía unitiva es también el núcleo de las películas de Tarkovski. Análoga a la obra de Balzac en términos no cuantitativos sino cualitativos, la del cineasta soviético se ve protagonizada por seres que le son tan cercanos como Lambert a Balzac –y que poseen las mismas intuiciones. El elemento que aleja al autor de *La comedia humana* del usual “realismo” es su muy particular concepción de ese estilo: a diferencia de las definiciones ortodoxas, el realismo de Balzac es la prefiguración de una Unidad. De igual manera, Tarkovski plantea en su universo individualidades no marcadas por el aislamiento y la fugacidad sino por la búsqueda en el pasado de una íntima comunión con el Todo (origen que el presente inmoviliza).

“En el cine”, declara Tarkovski, “el héroe es visto como una suerte de monumento siempre igual a sí mismo, sin una concesión, sin una duda. También podrán ser así, pero, a mi juicio, éstos son héroes solamente ‘cinematográficos’.”³ Reveladora salvedad proveniente de un cineasta que como pocos ha logrado encarnar la esencia del cine (y que ha comenzado redefiniéndola desde dentro); su obra, lejos de ser –como se ha dicho– “imagen por la imagen misma” (definición inmovilizante), es espejo de una nitidez fuera de toda referencia. Prosigue:

En mis filmes, en todos mis filmes, hay “héroes”, hay gente que enfrenta riesgos, que lucha y que, en definitiva, al final también vence. Pero están retratados exactamente como se hallan en la vida, con su fragilidad, con sus contradicciones. El protagonista de *El espejo* es un hombre enfermo, que ni siquiera sabe si logrará sobrevivir. Pero, meditando sobre su pasado y sobre sí mismo, logra de sí la fuerza totalmente luminosa para hacer un balance, una “revisión” general de su propia existencia... Igual que en *Solaris*. El astronauta, a pesar de su ciencia, es acaso un hombrecillo lleno de debilidades; pero, al final, cuando se topa cara a cara con su propia conciencia, no titubea, elige el camino justo, aunque peligroso y pleno de dolor, salvando su propia dignidad. [...] Exactamente como el niño de *La infancia de Iván* y el monje de *Andrei Rublev*. ¿Acaso hay algo más frágil que un niño en medio de una guerra? Y, sin embargo, tanto el niño de *La infancia de Iván* como el monje de *Andrei Rublev*, al final de sus itinerarios dramáticos, se revelan como más “heroicos” que quienes los rodean. Y justamente porque han hallado la fuerza en su propia debilidad.

Para Occidente, es *débil* el hombre que antepone en su vida una meta intangible (se le llama entonces “ilusoria”). Como Balzac, Tarkovski redefine primero los términos que van a constituir su declaración de principios: héroe, derrota, debilidad. Balzac

³ Gian Luigi Rondi: “Andrei Tarkovski, el maestro más joven” (entrevistas realizadas en 1978 y 1980), *Il cinema dei maestri*, op. cit. Las siguientes declaraciones del cineasta corresponden a este texto.

narra en estos términos su hipotético encuentro con Lambert: “En esa etapa de debilidad y fuerza, de gracia infantil y poderes sobrehumanos, Louis Lambert es la criatura que, más que ninguna otra, me dio una imagen poética y verdadera del ser que llamamos ángel”.

Los juegos de espejos buscan simetrías, equivalencias desconocidas por las balanzas cotidianas (que exigen petrificar para medir): el mismo enlace aparentemente contradictorio entre debilidad y fuerza, entre gracia infantil y poder sobrehumano, brota en la esencia de *Stalker* (1979) con una veracidad más allá de toda trampa racional. En un momento de este filme, el cineasta da voz a su padre, el poeta Arseni Tarkovski: “La fuerza y la dureza son hermanas de la muerte. Es por ello que lo duro nunca triunfa. Los niños son débiles y ágiles: poseen la verdadera fuerza”.

En estas frases se contiene un espejo que Balzac habría apreciado: la dureza que le impidió seguir el camino de Lambert es la misma que imposibilitó a éste para culminar el mismo camino; sin embargo, la victoria secreta de autor y personaje radica en haberse percatado del poderío de la debilidad y la agilidad, de la fuerza contenida en la gracia pura. Séraphita, ser angélico, es la encarnación misma de esa debilidad portentosa, posee la soltura suficiente para entregarse al movimiento en perfecta armonía, en flujo *correspondido*. Arseni Tarkovski y Balzac utilizan términos idénticos para delinear una “imagen poética y verdadera”. El lector de *Séraphita* sólo puede ver esa imagen indirectamente, a través de las repercusiones de la lectura en la imaginación (la vive por medio del eco de la palabra). Andrei Tarkovski trabaja en terrenos de un arte que ofrece antes que nada imágenes: sus películas buscan esa imagen poética y verdadera (esto por aquello), encarnada en el espectador. Éste ha de vivirla en el mismo instante en que nace tal imagen, antes de todo eco y de toda lectura. La imagen poética es su movimiento,

existe al ser revivida por quienes la miran: sólo en ese instante de encarnación puede llamarse poética y verdadera.

El movimiento interior

En *El espejo*, la más autobiográfica de sus películas, Tarkovski dibuja lo poético y lo verdadero como nociones intrínsecas a su infancia: sus primeros años transcurren integrados al mundo gracias a la visión heredada del padre y la fuerza ágil transmitida por la madre; a través de la flexibilidad y la poesía, los sentidos del niño se abren hacia la particular exuberancia y rigor de su tierra natal, Zavroz, a orillas del Volga. Sin embargo, tiene siete años cuando estalla la Segunda Guerra Mundial; como el de Iván, su entorno estalla. El padre va al frente y caen años muy oscuros caracterizados por las privaciones, el oprobio y la violencia. La madre y sus dos hijos forman un sólido capullo en el interior del cual se preserva un hálito del reino perdido (elemento que será examinado en *El espejo*). Cuando el conflicto termina y el padre regresa, un adolescente ya maduro –y en trance de endurecimiento–, un ser que ha aprendido a callar y a alejarse, se lanza al mundo buscando el origen de las atroces contradicciones que ha experimentado en carne propia. Presa de una sed insaciable, dedica la juventud a muy diversos estudios: música, pintura, lenguas (domina el árabe y lee en esa lengua *Las mil y una noches* y el *Corán*), geografía y geología. Sin embargo, las diferentes áreas del conocimiento no le ofrecen ese territorio plural necesario para desarrollarse en la multiplicidad que implica la vía unitiva (se entrega a una apasionada lectura de los místicos, de los profetas, de los poetas).

Finalmente, Andrei Tarkovski encuentra ese territorio interdisciplinario: ingresa al Instituto de Cinematografía del Estado y desentraña el oficio de director. El encuentro resulta definitivo: el cine es la zona múltiple que permite la convivencia de poesía y

técnica, de geología y juego, de mística y mitología, de indagaciones simultáneas y vías siempre inéditas. En 1960 se gradúa con un mediometrage, *La aplanadora y el violín*. Mientras que algunos de sus condiscípulos dejan la Unión Soviética en búsqueda de otros horizontes, Tarkovski no sólo permanece en su tierra de origen, sino que ha de consagrarle en toda su obra un fervoroso canto enraizado en sus tradiciones y en su muy particular belleza: “La Unión Soviética”, repite en sucesivas entrevistas, “es un país sin el cual no podría vivir”.

El primer largometraje, *La infancia de Iván* (1962), significativamente centrado en la primera etapa de la vida, recoge la historia de un huérfano en la Segunda Guerra Mundial, Iván (Nikolai Kolia Burláiev). Desde el primer plano, Tarkovski impregna elementos de su propia niñez, ante todo el primer choque de una sensibilidad erizada y sedienta con un mundo ahogado en su propia pesadilla. Desde su inicio, la obra se vuelve hacia una herida abierta; no obstante, y a diferencia de otros cineastas –que de modo perdurable se encadenan al dolor, tratando paradójicamente de aliviarlo–, Tarkovski usa el género bélico como severa transfiguración: abre aún más la herida en busca del profundo ser lastimado. Es por ello que la palabra *ángel* no desentona en el dibujo de ese niño obstinado en salvaguardar su mundo originario, furibundo ante las predaciones que su mismo ser –su deseo– despierta en un entorno que usa a la inmovilidad como sinónimo de existencia. La película asienta el ritmo del cineasta, se convierte en una elocuencia poseedora de sobriedad y fortaleza desacostumbradas, y delinea al personaje que habrá de volver en los filmes futuros. Esa mirada determina a la obra entera del cineasta: una visión que no se añora por perdida sino que se busca como alternativa presente.

A través del espejo que es la obra de Tarkovski desde su inicio, la redefinición de Balzac muestra su justo balance. El autor de *La comedia humana*, en eco de las propuestas de Louis

Claude Saint-Martin, buscó redefinir cada vocablo, exorcizar las palabras para luego impregnarlas del especial sentido, la exacta vibración, el matiz específico (de lo contrario, por más movimiento que la obra poseyera, le quedaría un resabio por medio del cual podría ser *anclada*, aquietada por un lenguaje objeto de adiestramiento); así, la palabra *ángel* recibió este conjuro para evadir las trampas inmovilizantes. Porque si el ángel es el “triunfo del ser interior sobre el ser exterior”, si la derrota equivale a la “materialización de ambas naturalezas”, otra derrota estriba en lo opuesto, en “eterealizar” los dos polos del hombre. De ahí que sea Lambert quien se refleja de cuerpo entero en los personajes protagónicos de Tarkovski: el propio Iván, Rublev, Kelvin en *Solaris*, el hombre enfermo en *El espejo*, el *stalker* de la película homónima, Gortchakov en *Nostalgia*, Alexander en *El sacrificio*. De ahí también que tanto Balzac como el cineasta soviético dibujen la vía *indirectamente*, no como un equilibrio inestable sino como un acto dancístico.

El ángel es el último reducto de “debilidad” en un ser que se niega a endurecerse como los demás. Lambert, al igual que Iván, Rublev, Alexander, vive el conflicto interno como una señal a leer, del mismo modo en que las columnas de humo denuncian un incendio en el bosque. En mitad de una tensa inmovilización, los únicos que se mueven son los ángeles. El dolor, el conflicto de esos personajes equivale a la danza del ángel interno que se manifiesta.

Lambert afirma: “Desde nuestro lecho hasta las fronteras del universo hay sólo dos pasos: la Voluntad y la Fe”, y “Para poder pensar hay que querer”: querer pensar, pero también *querer* sin más. En Tarkovski, la voluntad equivale al deseo: para ser capaz de imaginar (ver) hay que *desear*. La fe del cineasta, incluso la parte de esa fe que coincide con una religiosidad cristiana, está caracterizada ante todo por la unidad *desear-ver*. Puesto que dirige sus películas desde la más vulnerable zona de sí mismo, Tarkovski va, movido por la voluntad y la fe, hacia

la mirada-deseo. Más que redefinir a las imágenes, el cineasta lucha por *devolverlas* a sí mismas, despojarlas de aquellas otras definiciones que las corrompen. La vía es la fragilidad de Iván, que no puede sino traducirse en gracia –y por tanto en fortaleza ilimitada. Como el silencio de ese niño, que se niega a la total putrefacción de su mundo congelado, las imágenes no se apoyan sino en sí mismas para alcanzar la más desnuda elocuencia. La mirada infinita surge de un deseo infinito.

Las siguientes películas de Tarkovski quedarán marcadas por esa forma de mirar-desear. Los niños que aparecen en ellas llevarán en los ojos una callada y devastadora exigencia. Por ejemplo, en *Stalker*: la hija del personaje protagónico, Macaca (Natacha Abramova), tiene en común con Iván el dolor y la fuerza verdadera. Significativamente, la niña sufre de parálisis en las piernas; sin embargo, ello no la inmoviliza y, de hecho, nos permite ver con mayor claridad el desarrollo del movimiento interior: al quedar sola, la pequeña mueve con la mirada (más que con el pensamiento) los objetos de la mesa en la cual se reclina. Queda así al descubierto el supremo poderío que la lógica inmóvil lee sólo como vulnerabilidad.

El potencial del niño radica en su soltura; en los ojos de Iván y de Macaca puede leerse el deseo: literalmente desean al mundo y por tanto éste va creciendo con ellos.⁴ El dolor no es

⁴ Además de lo cuantitativo, hay otras diferencias entre las obras de Balzac y Tarkovski. La crítica ha señalado la ausencia de niños en *La comedia humana* y, por su parte, Jaime Torres Bodet escribe: “Los párvulos que [Balzac] imagina carecen de verdadera puerilidad. Louis Lambert, por ejemplo, es viejo casi desde la cuna” (*Balzac*, FCE, México, 1959). En efecto, Lambert es viejo porque va, como representante de su autor, en pos de la infancia perdida. Ella está representada por Séraphita, el único personaje angélico de la obra monumental. La ausencia del niño protagónico en una obra-exorcismo, acaso señala indirectamente a la verdadera meta de tan copiosa inmersión en el mundo. Para Tarkovski, que detenta una vía no menos *indirecta*, la presencia

derrota: es la presencia de alternativas, la llamada y la exigencia de huir del dolor cotidiano disfrazado de inmóvil perduración (a la que se llama “estabilidad”). El dolor es *activo* en tanto mueve y conmueve. Buscar las vías, ir en pos del ángel, equivale al único camino para seres que en un primer intento por ajustarse al mundo inmovilizado no obtienen sino dolor. “Imagen poética y verdadera del deseo”: quizá no otro término pueda hermanar mejor las miradas de Louis Lambert y Andrei Tarkovski.

Germinaciones

Los personajes de Tarkovski son seres profundamente terrenales pero cuyas raíces no invisibilizan el tronco ni el follaje: buscan a su ángel en el margen del margen, en una zona (como la propia Zona protagónica de *Stalker* o el océano pensante de *Solaris*) en donde no actúan las inmovilizaciones artificiales y sólo las imágenes captadas por un ojo móvil logran en sí mismas fluir, intuir, *intuirse*. “El hombre se revela en su estilo”, escribe Miller,

en el lenguaje que ha creado para sí. Creo que para los hombres puros de corazón todo es claro como una campanada, hasta los escritos más esotéricos. Para estos hombres siempre hay misterio, pero el misterio no es misterioso: es lógico, natural, ordenado y aceptado implícitamente.

Como Louis Lambert, como Séraphita, los “héroes” de Tarkovski son una vía; acerca del *stalker* que da título al filme se dice algo

de los niños (Iván, Macaca, los pequeños de *El espejo*) es la referencia directa puesta ante los ojos de sus modelos adultos. Balzac y Tarkovski buscan la unidad originaria: aquél, eludiéndola sistemática e insistentemente a medida que descubre en sus adultos –excepto Lambert y Séraphita– heridas similares en su periodo germinal; éste, dando a sus niños una carga de muy especial atención para que la mirada de los personajes adultos no se desvíe en el camino.

que podría definir a Lambert, a Balzac, a Tarkovski: “Más que un hombre es una vocación”. El propio cineasta lo aclara:

Todo cuanto he realizado, todo cuanto tengo intenciones de realizar, está ligado a personajes que tienen algo que superar, personajes que se esfuerzan por vencer en nombre de esa luminosidad a la que tanto aprecio y de la cual hablo a continuación. En pocas palabras, mi tema es este: un hombre, sostenido por una idea, busca con pasión la respuesta a una pregunta, va hasta el fondo en su búsqueda por comprender la realidad. Y la comprende gracias a su experiencia individual.

A los treinta y tres años –momento cabalístico que la tradición asocia con la plena madurez– Balzac redacta *Louis Lambert y Séraphita*. A esa misma edad Tarkovski emprende su proyecto consolidante: *Andrei Rublev* (1968), cuyo protagonista es un monje pintor de iconos que sobrevive a la violencia de la Rusia medieval y que a pesar de los sucesivos choques que el mundo le depara, consigue crear obras de enorme riqueza interna. En esta cinta Tarkovski contrapone a la figura del “héroe” la del filósofo Teófanos el Griego; si Rublev va más lejos que Teófanos, es porque

presiente la unificación de Rusia y también cierto progreso, tiene esperanzas de un futuro más libre, el único que puede motivar a los hombres. Aquí está el genio de Rublev. Sufre, y ahí está su nobleza. Expresa las esperanzas y los ideales morales de todo un pueblo, no solamente las reacciones subjetivas del artista ante el mundo que lo rodea.

Más que denunciar un ahogo espiritual, *Andrei Rublev* rastrea el origen de esas oclusiones desde una mirada absolutamente imprevisible. El gran tema de la cinta es la vía unitiva: es por ello que el cineasta busca tanto en la historia rusa (la unificación de las repúblicas soviéticas) como en la historia individual de su protagonista (la integración de Rublev a un Todo portentoso).

Para Tarkovski, el discurso de la Historia y el del individuo han sido inmovilizados y, peor aún, permanecen inconexos. Sólo aquello que está quieto es *legible* para la razón occidental y, por tanto, la Historia parece más brumosa y caótica a medida que se muestra renuente a la inmovilidad en que intentan mantenerla las versiones oficiales. De ahí que el individuo concibe su propia historia como ajena a las demás historias personales (y cuando mucho “apoyada” en ellas). Ese mecanismo no hace sino fundamentar la noción occidental de individualidad como isla irrepetible y efímera. Para acallar la angustia resultante, la propia razón se fragmenta hasta lo inverosímil con objeto de ocultar su callejón sin salida, su ahogo autoinferido. El lema ulterior es: “Si deseas que el mundo camine, detente, frágmentalo e inmovilízalo”.

Francisco Segovia describe la forma en que la razón occidental se mantiene inmóvil:

La racionalidad en que se muestra el universo (la racionalidad que es el universo) no puede ser criticada desde el punto de vista de esa misma racionalidad sin morderse la cola, sin cerrar un círculo vicioso. Es por ello que la racionalidad se especializa y traza zonas de exclusividad donde un tipo de razón (digamos, la histórica) no es pertinente para dar cuenta de otro (digamos, la científica). La delimitación que resulta de ello es clara: la razón científica es otra razón que la histórica. Para sumar no es necesario tener en cuenta la historia de los números.⁵

Al asumir por primera y única vez un discurso histórico en *Andrei Rublev*, Tarkovski muestra que esa *especialización* (la necesidad racional de fragmentar en islas de “exclusividad”) es convencional y hasta ficticia: la mirada puede eludir esa trampa suprema; los ojos no requieren “apoyos” para abarcar el

⁵ Francisco Segovia: *Las gramáticas secretas*, Ediciones Sin Nombre, México, 1987.

universo. De esta forma, el discurso histórico se funde con el discurso individual de Andrei Rublev: bajo la mirada unitiva de Tarkovski, cada uno de los actos de Rublev es un palimpsesto que se transparenta a medida que los ojos se abren a la nitidez.

Para Tarkovski, todo movimiento tiende a una apertura de la percepción. Acaso no hay mejor definición del genio. Rublev y Teófanos comparten sensibilidad, pero el primero posee *susceptibilidad*: está más abierto –más expuesto–, su mirada es más receptiva y no se escuda tras los métodos inmovilizantes, ni siquiera en los métodos de la propia religión –lo que resulta singular para un monje. Un ejemplo de las redefiniciones de *Andrei Rublev* radica en la que practica al rubro de la religión: significativamente, la imagen del cielo casi no aparece en una película que como pocas puede recibir el calificativo de religiosa. Y es que lo angélico sólo por tradición pertenece al ámbito celeste. Tarkovski se refiere a su modo de ver en este filme:

La tierra era el elemento que más me interesaba. Siempre me ha atraído el proceso de germinación, el crecimiento de todo cuanto nace en la tierra, los árboles, la hierba... [...] El cielo sólo figura como espacio al cual tiende todo lo que crece en la tierra. En sí mismo, no posee ningún significado simbólico; para mí, está vacío. Pero me interesan sus reflejos en la tierra, en los ríos, en los charcos.

No es una “religión” la que alienta en la mirada de Tarkovski hacia el mundo, sino una religiosidad; no tal o cual sistema o serie de reglas fragmentarias sino el íntimo acorde que une a toda tarea interesada en la trascendencia. Es la actitud de fondo la que se transmite, no los signos de un método en particular. El cielo está vacío; no así los reflejos del cielo *en la tierra, en los ríos, en los charcos*.

Tras rodar el filme que equivale a su enfrentamiento con el pasado, Tarkovski emprende el reflejo de esa búsqueda en el futuro. *Solaris* (1972), basada en la novela de ciencia ficción del

polaco Stanislav Lem, es una vocación: la de encarnar el más profundo de los misterios, el movimiento de la conciencia. A diferencia de los textos y filmes “anticipativos” que contemplan el futuro como un exhausto puerto de llegada (y a diferencia del cine y la literatura “rememorantes”, que conciben el pasado como una mera plataforma de despegue), la lejana época recogida en *Solaris* es tan *germinativa*, tan llena de posibilidades insólitas, como el pretérito encarnado en *Andrei Rublev*. *Solaris* tiene raíces, viene de alguna parte: el monje Rublev es el referente del astronauta Kris Kelvin (Donatas Banionis). Es una mecánica que define a la mirada-deseo –al genio– de Tarkovski: el pasado en que habita Rublev tiene a su vez un ayer. En el espejo, es apenas un punto de partida ese remoto porvenir en el que se da el encuentro de la humanidad con un Otro incognoscible: el planeta Solaris, cuya entera superficie está constituida por un único océano de corrientes de aminoácidos, lo que lo hace equivaler a un enorme cerebro poseedor de inteligencia. Los ángeles no son “sublimaciones del deseo”, como los define la psicología ortodoxa, sino *el deseo mismo*; en este sentido, Solaris es un planeta angélico, puesto que en él la inteligencia no equivale a un “proceso psicológico” sino a una de las vías del conocimiento interior. Ese conocimiento, como bien saben Séraphita y Tarkovski, se llama *deseo*.

Ver es conocer

Centro de la obra tarkovskiana, *El espejo* revela el poderío de una mirada que se ha incubado en los tres largometrajes anteriores. El realizador especifica el muy especial carácter de esta obra:

Solaris era una reinterpretación personal de la novela de Lem, y me resultó bastante simple intentar rápidamente definiciones del filme. [...] La actitud hacia lo que se lee, cuando fue escrito por otra persona, se muestra siempre precisa y estable una vez for-

mulada. Después, sólo basta permanecer fiel a ella. En cambio, el argumento de *El espejo* es sólo mío, y se basa en recuerdos absolutamente personales. [...] Nunca es demasiado simple formular una actitud hacia las propias experiencias de vida y hacia nosotros mismos. O, por lo menos, no es simple formularla de manera unívoca y definitiva, porque cambia y varía a la par de nosotros mientras la asumimos, mientras recordamos.

La mirada, exenta de formulaciones, se convierte en vía de conocimiento. El cuarto largometraje de Andrei Tarkovski, obra maestra del rigor y la sutileza, podría ser visto como una vela de armas en que se conjuntaran la lucidez de Louis Lambert y la luminosidad de Séraphita. “Como siempre el cuarto”, escribe Miller refiriéndose al capítulo correspondiente de *Séraphita*, “es el punto de partida de la metamorfosis de la roca en aguas de vida.” Desde su mismo título, *El espejo* responde puntualmente a esa afirmación.

A través de la actitud movilizante implícita en su estudio sobre Balzac, Henry Miller propicia que las tesis de Lambert se desencadenen y atraviesen un juego de espejos entre ciertas personalidades marginales. Una vez redefinidos –y puestos en movimiento– términos como *genio*, *ángel* y *obra*, el autor de “Balzac y su doble” sintetiza las visiones de Lambert:

Toda vida revela la oposición entre interior y exterior, voluntad y pensamiento, espíritu y sentidos. El hombre es un ser doble que expresa el ritmo del universo en acción y reacción. En la base de toda vida hay una sustancia etérea, manifestación de una energía original, que asume infinitas formas de expresión y se muestra a nuestros sentidos como materia. En el hombre esa sustancia original se transforma en energía psíquica, o voluntad. El atributo esencial de esta voluntad es el pensamiento, cuyos órganos son los cinco sentidos, los cuales, en realidad, son nada más que diferenciaciones de un sentido, *la vista*.

Esta podría ser una exacta descripción de los fundamentos del cine de Tarkovski, un artista que en *El espejo* abre cada

una de las imágenes para mostrar instancias: vista/sentidos/pensamiento/voluntad/materia/energía original. Al observar el encuadre, el espectador entra también en contacto con las entretelas comúnmente escatimadas de seres y objetos. Unidas a sus raíces, las cosas son el espíritu que las mira. Lo abstracto se hace concreto. O mejor: lo abstracto muestra su imprescindible presencia en toda concreción. Por vez primera en la obra del cineasta, es una alquimia la que se despierta en toda su magnitud; el espectador se enfrenta a un hecho fisiológico: o cede al adormecimiento que es la respuesta occidental a las excepciones, o algo despertará en su interior.

Continúa Miller:

La vista se expresa a través del fenómeno misterioso del Verbo. Todo en el mundo indica un orden jerárquico. Además de los tres reinos de la naturaleza está el mundo de las ideas. Las ideas son criaturas vivas, activas y vigorosas, como las flores. Ese mundo de las ideas puede dividirse en tres esferas: instinto, abstracción y especialismo. La mayoría de los hombres son prisioneros del instinto; unos pocos alcanzan el nivel de la abstracción, con cuyo nacimiento puede decirse que comienza la sociedad. De este nivel surgen las leyes, las artes y todas las creaciones sociales. El especialismo es un don de la intuición que permite al hombre ver el interior tanto como el exterior de todas sus ramificaciones. (*La perfección del ojo interior origina el don del Especialismo.*) El genio humano funciona en un reino situado entre la abstracción y la intuición. La intuición, en consecuencia, es la forma superior de conocimiento. *Conocer es ver.*

Sin embargo, para Tarkovski no es menos cierto que *ver es conocer*, si el ojo se interna en las entretelas de las cosas y se limpia en ellas (es decir, si se desencadena al desencadenarlas). Las palabras de Lambert transcritas por Miller repercuten directamente en una obra que acaso no puede ser vista sino como ese perfeccionamiento del ojo interior.

El concepto “especialismo” ha sido de nuevo redefinido por Balzac-Lambert, y reencauzado hacia una vertiente móvil, aso-

ciándolo así con la visión oriental. En cambio, para Occidente tal término significa la inmovilización de las vocaciones aprensándolas en reductos cada vez más pequeños, complejos y artificiosos de las disciplinas humanas, un divide-y-vencerás que tiende a crear *expertos*, individuos que sepan todo de su oficio y desconozcan todo de los demás seres y oficios, con quienes tejerán una red de interdependencias llamada sociedad. Lambert llama especialismo a una suerte de *macrovisión* que al dirigirse a lo muy pequeño se pone en contacto con lo muy grande. Si cada partícula del universo está dotada de individualidad, si cada una de ellas es al mismo tiempo la parte que contiene al Todo, un ojo despierto puede leer las más vastas magnitudes en el flujo de lo diminuto. Ninguna otra sensación provoca la cámara de Tarkovski cuando en *El espejo* se centra en los objetos y las texturas interrelacionándolos en encuadres siempre desaletargantes, siempre oceánicos (en el sentido de *Solaris*). Por la vía de las equivalencias, al perfeccionar su ojo interno el cineasta despierta y perfecciona el del espectador.

El argumento de este filme está tejido con recuerdos autobiográficos, pero el verdadero protagonista es la atención por medio de la cual se contempla a seres y objetos. *El espejo* contempla el devenir vital a través de un método sólo determinado por ese mismo devenir: la vida más tangible, la más vibrante, se observa a sí misma; la imagen-deseo es la concreción del secreto movimiento vital, de su danza primigenia. No es que el realizador busque las esencias artificialmente: ellas brotan por propio impulso cuando seres y objetos reciben la potencia del ojo que los toca. En un principio el filme (escrito por Tarkovski con la colaboración de Alexander Micharin) tuvo un subtítulo, *Una blanca, blanca jornada*, procedente de un poema de Arseni Tarkovski referido a la propia infancia:

Hay una piedra cercana al jazmín.
Bajo esa piedra está oculto un tesoro.
Mi padre está sobre el sendero.
Una blanca, blanca jornada.

El juego de espejos concéntricos de *El espejo* (la infancia del padre, la del hijo, *la* infancia) queda marcado por la poesía –ritmo, concreción, esencia–, tal como lo fueran los primeros años del cineasta. “Ver es conocer” si el método coincide con el de la *poiesis*, instante de iluminación, contacto insospechado, imagen que es voluntad y energía original en su forma más pura. Tarkovski describe *El espejo*:

La acción comienza en 1932, año de mi nacimiento, para llegar hasta hoy. Lo que era entonces la vida de una madre que es mi madre, los años de su juventud, trabajando en una tipografía, la hacienda a donde se mudó con los dos hijos antes de la guerra, las durísimas pruebas del periodo bélico, la partida y, después, la ansiosa espera del hombre amado... Hechos todos representados a través de mi modo de ver hoy la vida y la juventud de mi madre. [...] Las páginas dedicadas a la vida de mi madre y a la del protagonista –un hombre enfermo que recuerda su propia infancia– se alternan con otras de la crónica real, referidas a los episodios más típicos o más destacados de aquellos años: los primeros vuelos en la estratósfera antes de la guerra, la España del 36, ciertos hechos bélicos. En suma, la autenticidad realista de acontecimientos que pertenecen al pasado se mezcla con historias privadas revisadas a través de la inquietud nostálgica de los sueños de hoy. Así, se unifican los “pequeños” recuerdos de la infancia y los “grandes” acontecimientos que han conmovido al mundo.

Tarkovski apunta que el estilo de la película se da

a través de una serie de episodios, unos reales, otros imaginados, a primera vista en oposición entre sí. De ese modo tiendo a crear una imagen inmutable y concreta de una vida humana, y me esfuerzo por reproducir en cada episodio lo que él encierra de único e irreplicable, como ambiente, como tiempo, o en carácter de medida y de atmósfera psicológica. El propósito consiste en representar no sólo

“un” hecho, que puede verificarse en determinado momento entre ciertas personas, sino justamente “ese” hecho verificado en “ese” momento entre “esas” personas.

Sólo *a primera vista* (automática inmovilización) resulta contradictoria la convivencia de lo real y lo imaginario: por medio de una visión ulterior, de una mirada-deseo, la imagen buscada –“inmutable y concreta”– será sinónimo de danza. Para ser válida, la mentalidad occidental demanda equiparar lo real a lo material; una imagen inmutable y concreta devolverá su plena realidad a aquello que *sólo a primera vista* no participa de la materia. Como el derrotero de Séraphita, “esos” hechos, por su misma fidelidad a la esencia de lo ocurrido, se abren y trascienden hasta ser “un” hecho, cualquier de ellos: el acto humano.

Si las películas de Tarkovski sufren una enorme pérdida al ser únicamente puestas en palabras, *El espejo* es aquella que mayor despojo experimenta. Por primera vez el cineasta se basa en un argumento propio, pero la singularidad del proyecto estriba en que su contenido procede, más que de la memoria a secas, de la *memoria visual* del realizador. En *La infancia de Iván* los elementos autobiográficos se mantienen suficientemente lejos del cineasta –en tanto hay un texto adaptado, el cuento de Bogomólov, y un personaje intermedio. No existe esa distancia mínima en *El espejo*: la grave pérdida que experimenta este filme al ser objeto de “síntesis”, es en primera instancia la prueba del poderío de su elocuencia previa a las palabras. A diferencia de multitud de intentos fílmicos que buscan centrarse en los recuerdos de la infancia sin un soporte argumental rígido, la cinta de Tarkovski sólo es elocuente a plenitud desde el lenguaje de la mirada.

Para asumir esa elocuencia que no requiere un soporte verbal, resulta necesario estar en la sala cinematográfica a oscuras y ver, por ejemplo, la secuencia en que la madre (Margarita

Terejova) se lava el cabello en una gran palangana de lento y cristalino líquido, en el interior de una casa que se deshace poco a poco por la humedad y las filtraciones acuosas. La singularidad del discurso proviene del centro desde donde se irradia, ese profundísimo “punto de partida de la metamorfosis de la roca en aguas de vida” (Miller), ese preciso territorio que desencadena para la imagen sus instancias y raíces: el espejo en el centro de la mirada.

La justa luz

Si el agua es el elemento básico en el orbe tarkovskiano, es en *El espejo* en donde esta presencia llega a su esplendor: la casa que poco a poco se deshace entre goteras, reblandecimientos, charcos y reflejos en vidrios y cristales (agua solidificada), cobra esa magnitud precisamente porque en igual medida está contrapuesta con el fuego, en la secuencia en que el henar cercano a la casa es devorado por las llamas y la cámara lo contempla a través de la lluvia. La nitidez de la mirada, su carácter de desnudamiento de instancias, su búsqueda de la inocencia, permite aseverar que jamás agua y fuego han tenido en pantalla tan insospechado rostro. Sólo en el desenlace de *El sacrificio* el cineasta volverá a utilizar esa integración sinfónica.

La superficie del espejo es de agua, y arde: las dualidades (infancia-adulthood, pasado-presente, tiempo-espacio) estallan para prefigurar un tercer camino. En las demás cintas de Tarkovski, el fuego es el más fugaz y violento de los reflejos acuáticos; en *El espejo* se eleva a una magnitud tan susceptible de manifestaciones como el agua: mientras la madre es una presencia oceánica cuyas corrientes y profundidades toman la forma de los objetos que la rodean, el hombre enfermo (Oleg Yankovski) es materia ígnea que se consume –se transfigura– al descubrir en las cosas una infancia –una mirada– que no sólo no ha perdido sino que lo

custodia e ilumina. Así lo revela la secuencia en que este hombre, postrado, descubre un pájaro en una de sus manos y lo deja volar.⁶

Los dos niños que aparecen en la película son, pues, mirada abierta. A diferencia de Iván (último reducto de salvación en un mundo condenado) o de Macaca (mutación, movimiento doloroso en un orbe víctima de parálisis), estos niños de *El espejo* son la esencia, la más pura manifestación de un pequeño cosmos plenamente integrado con los otros universos. Tarkovski describe su método de aproximación en este filme:

Para representar [a las cosas] en su justa luz, antes deben ser conocidas, sentidas, amadas. Así, junto a Georgui Rérberg, el director de fotografía, definimos, revisamos, repensamos muchas veces cada detalle, estudiando desde cerca, por ejemplo, el arroyo en el campo, donde chapoteaban los dos niños: el barro surgido del fondo, la profundidad y el color del agua, el aspecto de las algas, todo ello no debía ser “neutral”. Explícitamente, debían hablar la lengua con que hablaban al autor, para que, a través de ella, luego pudieran orientarse con precisión hasta determinados sectores de

⁶ El espectador notará que, en esta secuencia, la cámara realiza un *panning* que comienza de modo un tanto brusco en el cuello del hombre postrado (no se ve su rostro) hasta llegar a la mano en la que sostiene al pájaro. Esa brusquedad queda explicada por el *trailer* (el “avance”) de la película, que por extraños designios conservó fragmentos de escenas luego suprimidas por el autor en el montaje definitivo. Este *trailer* contiene el *panning* completo, y por tanto muestra el rostro del hombre postrado: se revela así que en lugar de Yankovski era el propio Tarkovski quien aparecía en este plano y liberaba al pájaro. Acaso se trata de un *pentimento* (eliminar esa inesperada sustitución del actor que hemos visto como personaje y que podría confundir a la audiencia) o bien de un punto de apoyo para declarar, como lo haría más tarde, que “El autor [de la película], en cuanto tal, no aparece nunca en escena, aunque, obviamente, está siempre presente fuera de ella, con su narración. Y esa narración, de la manera más independiente posible respecto de las otras artes, ante todo de la literatura, reconstruye el pasado, combinándolo auténticamente con la crónica real”.

la memoria de los espectadores, despertando las mismas impresiones y emociones.

La *justa luz* –que como el agua y el fuego encarna en cuerpos y miradas– no es de ningún modo ajena a *determinados sectores de la memoria de los espectadores*. Para que la inmersión no sea “neutral” –inmóvil–, la mirada deberá redefinirse. De ahí, por ejemplo, el uso de la fotografía alternativamente en blanco y negro (o viraje a sepia) y en color. A partir de este filme –y aunque la mecánica se había anunciado en los precedentes–, Tarkovski ha de ajustar su uso siempre pictórico de los colores, contraponiéndolos con secuencias cuya ausencia de color se convierte en una coloración inaudita. En la experiencia cotidiana, nuestra percepción ha sido entrenada para aquietar el mundo (es decir, para *desangelarlo*); de ahí la paradójica objeción de “lentitud” hecha a la obra cinematográfica de Tarkovski: muy pocas experiencias filmicas podrá tener el espectador que sean más raudas, fluidas y despiertas –y que sean reconocidas, de modo profundo e inmediato, por *determinados sectores de su memoria*.

Una de las primordiales manifestaciones de esa *justa luz* es el sonido. Así, *El espejo* afinará el mundo sonoro que ya el cineasta ha utilizado virtuosamente pero que en este caso cobrará un sentido análogo al uso del color alternado con el blanco y negro: silencios y sonidos harán patente una unidad cuya característica será la fluidez. Por tratarse de una absoluta cercanía del autor con la obra, la música utilizada (extractos de Bach, Pergolese y Purcell, orquestados por Eduard Artémiev), se convoca para despertar en el espectador esa memoria secreta que desencadenará el más íntimo de los diálogos. Ningún elemento es *neutral*: la orquestación de la obra habla la lengua con que mundo habla al realizador. Éste se ha desnudado hasta lo más profundo de sí mismo; por tanto, es la zona correspondiente del espectador

–escucha y hablante de esa lengua– la que dejará de neutralizarse.

Porque el mundo es inasible, Tarkovski va en pos de sí mismo: buscarse de esa forma no es un acto de soberbia, desde el momento en que por medio de una profunda lectura de su individualidad busca los vasos comunicantes. La lengua perseguida es la única que escapa a los claustros; al rastrearla, Tarkovski nos obliga a reconocerla en análoga profundidad.

Porque el mundo es invisible, el cineasta le aplica un ojo fuera de los registros comunes de la vista. A partir de la obra, hay una polarización: esa mirada-deseo es la única real; no está “ausente” de los comunes canales perceptuales, es el único registro fuera del cual sólo hay miopía autoinferida (deliberada autopetrificación): “El filme debe ser, tanto para quien lo hace como para quien lo recibe, una especie de acto moral purificador”.

Porque el mundo es silencioso, Tarkovski le ofrece un espejo no cubierto con palabras sino pulida su superficie con ellas y luego vuelto imágenes de agua y fuego, ávidas de movimiento: “Para mí el cine no es una profesión, sino un compromiso ético al que respeto para respetarme a mí mismo”. Con el *especialismo* logrado a través de su búsqueda, el cineasta muestra al mundo en el preciso momento en que logra asirlo –en el instante en que se deja asir–, verlo –al dejarse ver–, hacerlo hablar –en cuanto encarna en imágenes su deseo– con su propio lenguaje móvil.

De nuevo Miller establece el puente: “Al mirar las cosas estéticamente, tanto como al mirarlas moralista o pragmáticamente, destruimos su valor, su significado. Los objetos no se desvanecen con el tiempo: ¡se los destruye! Desde el momento en que dejamos de verlos con reverencia, mueren”. No otra cualidad sino una profunda reverencia, una religiosa atención, determina cada plano de las películas de Tarkovski. Como Balzac, que a

través de Lambert emprende su búsqueda ulterior, el soviético impregna su obra de la esencia personal; ella y la obra se unifican en el más inaudito de los sentidos: en la pantalla se reflejan los movimientos de la conciencia de su autor, sus avances y retrocesos, flujos y efervescencias. Recuerda Tarkovski:

Cuando realicé *La infancia de Iván*, advertí que cuanto más una escena suscite una emoción “personalísima” en el autor, tanto más se transmite después esta emoción al espectador. En *El espejo* procuré que cada imagen repropusiera la única versión posible de cada hecho, la única variante óptima, la que encierra en sí misma –sentida por el autor y por quien la vive– la emoción más individual y personal.

A fuerza de interiorizarse hasta las más personales zonas de sí mismo, el cineasta busca hablar con los espectadores a través de zonas correspondientes. Siendo individualista en extremo, consigue romper las barreras del individuo y abrir el enigma de cada ser por medio de “únicas variantes óptimas”. Por su propia naturaleza, este procedimiento puede tener varios nombres pero sobre todo el de mirada-deseo. “En el fondo”, escribe Henry Miller buscando matices,

hay una sola ciencia, y todas las formas imperfectas de conocimiento son nada más que una visión confusa. Esa “ciencia superior” que proclama Louis Lambert es lo que Balzac llama *le magisme*, término que no ha de confundirse con magia ni magianismo. (Ya en 1847 Balzac soñaba con que la Sorbonne fundara una nueva escuela de “filosofía oculta” bajo el nombre de Antropología. Ese sueño lo realizó luego, bajo el nombre de Antroposofía, Rudolf Steiner.)

Especialismo, magismo, nuevos términos –o palabras antiguas convocadas bajo otras valencias (como “antropología”)– que luego de ser exorcizados repercuten en un territorio doblemente excepcional, fuera de las balanzas cotidianas. Así, sólo asimilables a la más abierta universalidad, esos términos pueden ajustarse

a una obra esquiva a cualquier fragmentación. La mirada que Tarkovski imprime en seres y objetos provoca que algo *suced*a en la pantalla y escape a las trampas: un flujo magnético carga a las atmósferas en las que el espectador se sumerge para compartir la abstracción (de donde surgen las más tangibles concreciones) y la intuición (de donde se obtienen las certezas inéditas, aquellas intocadas por los congelamientos).

Con *El espejo*, el cine se ha asomado a la ciencia de lo abstracto, de lo incorpóreo, de la móvil fibra de la vida: no una antroposofía sino una antropofanía. Por ello, a un nivel profundo, más allá de la lógica inmovilizante, he aquí la materia concreta, la vida-deseo en su pluralidad misma. Así, el diálogo con el espectador no se da a nivel de paralización cotidiana, lenguaje verbal plagado de anclas y trampas: la llamada conciencia diurna, que para atender una magnitud debe desatender a las demás. Por ello los ojos que concurren en ese tiempo sagrado del transcurso del filme, trascienden la mera asociación (la identificación entre personaje y espectador): se unifican en un registro en que sólo cabe hablar de inocencia de la mirada. El sentido es religioso si se acude a una de las posibles raíces latinas de *religare*, “ligar por detrás” y acaso “unir por debajo”; hay un fondo en donde toda mirada coincide, y todo se liga en lo infinito. De la misma forma en que Balzac se desnuda en sus obras capitales, la actitud de Tarkovski equivale a la más extrema inmersión, a la más inconcebible desnudez. No se trata de ofrecer el alma como señuelo: la obra *es* el alma.

La Zona

En *Stalker* (inspirada en una novela de ciencia ficción, *Picnic al borde de un camino* de los hermanos Arkady y Boris Strugatski) la acción sucede –comenta el cineasta– “en una región misteriosa que en el cuento y el filme se llama la Zona, una región

difícil de alcanzar que acaso ni siquiera exista”. En cierto modo, esa Zona aparece en toda la obra de Tarkovski: el duelo entre interioridad y exterioridad, voluntad y pensamiento, espíritu y sentidos, se triangula en un sitio sin nombre; ese sitio no está en “cualquier parte” sino en donde *está siendo* el personaje. Iván, con su sola presencia –con su pregunta abierta, con su mirada catalizadora–, transfigura los territorios que visita, devastados por la guerra; lo mismo hacen Rublev en su itinerario por las comarcas medievales, Kelvin ante el misterio insondable del océano de Solaris o el hombre enfermo de *El espejo* a medida que visita los ámbitos del presente, del recuerdo y del sueño. Todos esos ámbitos son la Zona; si hubiera que llamar de otra manera a ese lugar, no podría corresponderle otro rubro que el de Deseo. Los personajes protagónicos portan una forma de deseo que huye de las concepciones ortodoxas, una precisa vibración que esos seres persiguen –o mejor: que los persigue– hasta hacerlos enfrentar su conciencia, es decir, *la conciencia*. Por la intensidad con que esa persecución encarna en pantalla, podría afirmarse que la Zona es la obra misma de Andrei Tarkovski.

En charla con Gian Luigi Rondi, el cineasta habla de *Stalker*:

El título es un término inglés referido a la caza, y más o menos significa *el que se acerca a escondidas*, sobreentendiendo que se acerca *a la presa*. En mi filme, de todos modos, la caza y los cazadores no aparecen. [...] ¿Qué es y qué hace este “stalker”? Digamos que trabaja de guía, o de cierto tipo de guía, más o menos como los que, durante la cacería, se encargan de descubrir la presa. [*Stalker* es] un filme de acción... interior [...], un *western* del cerebro, para resumir, aunque todo ocurra en una zona sin límites en que el tiempo parece pasar continuamente y las cosas se animen, muten...

El *stalker* (Alexander Kaidanovski) que guía por la Zona a un escritor (Anatoli Solonitsin) y a un científico (Nikolai Grinko), encarna un deseo que es religiosidad porque equivale a una

duplicada hambre de absoluto (“unir en el fondo”). Así, dentro de los límites amurallados de esa Zona en donde las cosas se animan, hay otra Zona en donde las cosas se *reaniman*, es decir recuperan su capacidad de mutación: se trata del Cuarto, un lugar de la Zona que, según indica un rumor de boca en boca, concede los deseos (o mejor, *el* deseo) de quien logra encontrarlo.

Los siguientes filmes de Tarkovski se impregnan con esa noción de la Zona dentro de la Zona, de un misterio dentro de otro: en *Nostalgia* el manantial de aguas termales, en *El sacrificio* el sitio en donde el niño (Tommy Kjellqvist) riega un árbol seco.

Louis Claude Saint-Martin, maestro de Balzac, ha descrito al *homme de Désir* (cuya figura guarda ecos de Swedenborg y Jakob Böhme), el ser que en sí mismo encuentra su carácter de vaso comunicante con el Todo. Para Saint-Martin, el deseo, en tanto raíz misma del hombre, se equipara con la voluntad; según este pensador, mediante el deseo

Dios entró por vez primera en nosotros, y mediante el deseo tenemos la fuerza de volver a Él; porque el deseo, por ser resultado de la separación de las dos existencias que, debido a la similitud de sus naturalezas, sienten necesidad de unirse, se da tan necesariamente en Dios como en el hombre. El deseo del hombre, en tanto que no esté corrompido, es la expansión de las propiedades divinas que tenemos en nosotros, y el deseo de Dios es la comunicación de sus propiedades, es la infiltración de esa savia maravillosa sin la cual el hombre se repliega en sí mismo estéril y marchito.⁷

Definido el hombre como deseo de Dios, Saint-Martin señala al *homme de Désir* como la dignidad más alta que el individuo puede alcanzar. Sin embargo, los personajes centrales de las

⁷ Louis-Claude de Saint-Martin: *L'Homme de désir*, J. Sulpice Grabit, Lyon, 1790; Éditions du Rocher (col. Les Grands Textes spirituels), París, 1994.

películas tarkovskianas no consideran al hombre como deseo de Dios, sino (“se da tan necesariamente en Dios como en el hombre”) a Dios como deseo del hombre, el más alto deseo –o mejor: la iluminación al término de un camino en que se lucha por aprender a desear. Quien desea asume un acto sagrado, que por tanto no consiste en anhelar o añorar: es, simplemente, *desear*, lo que significa –como lo muestran el océano de *Solaris* o el Cuarto en *Stalker*– encarnar el impulso de la naturaleza, el hábito de la creación.

Desde este punto de partida, Tarkovski abre el ojo de la cámara con el mismo gesto por medio del cual abre el ojo de la conciencia: la Zona es revelación de mundos inéditos y humedecidos (tanto como la retina). Mundos acaso abstractos, lejanos o ilegibles, pero en ningún caso ilusorios.

Albert Béguin aporta otros matices al concepto *homme de Désir*:

Para Saint-Martin, el hombre se volvió hacia una luz distinta de aquella cuya suprema manifestación estaba destinado a ser. [...] En el estado actual de cosas, el hombre encierra en lo profundo de sí vestigios de su primer destino y una reminiscencia oscura de la Edad de Oro, el paraíso primitivo. Si llega a prestar oídos a los indicios interiores que le son dados, si ahonda en sí mismo hasta poder apresar una vez más, por medio de una magia puramente espiritual, los embriones que incuba su alma, realizará su propia reintegración en Dios y, al mismo tiempo, restituirá su Unidad primordial a la Creación entera. Únicamente el hombre, artífice de la Caída, puede ser el artesano de la reconciliación, el salvador de la Naturaleza.⁸

Acaso lo que lleva a la Zona a los personajes de Tarkovski es el propio deseo surgido de ella misma; sin embargo, ahí aprenden a de-

⁸ Albert Béguin: *L'Âme romantique et le rêve: Essai sur le Romantisme allemand et la Poésie française*, Librairie José Corti, París, 1939 [*El alma romántica y el sueño: Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1993].

sear y así encuentran la Zona dentro de la Zona. Para Saint-Martin, el *homme de Désir* es “un ser encargado de continuar a Dios ahí donde Dios ya no se da a conocer por sí mismo. [...] Lo continúa en el orden de las manifestaciones y de las emanaciones, porque aquí Dios ha de ser conocido por imágenes y representaciones”. Béguin acota:

Si el Hombre de Deseo busca la armonía y la unidad, es porque lleva en sí vestigios de ellas, ya que no se puede desear lo que antes no se ha conocido. “Todo tiende a la unidad de la cual procede.” El principal agente de esta reintegración es el verbo, que tiene analogía con el Verbo que creó el mundo; por eso el acto del poeta es sagrado y literalmente creador. La música, a su vez, puede contribuir a esa magia redentora, puesto que su principio, el *Ritmo* es reflejo de los números que rigen el curso de los astros, de los siglos y de la naturaleza toda.

Conocer por medio de imágenes y representaciones es la esencia de las artes visuales. El procedimiento por excelencia es la fragmentación, el elegir una parte que aludirá al todo desde el *encuadre* (óleo, boca de un escenario teatral, pantalla de cine). Sin embargo, en pocos autores como en Tarkovski se da tal inaudita forma de *aludir*; en contadas obras la imagen elegida implica de esa forma al *resto*, ya no tanto por analogía o por contradicción, sino por integración. La clave de entrada a este proceso ya radica en los ojos de Iván: la irradiación abarca toda la obra hasta culminar en la mirada de Alexander al contemplar pintura bizantina o renacentista, y sobre todo *La adoración de los magos* de Leonardo.

Profundo conocedor de las leyes pictóricas de composición, Tarkovski no se limita a concebir sus filmes bajo esas leyes: el punto de fuga es también punto de atención. La honda religiosidad –la visión cósmica unitaria– de los grandes maestros de las “imágenes y representaciones” cobra en pantalla un sentido activo: ellas son puente entre una irradiación –la del mundo– y

una forma de receptividad –la del propio lenguaje cinematográfico–; como en los lienzos flamencos (Vermeer, Van Eyck), la religiosidad –el deseo de unir en el fondo, lo cual significa unir en el centro de la mirada– es el elemento que exigen las imágenes para dialogar verdaderamente. En los encuadres de Tarkovski, una condición es fundamental: la tendencia de cada elemento hacia la *unidad* de la que procede. Esta tendencia recibe el nombre de Deseo. Tal es el registro en que se mueve la básica condición de los personajes de cada uno de los filmes del soviético.

No se puede desear lo que antes no se ha conocido. Descubrir que esos territorios son perfectamente concretos, inmediatos, legibles, es faena del Deseo que *los conoce* y tiende a ellos con todas sus fuerzas. Si ellos no terminan por manifestarse es porque, a través de mil trampas cotidianas, no es el mundo el que se fragmenta para encuadrarlo y relacionarlo con el todo, sino el Deseo mismo, fragmentado –inhibido– en multitud de deseos que apenas por un instante acallan su clamor. Para evadir en la noción Deseo las trampas inmovilizantes, un tercer elemento aparece con objeto de conciliar los opuestos: entre el Deseo y el Deseante, la Zona se abre como territorio sagrado en que será la propia conciencia –la mirada-deseo– la que elija los términos de su retorno a la Unidad.

El *stalker* enuncia las reglas a que ha de someterse quien encuentre el Cuarto dentro de la Zona: basta caminar de un lado a otro en ese espacio sagrado concentrándose en la vida pasada. Con ello el hombre sugiere que, más que un específico deseo, lo que el Cuarto concede es *el Deseo*, la aspiración del ser mismo, independiente del pensamiento o de sus modalidades de desear (del mismo modo que el océano de *Solaris*). El *stalker* llega por fin al umbral del Cuarto con los dos hombres a quienes guía: temerosos de sus propios deseos, los tres quedan inmóviles. De pronto, la cámara comienza a retroceder, siempre manteniendo en el encuadre a los hombres expectantes: el lente cruza el

Umbral, y con él entra también el espectador de la película. En la enorme estancia abovedada comienza a *llover*. El único que ha accedido a ese sitio sagrado es el espectador, que así queda al alcance de los otros mundos que son éste. Durante unos instantes los papeles se invierten: es el misterio el que nos mira, la Zona es la espectadora de un cúmulo de misterios no menos inéditos ni menos urgentes.

El público visita a la visitadora, es deseado por el Deseo: la propia conciencia se mide ante un espejo húmedo, móvil... angélico. ¿Podrá el espectador enfrentar tal desafío? Tarkovski desarticula el más obvio de los recursos de fuga: el aducir que la innombrable Zona ha sido un “sueño”. Tras esta secuencia, los hombres aparecen abruptamente de regreso en el sitio en donde iniciarán el viaje: ¿su deseo habrá sido retornar en el tiempo al punto de partida, anulando así la experiencia?, ¿o regresar en el espacio para reiniciar la odisea y esta vez saber *mirar*? El cineasta describe a la Zona como “una región difícil de alcanzar que acaso ni siquiera exista”: no existirá mientras no exista el mundo que ese sitio automáticamente cuestiona con su sola presencia. Tampoco el recorrido habrá sido un sueño (en el sentido occidental, “una ilusión”), ni una derrota sufrida a punto de tocar la meta. Los hombres que tienen “del deseo el fuego empañado” (verso de Fiodor Tiutchev citado en *Stalker*) tendrán que atreverse a mirar el espejo de fuego.

Tarkovski rechaza el término “realismo onírico” para calificar su trabajo: “Es un error considerar al realismo por un lado, y por otro, en contraste, en contradicción, los sueños. Una tercera parte de nuestra vida la dormimos, y entonces soñamos: ¿hay algo más real que los sueños?” Resulta inadmisibles decir “realismo onírico” porque el concepto trata de conciliar dos términos que *en realidad* nunca se han separado en tanto son indisolubles. Tarkovski utiliza la lógica de los sueños –impermeable a las fronteras diurnas– para abrir su obra hacia la zona más

inédita de cada uno de los espectadores. “No se puede desear lo que antes no se ha conocido.” Una vez terminada la proyección de *Stalker*, el espectador volverá a su cotidianidad acompañado por una sed en la mirada: *algo* ha sucedido, algo que muestra su realidad inmediata y que ha de comenzar por intuir a *quien lo está deseando*.

Una partida desde la realidad

Tras el rodaje de *Stalker*, Tarkovski enfrenta crecientes dificultades con las autoridades cinematográficas soviéticas; acepta entonces un ofrecimiento de la cinematografía italiana y emprende un viaje a fin de evaluar las posibilidades de rodar ahí su próximo proyecto. Para el cineasta este viaje será tan revelador como lo muestra la película resultante, *Nostalgia*; por principio, y a pesar de una gran renuencia, decide no volver a su tierra natal. Las represalias son tajantes: se impide la salida de la URSS a la familia de Tarkovski.

Entre la tensión suprema causada por este singular exilio, y la óptima libertad creativa que descubre en Italia, el realizador planea una película que quedará marcada por ese conflicto. El hombre enfermo de *El espejo* encarna en el Gortchakov de *Nostalgia* (ambos personajes interpretados por Oleg Yankovski), un maestro universitario que en la Unión Soviética enseña historia de la arquitectura italiana del Renacimiento y que viaja por vez primera a Italia. Entonces –narra Tarkovski–

entra en crisis. De repente, todo su conocimiento le parece hueco, vacío, muerto... En esos monumentos, en esos edificios, siente el alma y el corazón de quienes los pensaron e hicieron; y, en torno, la gente, que no los ve de modo abstracto, sino en términos concretos, porque los habita, porque forman parte de sus panoramas cotidianos, de los ritmos de su existencia... así, todo cambia de significado, como si revelara temas y modelos distintos.

El elemento que Tarkovski consagra en este filme es, como en sus películas anteriores (y ante todo *El espejo*), la nostalgia. “En el ruso original”, explica,

esa palabra tiene un sentido profundo que se pierde en la traducción. Significa a la vez el sentimiento afectivo que uno tiene por su país natal y la melancolía que también siente por esa tierra distante. Esta película está preocupada por la percepción de lo Absoluto y su inaccesibilidad.

Una vez redefinida, la nostalgia (un deseo tan intraducible como la *saudade* portuguesa y brasileña) se convierte en un modo de mirar... *como si revelara temas y modelos distintos*.

Desde el principio se plantea la nueva mirada que bañará al filme:

Cuando vine a Italia para comenzar a estudiar el proyecto de *Nostalgia* [...] visité muchas ciudades italianas junto [al co-guionista] Tonino Guerra y lo hice también para tener una idea precisa de la arquitectura del Renacimiento, del arte italiano. Tonino me mostraba este o aquel monumento, yo observaba, admiraba, anotaba; pero recuerdo que lo que más me golpeaba era el cielo, el cielo de Italia, azul, a veces negro, y el sol, al alba, al mediodía, al atardecer... El cielo es siempre el mismo, pero bastan las distintas horas del día, el viento, un leve cambio de clima, para que te hable de otra manera, con amor, con violencia, con ansiedad, con temor... El cine puede y debe devolverte estos matices, siempre con el coraje y la honestidad de una partida desde la realidad.

La crisis de Gortchakov responde tanto a su particular desarraigo geográfico como a ese otro destierro, más difícil de describir, que comparte con quienes lo rodean. Este hombre y sus semejantes seguirán privados de un básico umbral mientras ignoren lo que existe en ciertos sitios de ellos mismos. Y sólo quien ha vislumbrado esos registros puede a tal grado sentir nostalgia por ellos. Gortchakov abre los ojos ante una crisis de identidad; sin embargo, no aplica la duda a su pasado sino a su presente

y futuro: que tenga los ojos abiertos no es condición suficiente para abrir los de los demás. Y mientras ellos no lo miren de ese modo, le faltará el impulso necesario para continuar su camino. No puede salvarse si sus semejantes no se salvan: Gortchakov apenas ha dado unos pasos en ese camino de mutuo rescate a través de la mirada-deseo. “La nostalgia”, concluye el realizador,

se convierte en un problema universal. El profesor, en Italia, está solo. Obviamente, no tiene consigo a su familia, y tampoco a sus estudiantes. Sus descubrimientos parten de la comprobación de que no sabe nada y de que, por lo tanto, su enseñanza es inútil. Pero esos descubrimientos sólo sirven a él, porque no son sensaciones, experiencias susceptibles de transmisión a través de una cátedra o, algo peor todavía, de un libro: es necesario, ante todo, vivirlas, y vivirlas juntos.

Si alguna vez Gortchakov renunció a la lógica, ahora debe deshacerse del pensamiento mismo: entonces, apenas entendida esa exigencia, las imágenes se van cargando de un hálito desconocido, temible y portentoso.

Eugenia (Domiziana Giordano), la traductora encargada de auxiliar a Gortchakov, lo pone en contacto con el único que está más allá en el camino del exilio: Domenico (Erland Josephson), un hombre que encerró a su esposa y a sus hijos durante siete años sin permitirles el menor contacto con el exterior. Esta búsqueda de la inocencia fue pronto atajada: se “liberó” a la familia (es decir, fue airadamente devuelta a la prisión cotidiana) y Domenico fue castigado para luego heredar fama de excentricidad –es decir, de locura. En la húmeda casa de Domenico, gemela de la de *El espejo* y del Cuarto de *Stalker*, Gortchakov entiende que la crisis puede ser también un impulso.

En *Stalker*, el personaje protagónico exclama, en medio de su constante debilidad e inocencia –léase fortaleza y exactitud–: “Cuando el hombre piensa en el pasado, se hace bueno”. La cri-

sis de Gortchakov, que termina en una total parálisis, coincide con el fenómeno que Henry Miller examina de esta manera:

Hay una muerte en vida, de la cual hablan los ocultistas y de la cual tienen conocimiento hasta los hombres más corrientes. En el sentido más alto, no se trata de un estado que haya de temerse o evitarse; es un estado transitorio, que encierra esperanza o condenación, según la forma de considerarlo. Es el momento breve como un relámpago o prolongado durante toda una vida, en el cual, enfrentados con la necesidad de una ruptura con el pasado, quedamos paralizados. Es el momento de inmovilización en la frontera de una nueva y más grande región del ser. La mayoría de los hombres, incapaces de captar el sentido de este nuevo estado o condición mental, reniegan, se hunden, se van a pique y son arrastrados por la corriente del tiempo. Los espíritus audaces aceptan el desafío y, aunque perezcan, permanecen con nosotros en espíritu para fecundar la nueva forma de vida.⁹

Detenido en sí mismo, Gortchakov contempla el momento en que Domenico, trepado en una estatua ecuestre en una plaza italiana, luego de arengar a los inmóviles escuchas –no menos quietos que las esculturas que “adornan” ese sitio–, se prende fuego mientras un ayudante hace sonar a todo volumen el “Canto a la alegría” de la *Novena sinfonía* de Beethoven.

Tras el sacrificio fecundante, Gortchakov se dispone a regresar a la URSS. Cuando sus maletas ya han sido enviadas y él está a punto de dirigirse al aeropuerto, por fin este hombre triunfa de su crisis: en un instante de iluminación, recuerda y hace suyo el deseo ulterior de Domenico: cruzar un manantial de aguas termales con un cabo de vela siempre encendido. Aquel poeta nunca pudo satisfacer por sí mismo ese *quest* supremo, puesto que una y otra vez los guardias se lo impedían en tanto circulaba su fama de “demente”.

⁹ Henry Miller: *Reunión en Barcelona*, Tusquets (Cuadernos Ínfimos 69), Barcelona, 1976.

Cuando Gortchakov llega al lugar, el manantial está seco. En una toma-secuencia gemela a la del final de *El sacrificio*, el hombre intenta varias veces caminar el no muy dilatado transcurso protegiendo la infinita debilidad de la llama con una mano o un ala del abrigo. Dos veces el viento apaga la vela; dos veces Gortchakov vuelve a encenderla y a reiniciar el camino. Sin cortes, la cámara va y viene con él durante unos diez minutos. La aparente “lentitud” de ese recorrido mágico (apenas ilustrado en la banda sonora con sonidos ambientales) es en realidad una insoportable tensión que se comunica al espectador, quien también recibe el desafío de un acto tan simple, y por ello trascendente: la interminable fragilidad de la vida es también la infinita fortaleza del hombre que por fin vence en el recorrido que lleva al centro de sí mismo.

Al culminar por fin el deseo de Domenico (y el suyo propio: *el* deseo), Gortchakov sucumbe. También para él todo se ha concentrado en un solo instante de plenitud imborrable. Ahora el espectador queda a cargo de las verdaderas vías, de las verdaderas exigencias. Toda zona es la Zona, todo manantial es el Manantial, toda nostalgia es la inminencia de la unidad. Esas certezas implícitas de Domenico lo hacen coincidir con este párrafo autobiográfico de Henry Miller:

Entre nosotros el problema del alma ha desaparecido, o más bien se presenta bajo una apariencia química, extrañamente deformada. Nosotros nos ocupamos de elementos cristalinos del alma dispersa y destrozada. [...] Con toda honestidad, me vi obligado a tomar los elementos discordes y dispersos de nuestra vida –la vida del *alma*, no la vida cultural– y a manejarlos a mi modo, empleando a mi propio yo destrozado y disperso tan cruel y temerariamente como emplearía los objetos flotantes del mundo fenomenal circundante. [...] En el llamado mundo de la realidad, yo era un fracasado por obstinación, no por falta de capacidad. Escribir no era un “escape”, un medio para rehuir la realidad cotidiana: al contrario, significaba una zambullida más profunda en la rebalza salada –una zambullida hasta la fuente donde las aguas se renovaban constantemente, donde había movi-

miento y agitación perpetuos. [...] La gran mayoría de los artistas se arrojan con salvavidas alrededor del cuello, y las más de las veces el salvavidas es el que los hunde. En el océano de la realidad no se ahoga nadie si voluntariamente se entrega a la experiencia. [...] El escritor vive entre el mundo de arriba y el de abajo: emprende el camino para eventualmente convertirse él mismo en ese camino.¹⁰

Domenico, como lo será más tarde Alexander en *El sacrificio*, es la personificación de la única salida posible a Occidente: el rechazo a esas petrificaciones que el “loco” denuncia antes de inmolarse. ¿Habrán de escucharlo sólo estatuas de ojos vacíos? “Nadie sabía mejor que Balzac”, escribe Miller, “que la sabiduría del corazón es la que debe prevalecer. Lo dice una y otra vez, en forma brillante. El corazón del hombre será el que regirá las épocas venideras, de eso está seguro. ¡Pero antes debe purificarse el corazón!” De Domenico a Gortchakov, de éste al espectador, se transmite una demanda sin nombre y por ello fuera de las inmovilizaciones. Miller así lo especifica:

“La separación fortuita de nuestras dos naturalezas”, que es una de las frases empleadas por Balzac al describir el estado patológico de Louis [Lambert], es un hecho conocido por los hindúes y tibetanos, y las causas que ellos le atribuyen difieren considerablemente de las explicaciones científicas que nos ofrecen los psicopatólogos. [...] Pero en mi opinión lo que es realmente extraordinario es que el propio Balzac no enloqueciera. [...] Es el destino clásico del genio en la época actual. [...] Lo milagroso es que Balzac sobreviviera a la prueba tan bien como lo hizo. La historia tiene un triple significado. En el niño corriente la consecuencia sería la insania, o la psicosis; en el genio en ciernes el resultado es una transmutación del sufrimiento que nos deja una obra de arte (me refiero a sus obras completas) típica únicamente del arte del mundo occidental, es decir, un arte a la vez tributo al ángel imperecedero que hay en el hombre y profecía de la suerte que espera a un pueblo cuya cultura se basa en la persecución y la supresión de las formas superiores de la lucidez.

¹⁰ Henry Miller: “La sabiduría del corazón”, libro homónimo, *op. cit.*

Nostalgia, obra de plenitud, espejo nítido y desgarrado, dibuja la figura de un hombre en un paisaje de desolación (pero también de alternativas presentes). Como obra, se erige en una cúspide del quehacer artístico de todos los tiempos, pero su misma entretela, su mirada, exclaman que se trata de un primer movimiento en un camino interminable.

Miller ahonda en ese camino al describir la búsqueda de Balzac:

El tema de los ángeles, obsesión del escritor, da oportunidad a Balzac de revelar la verdadera religión propia. Describe los tres grados del amor: amor a sí mismo, ejemplificado por el genio humano; amor al mundo en general, ejemplificado por los profetas y aquellos grandes hombres “que la tierra acepta como guías y aclama como divinos”; y el amor al cielo, que forma espíritus angélicos como Séraphita. Califica a los espíritus angélicos de “flores de la humanidad”. Han de poseer, o bien el amor o bien la sabiduría del cielo; pero, subraya, “han de vivir en ese amor antes de vivir en la sabiduría”. Así, concluye, “la primera conversión del hombre es el amor”. [...] Luego compara el saber superficial del científico con esa otra sabiduría proveniente del conocimiento de las “correspondencias”, añadiendo que la ciencia contrista al hombre, en tanto que el amor arrebata al ángel. “La ciencia busca todavía; el amor ha encontrado.”

Sólo una obra como la de Tarkovski, poeta y cineasta, puede compartir esta profecía de Miller:

El arte es sólo un medio para la vida, para una vida más rica. No es de suyo la vida más rica. Sólo señala el camino, cosa que no únicamente el público pasa por alto, sino a menudo también el propio artista. Al convertirse en fin se frustra a sí mismo. La mayoría de los artistas frustran la vida precisamente por intentar luchar con ella. Han partido en dos el huevo. Creo firmemente que todo arte desaparecerá alguna vez. Pero permanecerá el artista, y la vida se convertirá no en “un arte” sino en *el arte*, esto es, definitivamente y para siempre usurpará el terreno.

La parábola del árbol seco

Nostalgia es recibida por las autoridades soviéticas con abierto rechazo. A pesar de que en el festival de Cannes en 1983 ya le había sido asignada la Palma de Oro, el ortodoxo director Sergei Bondarchuk, en ese año miembro del jurado, establece un boicot en contra del filme; la preselección le es retirada y se inventa una solución de compromiso, un “Premio a la creatividad” para *Nostalgia*. Por otro lado y con apoyo de un vasto movimiento de opinión, al fin se permite a la familia del cineasta salir de la Unión Soviética y reunirse con él en Europa.

Tarkovski acepta entonces una co-producción en que intervienen organismos cinematográficos de Suecia, Inglaterra y Francia. *El sacrificio* (1986) cierra una obra caracterizada por un desgarrado conflicto interno pero también por la insobornable exigencia de trascenderlo. Esta vez sin coguionista, Tarkovski crea un guión sólo comparable al de *El espejo* por la cercanía, la desnudez de espíritu que en él imprime. Elige como director de fotografía a Sven Nykvist, autor de las imágenes de la mayoría de los filmes de Ingmar Bergman. El hombre enfermo de *El espejo* había retornado como el Gortchakov de *Nostalgia*, caracterizados ambos por Oleg Yankovski; el Domenico de este último filme vuelve como Alexander, el protagonista de *El sacrificio*: el actor encargado de ambos roles, Erland Josephson, miembro destacado del grupo de intérpretes bergmanianos, así como del cine y teatro suecos, encarna así a los más lúcidos y doloridos personajes de Tarkovski.

El día de su cumpleaños, Alexander, maestro, escritor y actor de teatro, reúne a sus familiares y amigos en su casa situada en la isla sueca de Gotland (“tierra de Dios”); cada uno de estos invitados vislumbra un pequeño horizonte, una parcela de lo real: no desconocen la existencia de otras posibles perspectivas, pero las desprecian. Uno a uno, los testimonios de tales

horizontes parciales se muestran a Alexander como suprema tentación: en cualquiera de ellos radica una posible salida a su crisis existencial; no obstante, cada alternativa, además de falsa, es inaccesible. Peor aún: el hombre descubre que en última instancia no desea esas alternativas. ¿Dónde está, pues, el espejo por medio del cual pueda al fin enfrentar su propio horizonte inédito, oscurecido por la amargura y la inmovilidad reinante en el entorno?

Los personajes desfilan ante sus ojos como enigmas; ante cada uno Alexander se pregunta: ¿es éste el verdadero, el único que puede ofrecer salvación? Su estallido emocional parte de un atronador descubrimiento: no desea la salvación. Al menos, no ésa que bajo contradictorias versiones representan los seres que lo rodean. Está, por ejemplo, su vecino Otto (Allan Edwall), que es cartero menos por necesidad que para cumplir su obsesión: coleccionar historias humanas –de las que atesora más de trescientas. Otto regala a Alexander un mapa original de la Europa de 1660. El ex-actor, añorante de esos fugaces momentos en que toda crisis se disuelve y toda sombra languidece, se siente conmovido: ¿deberá aceptar ese regalo si implica un sacrificio de Otto? “Cualquier regalo representa un sacrificio”, responde el coleccionista de historias, “de otro modo carece de sentido el hacerlo.” Por primera vez, el deseo más íntimo de Alexander tiene un nombre; la palabra “sacrificio”, mil veces oída y ya deslavada por un uso irreflexivo (como con tantos otros términos) es redefinida a través de un gesto mudo –pero no inmóvil.

La galería de personajes incluye a Adelaide (Susan Fleetwood), la esposa de Alexander, a los hijos de ambos, Marta (Filippa Franzén) y un pequeño de siete u ocho años (Tommy Kjellqvist) llamado por Alexander “el hombrecito”. Se añaden un médico, Víctor (Sven Wollter), y las sirvientas Julia (Valérie Mairesse) y María (Gudrun Gisladottir). Víctor regala a Alexander un libro de arte bizantino; de nuevo el ex-actor

se enfrenta a otro misterio humano sin posible resolución por la palabra: contemplar esas imágenes cargadas de sentido le concede por unos momentos una paz de espíritu –e incluso un éxtasis religioso– como sólo había experimentado ante *La adoración de los magos* de Leonardo. Ante la perfecta composición pictórica de este último cuadro, Alexander reconoce un atisbo de su añorado horizonte; la humildad suprema, la amorosa apertura, la nitidez en los rasgos de las madonas (expresadas en varias reproducciones de la *Piedad*), todo ello son signos que esperan pacientemente un acto que las haga encarnar en la vida misma, en esa confusión de gritos y lamentos fuera de toda armonía.

Al oír su admirativo examen de Leonardo, Otto exclama que el autor de *La adoración de los magos* le da horror porque también diseñó artefactos destinados a la guerra. La necesidad de limpidez en Alexander sufre un nuevo golpe. Las paradojas, las convivencias contradictorias no encuentran en su convulso espíritu un posible término de trascendencia. Adelaide afirma haberse casado con Alexander mientras amaba a otro hombre. Más allá de las especificaciones anecdóticas de tal suceso, esta mujer deja traslucir una “verdad” acogida con reconocimiento en el grupo: deseo es imposibilidad, el fruto nunca corresponde a lo anhelado (y si lo hace, es “falso”).

¿Qué espera Alexander si rechaza una salvación por los caminos que muestran sus interlocutores, incluyendo aquellos a quienes no conoce, o a quienes ha leído o interpretado en los escenarios teatrales que abandonó porque lo llenaba de vergüenza mentir sus emociones? En esa Babel sólo hay un silencio: el del “hombrecito”, que ha sido operado de la laringe y a quien los médicos han prohibido hablar. De vez en cuando Alexander pasea con él; ambos han plantado un árbol seco a la orilla del mar. El hombre cuenta historias al pequeño; una de ellas se convertirá en el núcleo del filme. En el original tratamiento litera-

rio de *El sacrificio*, firmado en San Gregorio en enero-febrero de 1984, Tarkovski la pone así en labios de Alexander:

Una vez, hace mucho tiempo, un viejo monje llamado Pamve [o Paume] plantó un árbol muerto en la montaña y ordenó a su discípulo, el novicio Ioan [o Iasso] Kolv –era un convento ortodoxo–, regar todos los días ese tronco hasta que floreciera. Durante largos años, Ioan tomó el camino cargado de pesados baldes llenos de agua. Cada mañana partía hacia las alturas; necesitaba de todo un día, del alba hasta el crepúsculo, para llevar un balde a la montaña. Esto duró tres años. Un buen día, al escalar la montaña, ise dio cuenta de que el árbol estaba cubierto de flores! A pesar de lo que se diga, ies hermoso ser metódico, sistemático! Sabes, a veces tengo la sensación de que si cada día, a la misma hora, efectuamos un acto y somos fieles a ese ritual, en forma invariable, todos los días, sin que falte uno solo, sin retrasarnos nunca, la faz del mundo cambiaría. Algo se movería. No puede no moverse. Cada mañana, por ejemplo, te despiertas a las siete, vas al baño, llenas un vaso con agua y lo vacías en el excusado, y eso basta. Tarde o temprano, ese vaso será la causa de un cambio, iforzosamente! No rías, es en serio. ¿Sabes que los soldados tienen prohibido atravesar los puentes marcando el paso? ¿Y sabes por qué? Pues porque sus pasos sincronizados sacudirían el puente, y éste terminaría por desplomarse. Te juro que es verdad, ¿nunca te lo han dicho? Pues bien, cualquier otro gesto cotidiano, repetitivo, monótono, como en el caso de nuestro vaso de agua, tendría el mismo efecto.¹¹

El efecto real de un rito mágico suficientemente repetido. Ciencia, religión y metafísica reunidos en un solo acto. Pero Alexander sería el último capaz de emprenderlo, visionario inmóvil, mago sin prestidigitación, teórico sin praxis. Para “curar” a Alexander de su intoxicación de palabras sin raíz, Otto busca lanzarlo a los

¹¹ Incluido en el libro *Andrej Tarkovskij. Le sacrifice*, Shirmer/Mosel, París-Berlín, 1987; trad.: Nikita Krivocheine y Laure Vernière [*El sacrificio*, Universidad Autónoma Metropolitana (col. Molinos de Viento 78), México, 1992; trad.: César Carrillo Trueba]. Existe una variante de esta parábola, según la cual el niño que cuida el árbol seco es mudo; luego de tres años de regarlo con religiosa puntualidad, el árbol permanece seco pero el niño, mientras espera, *recupera el habla*.

brazos de la sirvienta María, un ser “simple y sin complicaciones”, directamente relacionada con las fuentes vitales y a la vez definida como una bruja. Sin embargo, Alexander descubre que esa “simplicidad” no es sino una visión imperfecta, y que tales complejidades existen en la sirvienta acaso más que en sus otras mujeres. Mas, ¿se trata de las propias sombras que ha reflejado en María? Tras un intento de abrazo amoroso, ambos levitan sobre un lecho.

La televisión anuncia destrucciones y se concentra en la inminencia de una única devastación nuclear. Se escucha el ruido de aviones rasgando el nítido silencio de la isla; la casa tiembla y una jarra con leche se vuelca en el suelo de madera. Adelaide se convulsiona presa de un ataque de histeria y Víctor le administra sedantes. En un momento de intensa plegaria, Alexander habla a Dios y promete un sacrificio si su familia es preservada: no volver a hablar, dejar a su hijo y a todo lo que lo ata a la vida. En este discurso se intercalan imágenes de lo que muy bien podría ser la Zona: una plaza primero abandonada, en cuyo centro hay un automóvil volcado; luego, una multitud surca ese espacio en aterrorizada estampida.

A la mañana siguiente, Alexander despierta en una aparente vuelta al “orden”; entonces, en un momento en que está solo, prende fuego a su casa. El asombro lo sacude: más que él mismo, su cuerpo ha producido una reacción directa, concreta, sin angustia, previa a los racionios. Cuando deja de hablar, Alexander se sacrifica; pero cuando quiere culminar ese sacrificio, su cuerpo vuelve a tomar la iniciativa y lo hace abandonar la casa y buscar refugio en el exterior. En el tratamiento literario de esta historia, Tarkovski describe la última secuencia (que pasó al filme casi intacta):

El fuego toma fuerza lentamente, como con repugnancia. Alexander se acuesta sobre el suelo, la cara contra la tierra. Cuando el calor se vuelve insoportable, se arrastra hacia los pinos. Hasta ese momento

vuelve a mirar la casa. El incendio arde con furor. Las flamas rezumban, crepitan, las copas de los pinos cercanos son abrasadas. El bonito coche de Adelaida es alcanzado por el fuego.

Cuando el doctor, Marta, Adelaida y Julia regresan de su paseo, ya todo terminó. El calor, cerca del incendio, es intolerable. El humo se extiende al ras del suelo, y desciende por el arroyo que va al mar. Sofocándose, el doctor corre hacia Alexander y se inclina. Alexander se levanta y con la voz enronquecida, dice:

—Fui yo quien hizo todo esto, no te preocupes... Escucha, Víctor, te quería decir algo muy impor...

De repente, recuerda su promesa y calla. Calla para nunca jamás volver a hablar. Como lo había prometido.

La ambulancia que se pidió a la ciudad llega rápidamente. Los enfermeros suben a Alexander.

El doctor y Adelaida quieren acompañarlo a la clínica, pero Alexander se enoja, se pone a gesticular y los echa del coche. Víctor y Adelaida se resignan a dejarlo en manos de los enfermeros. La ambulancia arranca...

Al pasar cerca de la rama seca que habían plantado el día anterior, al borde del arroyo, Alexander distingue al niño. Va a lo largo del camino, llevando con esfuerzo un inmenso balde de agua. Alexander se aleja temeroso de la ventana, para que su hijo no lo vea. La ambulancia se pierde por el polvoriento camino.

El niño se limpia el sudor que gotea de su frente, levanta el balde con dificultad y se dirige hacia su árbol. Se detiene, acerca el balde al tronco y vierte el agua.

La tierra seca absorbe el agua con avidez.

El niño vuelve a tomar el balde y comienza a caminar en dirección a su casa, que ya no está ahí.

No sabía cuánto tiempo más necesitaría regar esa rama. Pero estaba seguro de que no dejaría pasar un solo día sin hacerlo, que continuaría llevando agua hasta que el árbol floreciera. Su padre se lo había dicho: el árbol florecería.

El enigma heredado

La noción *sacrificio* parece determinar la vida misma de Honoré de Balzac: “En el periodo más atormentado de su vida”, recuenta Miller,

en 1830, fue cuando Balzac se trasladó a vivir a la Rue Cassini, “a medio camino”, como él dice, “entre los Carmelitas y el lugar en donde guillotinan”. Ahí empezaron los trabajos en verdad hercúleos por los cuales es célebre y que indudablemente acortaron su vida, ya que llevando un ritmo normal habría vivido cien años o más.

En los tiempos siguientes publica más de setenta textos al año, entre los cuales va (en 1835) el que Miller califica como “el más inusitado de toda su carrera, probablemente uno de los libros más singulares de toda la literatura: *Séraphita*”.

Extraño destino el de un hombre que deja la vida de lado –ya que su vitalidad ha sido lacerada por el choque con lo real– y se sumerge en la obra para aspirar a una posteridad y a la vez advertir a quienes vienen detrás sobre el peligro de no vivir a fondo, de no defender al ángel contra los embates del odio y la estulticia. Balzac acepta su destino, pero éste implica renunciar a su destino (al menos, a ése cuya consagración lo habría llevado a convertirse en Louis Lambert). Al considerar este fenómeno, Miller invalida su respeto hacia el autor de *La comedia humana* y, al final del encendido “Balzac y su doble”, da un violento giro de 180 grados:

El arte es nada más que un escalón para otra forma, más grande, de vida. Si el artista mismo no es transformado por el Verbo, ¿qué esperanza puede haber para quienes lo leen? [...] No respeto ni los trabajos hercúleos de Balzac, ni su producción colosal, ni su genio, cuando comprendo que su vida chisporroteó afrentosamente. Si un hombre no puede hallar la salvación en sí mismo, todas sus palabras son inútiles. El verdadero Balzac murió en la persona mítica de Louis Lambert, cuyo nombre mismo nos dice que le disgustaba.

¿Puede recibir la misma crítica severa el sacrificio de Alexander, no menos hondo ni menos contradictorio que el de Balzac? Una posible respuesta radica en el territorio en donde se dan ambas inmolaciones y la actitud que ellas implican: la decisión de Balzac se lleva a cabo, pese a todo, a través de la más alta de las vías

humanas, el hacer artístico, el *decir*, el arriesgarse a la intemperie ofreciendo a ésta la mayor de las desnudeces: Balzac no oculta su herida, no trata de sepultar su derrota en una burda apariencia de “dignidad”, no asume eso que deploraba en sus semejantes, la “vida vegetativa”; en un hombre con su torrente vital, “vegetativa” no equivale a “contemplativa” sino a inmovilización, a renunciar al interlocutor, a situarse en un margen.

Es famoso el método que Balzac utilizó para mantenerse despierto, las miles de tazas de concentrado café de grano consumidas en las largas noches de escritura en la Rue Cassini. El conflicto muestra sus aristas: de haber seguido un ritmo normal, “habría vivido cien años o más”. ¿Por qué no lo hizo, además de las razones inmediatas como la precariedad económica y la necesidad de satisfacer una demanda creciente de sus páginas? ¿Por qué robar horas al sueño buscando en el café un insomnio voraz? Acaso el insomnio precede al estimulante, el sueño al dormir: sólo en la escritura Balzac lleva su *ritmo normal*; su sistema de trabajo luce como “premura” únicamente a ojos que dependen de promedios. En esas intensas noches el escritor lleva su decisión a las últimas consecuencias: conoce el tiempo de que dispone porque la herida de la infancia lo ha anclado a un ritmo que le es ajeno. La obra es el puente entre un hombre víctima de lastres y un yo angélico que se aleja –danzando en su propio ritmo– minuto a minuto.

No puede hablarse, entonces, de un sustituir la vida con la obra, sino de vivir ésta de la única forma posible: la fidelidad a sí misma. Para Balzac la obra era vida: había que *vivirla* a fondo. Albert Béguin añade:

Decir que Balzac hubiera debido dedicarse a otras tareas, es ignorar la particularidad de las vocaciones personales. Balzac era un vidente, un visionario de la más alta inteligencia metafísica; pero no podía captar su propia visión sino inventando personajes, escenas, diálogos. Por algún tiempo creyó que sus poderes de invención

eran de tal magnitud que lo autorizaban a una especie de creación absoluta, sin apoyos tangibles. Pero, a partir del día en que se hizo novelista, comprendió que no nos acercamos a la eternidad sino por medio del tiempo y que el misterio más profundo se revela a la imaginación que penetra lo real y no a la imaginación que lo disipa y lo anonada.¹²

Cada autor defiende la parte del espejo en que se refleja –o cree reflejarse. Ni Miller ignora “la particularidad de las vocaciones personales”, ni Balzac “murió en la persona mítica de Louis Lambert”: Miller coloca esa violenta objeción dirigida no tanto a Balzac como a los confundidos exegetas que toman la parte más superficial de la vida y obra balzacianas para justificar las obras inmovilizantes (“el ritmo normal”) y las vanas autogratificaciones. Balzac llega a un estadio muy particular en que la pura presencia de Lambert, aun habiendo fracasado, lo salva, porque ese fracaso es obra y se rige por las leyes del *hacer* y del *decir*.

Balzac vive la vida en obra: resulta inimaginable la fuerza necesaria para salvarse desde los mismos términos de la derrota; si no consagró el ángel en su propia piel, sí lo hizo en la de sus personajes: carne y hueso fueron convertidos en retrato del mundo, en igualmente sensitiva obra de creación absoluta. Si su destino no fue culminar en carne propia su destino, Balzac lleva ese fenómeno a sus últimas consecuencias, a las más inauditas, es decir, lo transfigura al usarlo como espejo. Se inmola en la vasta obra, pero deja dos textos en los que un ojo avizor encontrará las pistas.

Del mismo modo en que Miller descalifica el sacrificio de Balzac, podría contemplarse el de Alexander: en principio su voto de silencio parece tan precario –y sobre todo tan inútil– como el acto que lo lleva a huir del fuego, es decir, a arrepentirse

¹² Albert Béguin: “La vocation du Romancier”, *Mercure de France*, París, 1950.

de asumir el destino de Domenico. Sin embargo, el espejo es inequívoco: Balzac arde pero no en el vacío sino en la materia artística; así, al retroceder en el último minuto, Alexander *sacrifica el sacrificio mismo*. No toma el camino de Domenico sino el de Gortchakov: la vía abierta de conocimiento, el enigma heredado. En primera instancia, toda la historia de Alexander será transfigurada por la parábola del árbol seco en el instante en que el niño silencioso la hereda y pone en práctica; pero más allá habrá un depositario más: el espectador. De un lado del espejo, eso explica la inconcebible decisión de Balzac: ya en vida quiso convertirse en la vía de conocimiento que es ahora. Del otro lado, nos permite entender que si Alexander se sumerge en el silencio, es para que el niño *hable*.

Y así sucede: mientras hacia el final de *El sacrificio* el “hombrecito” riega el árbol seco, se escucha su propia voz: “En el principio era la palabra, ¿por qué, papá?” El sacrificio es la primera palabra al término de un largo silencio: es el acto unitario, húmedo, que prevalece tras la avalancha de palabras y de imágenes inmovilizantes. Rehusarse a ese barullo avasallador, a esa ceguera autoimpuesta es en sí un sacrificio, el más elevado, el más doloroso, el más inaudito. Pero es apenas el principio; luego viene sacrificar al sacrificio mismo: el fruto (como ese árbol que florece en la boca, en la lengua del niño) es indirecto, lejano, acaso huraño: el hombre.

En el juego de espejos, la noción descubierta por Alexander repercute en tiempo y espacio. “La misión del hombre en la Tierra es recordar...”, escribe Miller en eco de una frase de su amigo Alfred Perlès: “No recobrarás el recuerdo antes de que hayas sacrificado todo lo adquirido”.¹³ (En su plegaria, Alexander promete “dejar todo lo que lo ata a la vida”.) Para Miller, lo

¹³ Alfred Perlès: *The Renegade*, Allen & Unwin, Londres, 1943.

mismo que para Perlès, “ni la victoria ni la derrota importan. Lo que importa es cómo se vive una y otra”. En esta esencial afirmación, coinciden con otros dos amigos, Balzac y Lambert, que se sumergen en la obra con el supremo deseo de *recordar*, esto es, de rastrear en el voluminoso conjunto de imágenes conservadas en la memoria los indicios del ángel y sus fragmentaciones, para volver a integrarlo. (No otra es la intuición que llega a Alexander a través del gesto de su amigo Otto al regalarle el mapa.)

Miller puntualiza ese acto, profundamente imbricado con la obra de Tarkovski:

Para aprehender “el recuerdo de las cosas pasadas”, primero hay que acceder a un estado de beatitud. El pasado no resucita para un hombre que tenga buena memoria, del mismo modo en que lo hace para un alma inocente. Solamente recuerda quien mira hacia el pasado con ojos de Dios. Es necesario que muera en el pasado antes de resucitar. Ninguno de nosotros llega a la experiencia con los ojos muy abiertos. Entramos a ciegas y nos despertamos para encontrar que era diferente a lo imaginado. La experiencia, digamos, sólo sirve para abrir los ojos. A medida que rechazamos la carga acumulada durante el camino, a medida que nuestro sacrificio aumenta –en otros términos, que quemamos los residuos– accedemos, poco a poco, a la unión con el semejante, con Dios y con el mundo entero. Al perder lo que considerábamos precioso, encontramos la fuente, donde no existe diferencia entre el tú y el yo. Cuando el día de mañana no es mejor que el de ayer, ni el pasado resulta diferente de la buena conducta, estamos preparados para recordarlo todo, preparados también para olvidarlo; para olvidarlo todo.

El autor de *La comedia humana* cifra en esta frase su más esencial mirada: “El deseo nos abrasa; el poder nos destruye”. Gaëtan Picon elige como epígrafe a su estudio sobre la obra balzaciana otra frase clave de su retratado: “Pertenezco a esa oposición que se llama la vida”. El sacrificio de Alexander parte de un acto pequeño y abarca a toda su existencia: cuando llega a sacrificar *todo lo adquirido*, incluido el sacrificio mismo, des-

cubre la verdadera fuente. Entonces lo recuerda todo. Está preparado para olvidarlo todo también. Sin embargo, este olvido, idéntico al silencio que tanto perseguía intuitivamente, es un estadio activo: es la limpieza total antes del acceso a lo más propio. El dolor no era un fin ni una magnitud inamovible, fatal: era el signo de un reacomodo, de una apertura. El deseo abrasa a Alexander cuando se despoja del poder: el siguiente paso es despojarse del propio deseo, *para ser el Deseo*.

Escribe Balzac en *La búsqueda de lo absoluto* (1834):

Los hechos de la vida humana están tan estrechamente ligados a la arquitectura que, en su mayor parte, los observadores pueden reconstruir a las naciones o a los individuos [...] merced a los restos de sus monumentos públicos o al examen de sus reliquias domésticas. La arqueología es a la naturaleza social lo que la anatomía a la naturaleza orgánica. Un mosaico revela a una ciudad entera, como el esqueleto de un ictiosaurio delata a toda una creación.

De modo paralelo, afirma Tarkovski: “Al poeta le basta con mostrar el fragmento de un objeto para dar la imagen de un conjunto coherente. [...] El dedo de un pie que sale de un zapato es suficiente para evocar al mundo”. La Zona delata al alma misma. De ahí el magnífico proceso a través del cual el espectador de *El sacrificio* va abriendo los ojos a la par que Alexander; éste aprende a ver el mundo con la intensidad que le provocan las pinturas bizantinas o la lucidez de Leonardo. Lo que es un rumor en *Nostalgia* es un cataclismo en *El sacrificio*: la mirada-deseo surca vías que no atraviesan a la conciencia y que sin embargo la despiertan. El universo de Leonardo está inédito: no obstante, se mantienen en una vigencia extraordinaria las vías por medio de las cuales el autor de *La adoración de los magos* conduce a las miradas que se posan en su obra gráfica. El espectador pasea la vista por cada uno de los encuadres de *El sacrificio* con idénticos resultados. La mirada se limpia, pero ese es el

inicio de un camino que habrá de seguir el espíritu, el árbol, la palabra inicial.

Cuidadosamente, Tarkovski redefine la noción *sacrificio*. Por ejemplo, la separa tajantemente de “renuncia”. Henry Miller coincide en esa especificación:

Lo que es, es. Lo que será, será. Y basta. El darse cuenta, simplemente, por un instante, de que existe un plano más vasto, permite renunciar. Pero, al renunciar, uno no se retira del río de la vida, ni siquiera en espíritu, sino que se hunde más profundamente, con más ganas. Lo que se sacrifica es la visión personal, limitada, egocéntrica de las cosas; la perspectiva que hace nadar en sentido contrario en lugar de seguir a la corriente. [...] Negar el mundo no libra del mundo. Separar el espíritu de la realidad no logra otra cosa que dejarte desesperadamente dividido. Lo visible y lo invisible son uno. El espíritu que así lo comprende, deja de debatirse. No hay vida y muerte, sino vida en la muerte y muerte en la vida; las dos unidas como hermanas siamesas y formando algo que supera el significado de cada una. En resumidas cuentas, uno comprende que lo único que se debe hacer es vivir como si el Reino de los Cielos ya estuviera aquí...

Lo comprende Andrei Tarkovski, *homme de Désir*, y de ese modo firma la dedicatoria final del último de sus filmes: “Esta película está dedicada a mi hijo Andrioshka, con esperanza y confianza”.

V. François Truffaut:

El niño salvaje (1969)

EL DESAFÍO DE LO TRANSPARENTE

Los grandes ciclos

En 1975 François Truffaut declara, tras finalizar el rodaje de *La historia de Adèle H.* y ya en plena preparación de *La piel dura*:

Si uno de mis filmes no ha satisfecho al público o a mí mismo, tengo el sueño de rodarlo de nuevo, lo cual es imposible, por supuesto, pero lo que hago es intentar evadir los mismos errores en las películas subsecuentes que traten de similares situaciones emocionales. Si, por ejemplo, el público se rehusó a aceptar al personaje interpretado por Jean Desailly en *La piel suave*, ello fue sin duda porque, cuando adopto el punto de vista de un personaje masculino, tengo la tendencia a hacerlo no exactamente débil pero sí como un niño. Así, en *Domicilio conyugal*, cinta en la que volví a emplear ciertos temas de *La piel suave*, lo hice desde un ángulo más francamente cómico y con un actor, Jean-Pierre Léaud, a quien el público nunca ha dejado de considerar un niño.¹

El código social considera al niño un “proyecto de individuo”; sólo por ello se le tolera lo que supuestamente lo define, la “debilidad”, y eso únicamente porque ha de perderla al arribar a la edad “madura”. Truffaut es uno de esos pocos cineastas que se las arreglaron para aparentar haber perdido esa debilidad sin despojarse de tal elemento en que veían la fuerza verdadera. Los autores cinematográficos que Truffaut considera sus maestros (Hitchcock, Buñuel, Dreyer, Bergman, Lang, Lubitsch,

¹ Truffaut entrevistado por Gilbert Adair en *Sight and Sound*, vol. 44, núm. 3, Londres, verano de 1975.

Ophüls, Renoir, Vigo, Welles, Hawks), son artistas para quienes era perfectamente posible la convivencia de pureza y malicia, tal y como la entiende y encarna todo infante. La anécdota real que dio origen al guión de *La piel dura* –un niño muy pequeño que cae de un sexto piso sobre unos arbustos y sin hacerse daño alguno, fenómeno incomprensible para el adulto que se considera compacto, impenetrable, *hecho*– responde a la exacta condición observada por el poeta Arseni Tarkovski: “La fuerza y la dureza son hermanas de la muerte. Es por ello que lo duro nunca triunfa. Los niños son débiles y ágiles: poseen la verdadera fuerza”.

Desde su primera incursión como director, Truffaut practica una muy saludable inversión de términos que ha de culminar en *El niño salvaje* (1969), *La noche americana* (1973) y *La piel dura* (1976): no hay peor debilidad que la del adulto cuando pierde la transparencia esencial de la infancia y esa mirada capaz de perfecto equilibrio entre ficción y realidad, inteligencia e inocencia, milagro y vida cotidiana, promesa y realización, sueño y vigilia. En una inmejorable representación de este último equilibrio, Jorge Luis Borges refiere la siguiente anécdota:

Un sobrino mío, tendría unos cinco o seis años entonces –mis fechas son bastante falibles–, me contaba sus sueños cada mañana. Recuerdo que una mañana (él estaba sentado en el suelo) le pregunté qué había soñado. Dócilmente, sabiendo que yo tenía ese *hobby*, me dijo: “Anoche soñé que estaba perdido en el bosque, tenía miedo, pero llegué a un claro y había una casa blanca, de madera, con una escalera que daba toda la vuelta y con escalones como un corredor y además una puerta, por esa puerta saliste vos”. Se interrumpió bruscamente y agregó: “Decime, ¿qué estabas haciendo en esa casita?”²

Jean-Pierre Léaud (el actor favorito de Truffaut y a quien dedica *El niño salvaje*) no sólo actúa en *Domicilio conyugal* o en *La*

² Jorge Luis Borges: “La pesadilla”, *Siete noches*, Fondo de Cultura Económica, México, 1980.

noche americana a un individuo “no exactamente débil pero sí como un niño”; en esta última cinta ese tipo de individuo es también representado por Ferrand (un director de cine interpretado por el propio Truffaut), no menos indefenso pero no menos defensor de lo transparente. Esa misma transparencia permite entender por qué Truffaut aceptó actuar en la superproducción norteamericana *Encuentros cercanos del tercer tipo* (en esta cinta de 1977 dirigida por Steven Spielberg, Truffaut aparece como un científico francés encargado de orquestar el contacto humano con una benévola civilización extraterrestre): en ella Truffaut encontró una imaginería afín al niño que siempre supo salvar.

*

Truffaut había debutado como director en 1956 con un corto de siete minutos, *Une visite*. Dos años más tarde rueda otro cortometraje, *Les mistons* (17 minutos), historia de varios niños que atosigan a dos amantes y que al morir uno de éstos sufren un inicial choque con la realidad. Tras un tercer corto creado en colaboración con Jean-Luc Godard, *Histoire d'eau* (1958), en *Los 400 golpes* (1959) ha de fijarse esa mirada resultante del enfrentamiento de la pureza con un mundo de pérdidas y contaminaciones. Tal forma de mirar impregna los siguientes largometrajes y sus protagonistas, mas un personaje en especial encarnará esa mirada: Antoine Doinel.

El “ciclo de Antoine Doinel” se establece cuando el productor Pierre Rostang ofrece a Truffaut escribir y dirigir uno de los cinco episodios de la cinta *El amor a los veinte*, que tendría como tema el del primer amor. El cineasta ve la oportunidad de continuar la línea autobiográfica de *Los 400 golpes*, filme protagonizado por un muchacho de trece años, Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud), que se enfrenta a un mundo hostil en donde impera la deshumanización. En el episodio de *El amor a*

los veinte (1962), llamado “Antoine y Colette”, Léaud tiene dieciséis años y sigue soñando con la vocación que descubriera en su primera aparición fílmica: la escritura. A lo largo del tiempo continuará el ciclo en otras películas: *Besos robados* (1968), *Domicilio conyugal* (1970) y *L’amour en fuite* (1979). A ellas puede sumarse *La noche americana*: en esta cinta que juega el juego del cine dentro del cine, Léaud representa a Alphonse, un “débil” actor contratado para desempeñar el papel de un novio despedido; Alphonse no parece sino un ulterior juego de espejos: Léaud actuando a Doinel actuando a Alphonse actuando al novio despedido. O quizá Doinel actuando a todos los demás, incluido Léaud; las esporádicas colaboraciones de actor y cineasta irán dibujando uno de esos grandes frescos que únicamente el cine puede crear, es decir, Doinel a las edades de 13, 16, 22, 24, 27 (Alphonse) y 33 años, interpretado en cada ocasión por un único actor de las mismas edades (o casi: Léaud es un año mayor que Doinel).

Truffaut claramente incluye *La noche americana* en el ciclo de Doinel a través de notaciones irónicas: en *Domicilio conyugal* Antoine manifiesta el deseo de llamar Alphonse a su primogénito; además, en el último título de la serie, *L’amour en fuite*, se incorporan escenas de *La noche americana* como “pasado” de Doinel. Confrontar las seis películas equivale a estar ante un extraño verismo que sobrepasa a sus provocadores.³ Los ele-

³ Un análogo juego de espejos nace en 1964 cuando el británico Michael Apted, entonces de 22 años de edad, comienza a trabajar en la televisión inglesa y es nombrado investigador para el rodaje de un ambicioso proyecto documental llamado en principio *Seven Up*. Se trata de filmar entrevistas a un grupo de catorce niños y niñas de siete años de edad, de distintas extracciones sociales, quienes darán sus opiniones sobre el mundo y enunciarán sus proyectos de vida, y a los que se contempla entrevistar de nuevo cada siete años. En 1970 Apted, ya no sólo como investigador sino como director, vuelve a reunirlos frente a la cámara y rueda el segundo filme de la serie: *Seven Plus*

mentos autobiográficos de Truffaut se van apartando a medida que avanza la serie; así, es posible postular tanto una creciente autonomía de Doinel como una doble inmersión en la autobiografía del cineasta: éste cambia los datos “directos” por otros “simbólicos” pero no menos propios, no menos *reales*. La saga de Antoine Doinel registra las búsquedas de modo integral (la supervivencia de la mirada infantil, el desafío de lo transparente a través de la hechura fílmica): de ahí sus errores, el reconocimiento de esos errores y las vueltas a empezar. Lo que cierta crítica objeta al ciclo de Doinel (anacronismo, inmadurez, distensión dramática) corresponde a un testimonio *vivo* –con todas las contradicciones de lo vivo– para un hombre que erigió su obra en el desbordante misterio del cine.

Los poderes de resistencia

En el famoso artículo que en 1954 sentaba las bases de la revuelta fílmica en Francia, “Una cierta tendencia del nuevo cine francés”, Truffaut exigía que el trabajo del cineasta fuera

Seven. Luego lo hace en 1977 (*21 Up*) y en 1985 (*28 Up*). El montaje de cada cinta va y viene en el tiempo confrontando los proyectos de la infancia, los choques de la adolescencia y las desilusiones de la adultez, en una impactante propuesta fílmica que ya se había convertido en un hito cuando Apte rueda en 1991 *35 Up* con algunos de sus integrantes originales (algunos se rehusaron a continuar la experiencia). En 1998, con *42 Up*, y en 2005, con *49 Up*, el cineasta prosigue este fascinante proyecto que ha de continuar “mientras los protagonistas sigan prestando su cooperación”. Apte no rueda cada siete años una película “mejorada” que invalida a las precedentes, sino construye una serie de filmes capitulados, cada uno de los cuales tiene de los anteriores sólo el material suficiente para establecer la identidad de los entrevistados y contrastar sus distintas épocas y vivencias. La historia del documental de mayor lapso de producción en la historia del cine (41 años hasta *49 Up*) se narra en el libro *42 Up: Give Me the Child Until He is Seven and I Will Show You the Man* New Press, Nueva York, 1999.

tan personal como un diario íntimo o una confesión. Pocos realizadores cumplieron esa propuesta como él mismo; en *La noche americana* Truffaut-Ferrand tiene un sueño recurrente: un niño solitario que vaga de noche en su pueblo de origen y que en el cine local roba los carteles de *Ciudadano Kane*. Este sueño sintetiza una infancia conflictiva y caracterizada por una muy despierta cinefilia: a los dieciséis años Truffaut funda un cineclub de escasos recursos; muy poco después, gracias a André Bazin se integra al grupo de redacción de la influyente *Cahiers du Cinéma* (Godard, Rivette, Chabrol, Rohmer), que después ha de establecer la *nouvelle vague*.

“Una cierta tendencia...” daría el manifiesto cohesivo; este artículo atacaba con iracundia la llamada “tradicción de calidad” del cine galo, pugnando por obras tan individuales como al margen de los formalismos; Truffaut mencionaba, a manera de ejemplos, los nombres de Cocteau, Vigo, Renoir, Bresson, y revaloraba la obra de ciertos realizadores extranjeros (Hitchcock, Lang, Lubitsch, Ophüls, Hawks) a quienes no se consideraba sino como meros artesanos “a la manera hollywoodense”. Repudiado por la crítica oficial a causa de sus ataques contra las ortodoxias, el crítico disidente obtiene una revancha cuando en 1959 *Los 400 golpes* obtiene el premio a la mejor dirección en el Festival de Cannes.

Desde esta cinta, los personajes de Truffaut comparten esa “cierta mirada” resultante de un despojo y de una rebeldía ante tal despojo; los relaciona también una sed de absoluto que sin cesar choca con una realidad enemiga de las plenitudes. A lo largo de su filmografía se dibujará a la infancia como un espejo nítido aún no opacado por el predatorio mundo adulto; de ahí el acento que estas películas una y otra vez colocan en la amistad, la lealtad y la visión del niño como supremo conjuro descubridor de las verdaderas pasiones. Una de ellas, el cine, se extiende de un filme al otro tejiendo una intrincada trama compuesta de claves, referencias cruzadas y homenajes ocultos dirigidos

ante todo a un cinéfilo enterado y receptivo. Con el tiempo, esta red teje un diario personal cuyo registro se concentra en dos grandes polos: el primero es el juego de espejos que interroga al cine desde su esencia misma; el segundo está claramente representado por esta declaración de Truffaut: “Todo lo que un niño haga en una película, es como si lo estuviera haciendo por primera vez”.⁴ Agrega:

Evidentemente, la tela de *La piel dura* está entretejida de pequeños sucesos, pero hay que recordar que nada es “pequeño” en el mundo de los niños. [...] En conjunto, [estos sucesos] deben alentar la noción de que la infancia es a menudo peligrosa, pero que también está llena de gracia y tiene una piel dura. El niño inventa la vida; choca contra las cosas, pero al mismo tiempo desarrolla todos sus poderes de resistencia.

Si en los filmes de este director la “cierta mirada” procede de un choque con la realidad expresado en el conflicto entre pureza y malicia, *El niño salvaje* demuestra que tal conflicto no equivale tanto a un choque como a una demanda de reacomodo; los hemisferios no combaten: se integran. El hombre no es el predominio de una u otra “mitad” sino un *orbe* en perpetua gestación.

*

A partir de los libros *Mémoire sur les premiers développements de Victor de l'Aveyron* (1801) y *Mémoire sur les nouveaux développements de Victor de l'Aveyron* (1806) del médico Jean E. Marie Gaspard Itard, adaptados a la pantalla por Truffaut y Jean Gruault, *El niño salvaje* se ubica en 1799 en el momento en que unos campesinos encuentran en el bosque de Aveyron a un pequeño de unos doce años de edad (Jean-Pierre Cargol) con

⁴ François Truffaut: introducción a *L'argent de poche*, Flammarion, París, 1976.

la apariencia de un “salvaje”. En el París de la primera década de la Revolución Francesa, el niño es exhibido como fenómeno en un instituto para sordomudos; el decano de la “Sociedad de Observadores del Hombre”, Pinel (Jean Dasté), opina que la inteligencia de este muchacho, crecido entre los animales, se encuentra definitivamente afectada. No comparte esa opinión un discípulo de Pinel, Itard (Truffaut), quien solicita permiso para consagrarse a una educación del niño tendente a compensar su mayor carencia: el lenguaje. Itard lo lleva a su casa campestre en Batignolles y con la fiel colaboración del ama de llaves, madame Guérin (Françoise Seignier), le muestra un mundo ordenado y pulcro. La disciplina se inicia: Itard muestra a Víctor (nombre que ha dado al niño por su reacción sensible al sonido “o”) las letras del alfabeto y sus sonidos, instándolo a relacionar objetos con sus nombres e imágenes.

En la silenciosa atmósfera de Batignolles, poco a poco Víctor aprende las más elementales asociaciones y los más rudimentarios actos de “urbanidad”. En el diario en que Itard registra cada avance y cada retroceso, el médico expresa sus dudas (idénticas en esencia a las de Ann Sullivan respecto a Helen Keller en *Ana de los milagros*): desde el principio Víctor ha manifestado una inteligencia que despierta más y más a cada paso; no obstante, ¿hasta qué punto se trata de meras imitaciones y no de un verdadero despertar de la conciencia? A las rutinarias sesiones de “educación”, el médico añade ciertos experimentos cuyo objeto es determinar una posible respuesta; en un momento dado, con deliberación castiga al niño de modo injusto. La reacción rebelde de Víctor lo entusiasma: escribe en el diario que éste ha accedido a “la estatura de un hombre civilizado”.⁵ Sin embargo, es

⁵ En su diario de 1806, Jean Itard matiza: “¿Era acaso excesiva mi alegría? Se trataba de [...] la prueba incontestable de que el sentimiento de lo justo y de lo injusto, cimiento perdurable de todo orden social, no era ya extraño

Itard quien experimenta el mayor asombro al presenciar ciertos comportamientos rituales del niño: la atención suprema con que bebe agua de un vaso mientras se coloca ante una ventana para al mismo tiempo contemplar los bosques circundantes, o bien una noche en que lo descubre en el jardín frontal de la casa realizando una danza consagrada a la luna llena.⁶

al corazón de mi educando: dándole sentimiento semejante, o más bien provocando en él su desarrollo, acababa yo de elevar al hombre bravío a toda la altura del hombre moral, por el más privativo de sus caracteres y el más honroso de sus atributos” (Jean Itard: *Victor de l’Aveyron*, Alianza Editorial, El Libro de Bolsillo 893, Madrid, 1982; trad.: Rafael Sánchez Ferlosio).

⁶ En la anécdota del vaso con agua, Truffaut y Gruault han seguido en esencia la descripción original de Itard: “[Victor] ha conservado siempre una marcada preferencia por el agua: la forma en que la bebe parece proclamar que encuentra en ella un placer de los más fuertes, pero que responde sin duda a causas bien distintas de los placeres del órgano del gusto. Casi siempre, acabada la comida y aunque no esté acuciado por la sed, se le ve, con el gesto de un *gourmet* que prepara su copa para el licor más delicado, llenar la suya de agua cristalina, para tomarla por el pie y apurarla gota a gota. Pero lo más interesante de esta escena es el lugar en donde sucede: es junto a la ventana, de pie y con los ojos vueltos hacia el campo como viene a colocarse nuestro bebedor, como si el hijo de la naturaleza pretendiera reunir en tal momento de deleite los dos únicos bienes que haya podido conservar de la perdida libertad: beber un agua pura y contemplar el sol sobre los campos” (Jean Itard: *Victor de l’Aveyron*, *op. cit.*).

En cuanto a la secuencia de la danza bajo la luna llena, los guionistas de *El niño salvaje* han fusionado varias anotaciones de Itard; la primera de ellas establece la relación: “Según informes de madame Guérin, cuando un claro de luna tocaba [la ventana de Victor], y los rayos, a través de los cristales, llegaban a su lecho, era raro que no se despertara; acudía a la ventana y se quedaba ahí de pie, del todo inmóvil, con el cuello estirado y la mirada perdida en la vista de los campos iluminados por la luna; así permanecía durante una gran parte de la noche, en un arrobamiento silencioso, turbado solamente a cada rato por profundos suspiros, a los que se asociaba casi siempre un leve gemido plañidero”.

La danza propiamente dicha aparece así en esta otra entrada del diario de Itard: “Una mañana de invierno, habiendo caído una hermosa nevada en las últimas horas de la noche, he aquí que [Victor] se despierta de pronto con un grito de alegría, abandona su lecho, corre a la ventana, se dirige a la puerta, se revuelve impaciente y agitado de una parte a otra y al fin, medio desnudo

Un día, cuando han transcurrido algunos meses de este lento proceso de doble asombro y doble complejidad, Itard cae enfermo y se ve obligado a suspender las sesiones con Víctor; entonces éste desaparece en los bosques y resultan infructuosas las pesquisas que el febril médico promueve para rastrear sus huellas. Hasta la sabia madame Guérin pierde la esperanza de localizar al niño; la casa se sume en un silencio múltiple en que Itard ve reflejado su fracaso. Sorpresivamente, Víctor regresa por propia iniciativa. Por vez primera Itard abandona el tono frío del científico y, con un nudo en la garganta, comunica al niño que las lecciones habrán de reanudarse.

*

Cuando Truffaut cuestiona esta anécdota real y construye el filme según la bitácora de Jean Itard –a quien además encarna en pantalla–, toca de lleno un arcano dilema filosófico que radica en el origen mismo de la pedagogía: ¿qué es la “educación” y en qué modo la asumen las sociedades para preparar a los niños a “enfrentar la vida”? Entrever ese dilema requiere emprender un rodeo que deberá comenzar con la esencial figura de Jean-Jacques Rousseau. Convencido de la “bondad original del hombre” y de que la civilización no hace sino corromper la “naturaleza humana” por su concepto de propiedad, Rousseau funda en la mayor severidad su célebre *Émile* (1762), tratado del sistema educativo *ideal*. Para contrarrestar la esclavitud del hombre civil por las instituciones sociales, propone que una vez pasada la etapa de lactancia,

todavía, se escapa hasta el jardín; ahí da rienda suelta a su alegría con nuevos, penetrantes alaridos, se revuelca en la nieve, la acumula entre sus manos, y por fin come de ella hasta saciarse, con avidez indescriptible”.

observemos la naturaleza y sigamos la senda que nos señala. La naturaleza ejercita sin cesar a los niños, endurece su temperamento con todo género de pruebas y les enseña muy pronto qué es pena y dolor [...]. Ejercítenlos, por tanto, a sufrir golpes que tendrán que aguantar cada día, endurezcan sus cuerpos a la inclemencia de las estaciones, de los climas y los elementos, al hambre, a la sed, a la fatiga; báñenlos en las aguas estigias.⁷

Él mismo proveniente de una niñez solitaria y amarga, de vida nómada y autodidacta, Rousseau anuncia tiempos nuevos desde su residencia de ermitaño en el bosque de Montmorency, aislado de una sociedad que recibe con escándalo y burla a unas ideas que van a transformarla en numerosos terrenos (sus propuestas económico-políticas le ganan el nombre de “padre de la democracia” y propulsor de la Revolución Francesa; por otra parte, su defensa de la libertad emotiva y de la expresión individual le granjean el mote de “padre del romanticismo”).

Las páginas del *Émile* exigen la presencia de un ayo o educador del niño hasta los doce años, cuya labor consiste en alejar al alumno de todo contacto con el mundo civilizado y enseñarlo a seguir únicamente los impulsos propios, a la vez que evita en él cualquier hábito que no sea *natural*. Desaconseja que en ese periodo el niño tenga acceso a los libros, pero en vista de que “absolutamente necesitamos libros, uno hay que para mi gusto es el tratado más feliz de educación natural. Este será el primer libro que lea mi Emilio [y que] compondrá por mucho tiempo toda su biblioteca”. Se trata de *Robinson Crusoe* (1710) de Daniel Defoe, novela en la que Rousseau ve la materialización de uno de sus párrafos en *Émile*:

La verdad está en las cosas y no en mi espíritu que las juzga; y cuando menos juicio pongo en las cosas que hago, más cierto estoy

⁷ Jean-Jacques Rousseau: *Émile ou de l'éducation* (1762), Garnier Flammarion, París, 1972 [*Emilio*, Alianza Editorial, Madrid, 1990].

de acercarme a la verdad. [...] Creo que una voluntad mueve al universo y anima a la materia. Este es mi primer dogma [...]: es la conciencia, divino instinto inmortal, voz del cielo, la guía segura de un ser ignorante y flaco pero inteligente y libre. [...] Cada quien es su propio filósofo, ya que nadie puede descubrir el mundo de la verdad a otro ser que no sea a sí mismo.

La función del ayo es, pues, la de un vigilante e impulsor que no parece sino cumplir el dictado de una antigua sentencia sufí: “Lo único que un maestro puede enseñar a un discípulo es a aprender de sí mismo”. Así, Rousseau contempla el ideal en la imagen de Robinson Crusoe, el solitario náufrago en una isla que por la fuerza de su voluntad sobrevive y se impone a los rigores “naturales”. Sin embargo, son notorias las diferencias entre Crusoe y Émile: aquél no sufre tanto los embates de la naturaleza como padece la *ausencia* de su entorno social, mientras que éste es apartado de los embates sociales para aprender de lo natural al reflejarlo en sí mismo. Crusoe debe su aislamiento a la casualidad del naufragio; Émile –por acción de su ayo– no guarda el sentimiento de “alejarse” puesto que apenas ha salido de la lactancia al ser aislado y no conoce el entorno social.

Crusoe es un hombre “hecho”, que con nostalgia puritana rehace los privilegios de la civilización a partir de materiales *rudimentarios*; Émile es un ser “haciéndose”, que no recrea sino la pureza que lleva dentro. Finalmente, el héroe de Defoe apenas llega a conocer a la verdadera naturaleza (salvo en instantes que lo sumen en el terror y la repugnancia), en tanto obsesivamente le impone las máscaras “humanas” –es decir, sociales– sin las que no puede vivir; por su parte, Émile –así sea a partir de un sustrato platónico-cristiano– crece sin máscaras hasta una edad en que se integra a la civilización con plena conciencia de usar máscaras y *escogerlas*.

Rousseau reconoce el origen de toda decadencia en el concepto de propiedad, mas para este pensador tal concepto no

puede ser eliminado y sólo resta capacitar al individuo con objeto de que lo reconozca y maneje sin sufrir su esclavitud. No menos ambigua y peligrosa es su admiración por Crusoe; éste, en efecto, es el “filósofo de sí mismo”, pero su filosofía dista de ser natural, como tampoco lo es la educación de Émile. La vigilancia ejercida por el educador, escribe la ensayista Irene Herner, “paradójicamente anula el verdadero enfrentamiento [del alumno] con la naturaleza, puesto que el ayo enfrenta a su pupilo con la naturaleza que él considera adecuada. Como el fotógrafo, su objetividad de visión depende del ángulo desde el cual mira”.⁸ Esta “naturaleza” en la que tanto insisten Rousseau y Defoe es, entonces, una enorme convención civilizada. Es la idea, la hipótesis que hace el aparato social en su mala conciencia por saberse tan alejado de lo natural.

El buen salvaje

Los equívocos y la severidad del método rousseauiano imantan otros viejos temas de la sabiduría popular; la mezcla origina el mito del “buen salvaje”, cuya más famosa vulgarización proviene de un asiduo lector de Rousseau y Defoe, el también autodidacta Edgar Rice Burroughs. Si Rousseau pulsa el mito en sentido contrario a lo social (con lo que despierta escándalo y condena), Burroughs decide adaptarlo a la inercia teórica que fundamenta a las sociedades y obtiene un éxito sin precedentes, así como las repercusiones más insólitas. Rousseau había mostrado la falacia esencial de la civilización; Burroughs celebra al mundo civilizado y lo canta en una de las novelas más populares de todos los tiempos, *Tarzan of the Apes* (1914). La saga así iniciada se continuará a lo largo de decenas de novelas, una

⁸ Irene Herner: *Tarzán, el hombre mito*, SEP/Diana, México, 1979.

amplísima filmografía, una monumental serie de cómics, clubes y emporios comerciales, y repercutirá de tal modo en la vida norteamericana, que puede verse en tal personaje el origen de movimientos como el de los *boy scouts*.

La mala conciencia encuentra, pues, su vehículo idóneo; mas las entretelas de ese súbito afán de “retorno a la naturaleza” y su vertiginosa aceptación social saltan a la vista cuando se le compara con la demanda análoga del movimiento *hippie* medio siglo después, así como el modo en que tal demanda fue recibida por la misma sociedad que en Tarzán vio –y sigue viendo– “la salvación por medio del regreso a lo natural”. Erigida en la más artificial de las convenciones sociales, la “naturaleza” queda definida como el cómodo margen de la civilización –margen que define, justifica y afirma a lo que permanece *dentro*–, es decir, lo que puede verse apenas se trasponen los límites de las ciudades (pero ni siquiera salir es indispensable, puesto que zoológicos y museos se encargan de dar la “suficiente” idea, es decir *la idea*). Lo natural es lo no hecho, lo caótico, lo aparentemente no codificado; por tanto, cumple una doble función: 1) demostrar de que hay otro mundo fuera del social; 2) advertir de los horrores y peligros inherentes a cualquier otro mundo: el caos de afuera realza el orden de adentro. (Lema que todo individuo social sobreentiende en su verdadera acepción: lo salvaje interior es preferible a lo salvaje *exterior*.)

El “retorno a la naturaleza”, propulsado por Burroughs en la etapa de mayor mala conciencia en la historia humana (la guerra mundial, que sólo más tarde se llamará “primera”), funciona y se convierte en mito porque en el fondo no es sino máximo apoyo del *alejamiento* de lo natural. Rousseau había propuesto una severa purga indispensable en el niño para enfrentar como hombre libre la maquinaria social (a la que el autor del *Émile* definía como inevitable) y evadir así las no menos violentas purgas impuestas a niños y adultos para que no escapen de esa

maquinaria. Burroughs convierte el rigor y la severa disciplina de Rousseau en pretextos para justificar las más truculentas autogratificaciones.

En la novela, Burroughs se sitúa en 1888: un matrimonio aristocrático formado por lord y lady Greystoke viaja a una de las colonias africanas a realizar una “misión secreta” por encargo del imperio; en el barco que los transporta se produce un motín y ambos son abandonados en una isla selvática y aparentemente deshabitada. Lord Greystoke construye una cabaña y se dedica a la pesca, la caza y la recolección; tiempo después nace el primogénito de la pareja. Cuando éste tiene un año de edad, los Greystoke mueren al ser atacados por una tribu de antropoides; una hembra de esta tribu, Kala, adopta al infante y le da el nombre de Tarzán, que en la supuesta lengua de los antropoides significa “mono blanco” (para Burroughs, este burdo apelativo oculta al que le correspondería por su *verdadero linaje*: “lord Greystoke”). A los diez años, Tarzán se ha convertido en el integrante más astuto de la tribu; compensa de ese modo su natural “debilidad” respecto a la constitución física de los antropoides; cuando ve su imagen reflejada en la superficie de un estanque, comprueba la diferencia que guarda con aquellos a quienes considera su familia.

Más tarde, Tarzán encuentra la cabaña construida por su padre y en ella los libros que lord Greystoke había rescatado del motín. Sin otra ayuda que su “inteligencia innata”, Tarzán aprende a leer y escribir, y elige vestirse con un taparrabos para expresar el “orgullo” de pertenecer a una humanidad civilizada que a partir de entonces añora.⁹ A los dieciocho años tiene un

⁹ Este esencial factor es comentado por el crítico Terenci Moix: “Entre los puntos de referencia del mito Tarzán, el de la desnudez sigue siendo el más importante. En la sociedad burguesa del siglo XIX, el cuerpo atlético del rebelde Mazzepa, atado, desnudo, a la grupa de un caballo salvaje lanzado a la estepa

primer contacto con los seres humanos, varios guerreros africanos que arriban a la isla desde el continente; uno de éstos asesina a la madre adoptiva de Tarzán. El que fuera elegido “rey de los monos” aprende el uso de las armas, así como las nociones de venganza y de “superioridad racial”; confirma esta última al llegar a sus dominios otro grupo, esta vez de exploradores *blancos*, de maneras refinadas y un modo de vida como el que celebran los libros en que Tarzán se educara. Encabeza la expedición un científico obsesionado por encontrar en el Congo un tesoro milenario; lo acompaña su hija Jane, quien ha de convertirse en la compañera del rey de los monos en una intrincadísima y prolongada serie de aventuras.

Sólo cuatro años después de la publicación de la novela, Hollywood se interesa en una figura cuyo veloz y amplio éxito sorprendiera a su propio autor. *Tarzan of the Apes* (1918, protagonizada por Elmo Lincoln) inicia una serie de películas que poco a poco se separan del texto original, con historias inverosímiles y burdos lugares comunes. Descontento con la visión hollywoodense de su héroe, Burroughs establece su propia compañía productora y rueda un par de cintas: *The New Adventures of Tarzan* (1935) y *Tarzan and the Green Goddess* (1936); las estelariza el atleta olímpico Bruce Bennett (con el seudónimo de Herman

(personaje cantado por Byron y pintado por Herring, Vernet y Chasserian, entre otros), tuvo un significado de rebeldía social que yacía en el fondo de la odisea romántica en su totalidad. En un mundo que se repartía entre las altas chimeneas de las fábricas cada día más prósperas y las sombrías salitas de las oficinas administrativas, podía triunfar –y triunfó– esa propuesta de la pureza social y la pureza erótica mezcladas. En resumen: la pureza también podía convertirse en coartada. Por otra parte, y como aspecto igualmente asimilable del Tarzán-símbolo, existía la pervivencia del antiguo mito del atleta, que remitía a unos orígenes cultural-mitológicos acaso más antiguos de lo que el mismo Burroughs se propuso, pero que aparecían hábilmente asimilados a la nueva mitología de Norteamérica: la del *self made man*” (Terenci Moix: “Tarzán”, *El cine*, Buru Lan, San Sebastián, 1973).

Brix), proclamado por Burroughs “el Tarzán ideal”. Ambos filmes se estrenan cuando ya circulan las dos primeras películas del más famoso intérprete del héroe selvático, Johnny Weissmuller (*Tarzan the Ape Man*, 1932; *Tarzan and His Mate*, 1934).

Lo significativo es que, pese a provenir del “autor del mito” –desde luego fiel a sí mismo y a su filosofía–, las películas de la Burroughs Tarzan Enterprises apenas fueron notorias. El público prefería las vulgarizaciones a la “fuente directa”, y con ello acaso probaba que Burroughs era menos un creador que el industrializador de una veta a la que había llegado por azar –y que supo oportunamente explotar–: Tarzán es el filósofo de sí mismo y lo primero que “se enseña” es la superioridad racial (sobre aborígenes y antropoides) y la “natural” (de la civilización sobre el mundo *primitivo*). Más que “filósofo”, el Tarzán de Burroughs es el darwinista de sí mismo *avant la lettre*.

*

El resorte que de modo vernáculo pulsa Burroughs origina un cúmulo de estudios y tesis que van desde el afán por demostrar su genio hasta el de retirarle todo mérito definiéndolo como un previsible producto de una cultura que en ese momento demandaba tal potente desahogo. En el punto medio entre estos polos se sitúa el tratado *Sleuthing in the Stacks*, escrito por Rudolph Altrocci, catedrático de la Universidad de Berkeley; el volumen analiza el tema del “feralismo” (del latín *feralis*: feroz, cruel), es decir, la tradición del hombre salvaje en la mitología y la literatura.¹⁰ Las referencias que cita Altrocci son numerosas: desde la antigüedad griega (Hércules) y latina (Rómulo y Remo) y las

¹⁰ Rudolph Altrocci: *Sleuthing in the Stacks*, Kennikat Press Corporation, Port Washington/Nueva York/Londres, 1944. El título equivale a “Investigando en la profusión”.

leyendas orientales (Mono) y hebreas (Moisés abandonado en las aguas), hasta Avicena, Tasso, Defoe, Rousseau, Kipling, Haggard, Verne, Salgari y... Burroughs, a quien privilegia como “receptor de mitos”, condición *probada* por su inmediata repercusión en el ánimo popular y hasta en el inconsciente colectivo. Sin embargo, tal prueba, acaso posible en la literatura y el cómic, se desvanece ante el fenómeno cinematográfico mencionado: ¿el público no supo captar la “pureza mítica” ofrecida en las películas producidas por Burroughs, o bien la imagen que éste eligió en sus dos filmes resultó incapaz de ofrecer el “espejo” que portaban sus novelas?

El trasfondo del libro de Altrocci no hará sino prolongarse a la célebre conclusión de la antropología de ultraderecha en las décadas siguientes, bien representada por *El mono desnudo* (1967) de Desmond Morris y su declaración central: “Por muy grandiosas que sean nuestras ideas y por muy orgullosos que nos sintamos de ellas, seguimos siendo humildes animales, sometidos a todas las leyes básicas de comportamiento animal”. Muy distinto es el enfoque asumido siglo y medio antes por Jean Itard en su diario: “Así en la horda más salvaje y vagabunda como en la nación europea más avanzada, *el hombre no es sino aquello que se le hace ser*” (subrayado nuestro).

Si el autor de *Tarzan of the Apes* se vio en la imposibilidad de dominar también el medio cinematográfico (del mismo modo en que había capitalizado tantos otros medios), ventiló su resentimiento ridiculizando en sus novelas al Tarzán de Hollywood. En una de ellas, *Tarzán y el hombre león*, crea un significativo juego de espejos: el hombre mono llega a Estados Unidos y sin revelar su identidad se presenta en los estudios cinematográficos para participar en una audición de postulantes cuyo fin es encontrar un nuevo actor para la próxima cinta de Tarzán. Los productores rechazan a lord Greystoke aduciendo que su tipo físico no corresponde al del personaje. Burroughs

puntualiza: los espectadores no creerán en lo *real*, es decir, el cine ha “mentado una realidad”. Pero esta última, ¿qué es sino una ficción a su vez heredera de tantas otras? Burroughs reclama la “paternidad” de un personaje con el que convivió (capitalizó) tanto que llegó a creerlo real; mas no le corresponde sino el nombre (mejor dicho, la *marca* comercial en que basó emporios y riquezas).

Como pocos personajes, Tarzán revela el esfuerzo colectivo por dar realidad a una hipótesis, por traerla a la materia, por encarnarla; se trata de un proceso que se reiterará una y otra vez en la primera mitad del siglo XX, industrial y bélica, con varios personajes como el Terry de Milton Caniff, “figura ficticia” a la cual la fuerza aérea norteamericana dio un carnet oficial de registro y cuyos avatares ocupaban las primeras páginas de los más serios periódicos en la etapa de entre guerras. El cine ofrece a Tarzán una *imagen en movimiento* cuya primera acción es la de escapar de los términos literarios de Burroughs y emprender un camino propio en la pantalla, reflejo de la conciencia. Este escritor había convertido a la pureza en una coartada; Hollywood transforma en coartada al propio escritor.

*

La “profusión” de secuelas filmicas y luego televisivas llega en los años setenta a un estancamiento monumental; los equívocos ideológicos alejan a la saga de Tarzán de las corrientes contestatarias (como el *hippismo*) que buscan reivindicar una forma de vida “más natural”. Un primer intento de “actualización” de esta saga se produce en 1975 bajo la forma de una película de dibujos animados “para adultos”, *Shame of the Jungle*, debida al cartonista belga Picha. En los ochenta aparecen otras “revisiones”: la deplorable *Tarzan, the Ape Man* (John Derek, 1981,

“vehículo” para la actriz Bo Derek) y la meritoria *Greystoke: The Legend of Tarzan, Lord of the Apes* (Hugh Hudson, 1984), estilizado afán por “reencontrar las fuentes” de un personaje que a su vez surgiera como afán por reencontrar las fuentes humanas. ¿Este último filme huye de las malversaciones filmicas de la novela y retorna al “original” de Burroughs, en cuyo caso vuelve a caer en los equívocos instaurados por este escritor?, ¿o busca retroceder aún más hasta rectificar los desvíos míticos del “padre de Tarzán”? (Esta denominación revela el papel cuasi-divino asumido por Burroughs, que en más de un sentido toma a Tarzán por Adán.)

Quizá tal retroceso es inútil si se busca seguir hacia atrás la línea de Burroughs; lo muestra, de modo involuntario, un muy curioso filme británico rodado para la televisión, *First Born* (Rex Pike, 1989). La cinta –basada en la novela *Gor Saga* de Maureen Duffy– acude vagamente a la trama mítica sin hacer referencia directa al Tarzán-estereotipo y se vale de un tono de ciencia ficción para relatar el experimento de un biólogo y genetista, Edward Forester (Charles Dance), que busca la creación *in vitro* de un híbrido entre antropoide y humano con el fin de “eliminar el salvajismo del hombre” e iniciar una raza que conjunte la inteligencia del individuo y la fuerza y pureza del simio. Desde luego, los financieros del proyecto son militares en busca de un “soldado perfecto”; éstos ordenan a Forester destruir al ser así nacido (de nombre Gordon y al que se apoda “Gor”), en vista de las protestas públicas en contra de la manipulación genética.

El científico trata de obedecer y deja al infante en una cesta al arbitrio de la corriente de un río; pero se arrepiente y lo rescata, para luego supervisar su crecimiento mientras lo hace pasar por su hijo adoptivo. Gracias a una operación en las cuerdas vocales se da a Gor la posibilidad del habla. Forester lo inscribe en una academia militar y, al acceder a la juventud, Gordon (Jamie

Foster) expresa su odio a la mentalidad bélica y afirma que no tiene otra vocación que la de “convertirse en sacerdote católico”. Una serie de conflictos (es aquejado por sueños en que la violencia de la naturaleza parece llamarlo) lo llevan a descubrir con horror las circunstancias de su nacimiento, que Forester le había ocultado. Surge entonces una serie de rechazos: quienes lo reconocían como un hombre lo repudian como un monstruo. En busca de sus orígenes, pide a Forester que le muestre a la antroipoide (una gorila llamada “Mary”) a quien puede considerar su “madre”. Ésta lo asesina, puesto que acaso detecta en él una “ruptura al orden natural”.

Extrañas concomitancias de un filme sonambúlico cuyo rastreo en uno de los más esenciales entramados míticos lo salva de la trampa-Tarzán (por indagar las mismas raíces a través de una estructura menos “típica” y más próxima a lo individual) pero a la vez lo lleva a acumular una burda serie de metáforas bordeantes en el ridículo (el nombre de la gorila, la referencia a Moisés en el río, la vocación sacerdotal de Gordon, los intrincados “parentescos”). Fruto de una demanda primigenia, el “híbrido” que protagoniza esta cinta se convierte en anomalía de sus reinos precursores: la antroipoide no lo rechaza menos que los propios individuos. Una vez que Gor averigua su origen, lo confiesa a un sacerdote católico que se niega a bendecirlo bajo el argumento de que aquél “no pertenece a la creación divina” por provenir de la hechura humana. Acaso de ahí los afanes místicos de este personaje, quizá tendentes a demostrar no tanto que es una “criatura de Dios” como que es un *hombre*. Se trata en efecto de un híbrido entre Frankenstein y Tarzán: de haber vivido más allá de su revelación, acaso se habría convertido en otra mezcla no menos explosiva: hijo pródigo y hereje. Porque más que encontrarse con la divinidad, lo que Gor exige es *terminar de humanizarse*: ha descubierto en lo humano un *híbrido* que lo aterroriza.

El espejo involuntario de *First Born* revela también una mecánica paralela: el Tarzán hollywoodense no es la “criatura de Burroughs” y de ahí su permanencia. En un primer nivel metafórico, Gor y Tarzán son dos híbridos que parecen demostrar la absoluta separación de sus reinos originarios; sin embargo, tanto el mundo natural como el civilizado coinciden en llamarlos “anomalías” (a Gor de modo despectivo, a Tarzán de forma admirativa). Si se avanza más en la metáfora, Gor y Tarzán ya no aparecen como “híbridos” sino como puentes entre ambos reinos. Mas la lectura metafórica puede avanzar aún más: lo que en realidad demuestran ambos personajes (a despecho de las ambiciones de sus respectivos creadores) es la existencia de numerosos reinos *desconocidos*. Asimismo, Gor y Tarzán prueban que el “reino humano” se basa no sólo en la negación de esos otros territorios sino en mantener un abismo entre el individuo y sus raíces.

Surgidos de dos diferentes espejos involuntarios, estos personajes encarnan la supervivencia de un antiguo eco: la reintegración con el origen está a un paso *hacia adelante*, pese a toda exégesis de los retrocesos o a toda maniobra por mostrar que lo unitario es “inalcanzable”. Así lo revela la escena final de *First Born*: Gor ha procreado un hijo y el horrorizado Forester descubre que ese vástago produce el mismo sonido (“na”) que Gor hacía antes de la operación que le facultara el habla. En este caso nos maravillaba un “simio” (Gor) que articulaba un complejo sonido humano; en aquél, nos impacta un individuo (el hijo de Gor) que balbucea la simple sílaba indicadora de un lenguaje más allá de lo humano.¹¹

¹¹ La línea “Tarzán” se erige en la más “popular” –y la más cerrada– de las aproximaciones al mito primigenio; el propio Hollywood lo toca en discursos

Esta última sospecha es acaso la esencia de uno de los mayores misterios del feralismo, la historia de Kaspar Hauser, el llamado “huérfano de Europa”. El personaje de este nombre, sin duda el más famoso *homo ferus* de la historia, apareció en 1828 en Nuremberg con un libro de plegarias y una carta supuestamente dictada por el propio Kaspar a algún amanuense y dirigida al maestro del pueblo; en ella manifestaba su nombre, se definía como “un simple jornalero” y mencionaba que su padre, un oficial de caballería, había muerto recientemente. Pocos elementos fueron esclarecidos; entre ellos, el de que este individuo de edad indiscernible –algunos dirán que tiene dieciséis años; otros afirmarían la cifra treinta y tres, como la edad de madurez y muerte de Cristo– había padecido algún encierro prolongado; se dirá incluso que había crecido en un sótano atado al piso como un animal.

Kaspar atrajo a la atención general por su extrañísimo lenguaje: repetía confusas frases sobre su deseo de pertenecer a la caballería y respondía invariablemente *Dös woas ih nit!* (“¡No lo sé!”) a las preguntas que se le hacían; de acuerdo a las pesquisas

“más adecuados” a los tiempos cambiantes, por ejemplo sirviéndose de la novela de Pierre Boulle *El planeta de los simios* para crear la célebre pentalogía filmica (1968-1973) o su opulenta y hueca continuación en el siglo XXI (la versión de Tim Burton realizada en 2001). A tal reflejo se debe la fascinación que despiertan cintas como *Proyecto secreto: simio* (Jonathan Kaplan, 1987) o *Gorilas en la niebla* (Michael Apted, 1988), en una nutrida serie siempre insaciable (que incluye variantes del feralismo “basadas en casos reales” en cintas como *Lucan*, película para la televisión norteamericana dirigida por David Greene en 1977 sobre un niño que viviera sus primeros diez años en los bosques, criado por los lobos). Por su parte, el cine fantástico continúa sus rastreos en cintas como *Estados alterados* (Ken Russell, 1980, según la novela de Paddy Chayefsky), historia de un científico (William Hurt) que experimenta en su propio cuerpo la posibilidad de regresión psíquica al más arcaico de los tiempos, convencido de que la memoria colectiva reposa íntegra en cada individuo –y de que el hombre es lo que recuerda.

del jurista Von Feuerbach, producía siempre al hablar la inquietante sensación de que otro pronunciaba en su boca las palabras mientras el propio Kaspar permanecía en la mudez característica del *homo ferus*. En todo caso, Kaspar Hauser no tuvo a un Jean Itard y al parecer nunca emergió del ulterior enclaustramiento en sí mismo. Según las crónicas, su muerte se debió a un homicidio y su cerebro fue diseccionado –comenta Werner Herzog, autor del filme *El enigma de Kaspar Hauser* (1974)– “por una sociedad que demandaba comprobar las deformaciones congénitas del occiso y mostrar que ella misma seguía intacta”. El Kaspar de Herzog se relaciona apenas con *El niño salvaje* de Truffaut y con el Kaspar de Peter Sehr –visto en este último caso como una víctima del poder aristocrático–, y se convierte en la irrupción, en pleno reino de la inconciencia, de una otredad para la que no hay nombre y ni siquiera referente. Acaso quien se aproximó aún más al verdadero enigma fue el dramaturgo Peter Handke en su libreto teatral *Kaspar*,¹² un lúcido torrente de palabras calificado por el autor como “tortura verbal”: el *otro* lenguaje como *otra* naturaleza del hombre.

Ningún hombre es una isla

Sin duda el propio Rousseau proporcionó las bases para el mito del “buen salvaje” y el emporio surgido de la versión de Burroughs; aquél intenta pintar a su Émile como un conciliador, una especie de guía moral que ejerce en igualdad con sus semejantes, puesto que –escribe Rousseau en el *Émile*– “sin querer mandar, será el árbitro y lo obedecerán sin creer que lo hacen”. Lo que Burroughs escucha es muy distinto: Tarzán,

¹² Peter Handke: *Kaspar*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1967 [*Kaspar and Other Plays*, Farrar, Straus & Giroux, Nueva York, 1969; trad.: Michael Roloff].

al igual que Robinson Crusoe, es el “filósofo de sí mismo”; el *rey de los monos* no requiere de un ayo para ver florecer en su interior, como si fuera “lo más natural”, la más rapaz de las ideologías. Burroughs y Defoe consideran absurda la frase “sin querer mandar”, colocan el acento en “lo obedecerán” y usan la tesis general de Rousseau para fundamentar las superioridades: racial, social, política...

Desde el lado oscuro del *Émile*, el mito del “buen salvaje” volverá una y otra vez como vocero de las teorías de ultraderecha según las cuales el instinto predatorio y la supervivencia del “más apto” son esenciales al hombre. La naturaleza nada tiene que ver en esta supuesta añoranza de lo “silvestre”, que en realidad es nostalgia de la barbarie *social*, la autoconsagración de un mito apocalíptico: el buen salvaje no “lleva” a lo natural al seno de las sociedades, sino transporta el “secreto” de lo social (la rapacidad) más allá de las fronteras urbanas. Con ello *demuestra* que la selva “de afuera” es peor que la “de adentro” no por desconocida sino por *desconocedora*: lo exótico es lo desconocido y lo temible. Sólo por medio de un civilizado empleo de máscaras resulta habitable “el mejor de los mundos posibles”.

A fin de cuentas el sueño de Rousseau (que se convierte en la pesadilla creada por Defoe y Burroughs) basa la “salvación” del individuo en un aislamiento de aquello que precisamente lo hace *individuo*. El mundo social le parece “fatalmente condenado”, irreversible e intransformable, y sólo queda dictaminar a cada niño una especie de paraíso temporal. Éste no es sino un caos férreamente “ordenado” y nada tiene de “paradisíaco” en tanto representa, en síntesis, todo el catálogo de represiones sociales bajo una tesis en apariencia análoga a la homeopática, “un clavo saca a otro clavo”: concentrar en el niño todo el dolor social que “lo espera sin remedio” al integrarse a la comunidad, para que este ingreso aparezca, por comparación –y sólo *por comparación*– como el “mal menor”. Y aún más allá, tal aisla-

miento inicial del niño no se cancela en su juventud (a través de una verdadera comunión con sus semejantes) sino *se multiplica* cuando accede a la estructura civilizada. De ahí que no sea realmente una traición a Rousseau ver a Émile como lo concibieron Defoe o Burroughs, es decir ni “árbitro” ni conciliador, sino como una especie de superhombre ante cuya “supremacía” los *débiles* se inclinan. Esta lectura estaba ya en el núcleo de la tesis rousseauniana: un Émile entendido ya ni siquiera como un líder sino como el político *ideal*, seguido por una multitud compuesta por individuos no menos desintegrados. En *La Sagrada Familia* (1852), Marx rechaza las falsas premisas del paraíso rousseauniano: “Si el hombre es resultado de las circunstancias”, escribe, “hay que cambiar las circunstancias”. Todo *imposible* es un imperativo.

*

Las visiones “aislacionistas” tienen múltiples secuelas exitosas en la literatura y el cine. Así *El señor de las moscas* de William Golding¹³ –con dos versiones cinematográficas, una de 1963 y otra de 1990– plantea a un grupo de niños ingleses que naufragan en una isla desierta y reproducen punto a punto las lacras de su sociedad de origen para caer en un “salvajismo” inexorable que ya tenía cada uno de ellos como *herencia*. Burroughs “demuestra” –por medio de extremar las tesis de Rousseau– que el hombre es un “buen salvaje” en tanto lleva de modo inherente los principios reguladores (léase auto-represivos) de sus tendencias animales; Golding va más allá: el individuo es un “mal salvaje” que lleva en sí la rapiña de modo endémico y por

¹³ William Golding: *Lord of the Flies*, Faber & Faber, Nueva York, 1954 [*El señor de las moscas*, Minotauro, Buenos Aires, 1962].

tanto necesita el yugo incesante de la autoridad, una especie de “ayo institucional” especialmente represivo. Para este autor, la función del mito *feralista* se reduce a advertir lo que sucedería si los hombres se rigieran a sí mismos en igualdad; de esta manera queda condenado el individuo (predador sólo civilizable por la coerción y la amenaza) no menos que la sociedad (misma que se define como aparato cuya única función es sujetar y reprimir para servirse de la fuerza del “caos ordenado”).

Pocos son los textos disidentes de esta ortodoxia, y en todo caso no disponen de versiones cinematográficas: la gemela ortodoxia hollywoodense –y sus “repetidoras” en diversos países– se ha encargado de bañar de “verosimilitud” a los discursos que transmiten la tesis del *salvaje* (bueno o malo), mientras cubre a las demás de falsedad, incluso aunque participen de territorios fantásticos. Gran ejemplo de estos textos disidentes es un relato de Howard Fast, “Los primeros hombres” (1961), que narra el audaz proyecto de una serie de pedagogos; bajo el auspicio del gobierno estadounidense (sin duda buscador, una vez más, de “avances bélicos”), éstos han reunido una abundante información –verídica– acerca de niños criados entre animales y que crecieron fuera de cualquier medio social. “La historia y las leyendas populares”, exclama uno de los personajes de Fast, “hablan además de 311 casos análogos en un periodo de catorce siglos.”¹⁴

La responsable del proyecto, Jean Arbalaid, parte de dos casos concretos: una niña hindú perdida a los ocho meses de edad y que tres lustros después fue descubierta en una manada de lobos, y un niño bantú de once años encontrado por un cazador en una manada de mandriles. En ambos casos los muchachos se comportan como los animales que los criaron, presentan

¹⁴ Howard Fast: “The First Men”, *The Edge of Tomorrow*, Bantam Books, Nueva York, 1961 [“Los primeros hombres”, *El filo del futuro*, Minotauro, Buenos Aires, 1963; traducción de Luis Echávarri].

curvatura de la espina dorsal y se les considera retrasados mentales pese a que no evidencian señales de lesión y gozan de perfecta salud. El hermano de Jean, Harry, enviado por ella a investigar a los dos niños, concluye: “La mujer criada por los lobos es un lobo y el hombre criado por mandriles es un mandril”. Y comenta:

Así ocurrió al héroe de mi infancia, Tarzán de los monos, y así ocurre a las nobles bestias. Pero hay aquí una idea terrible: ¿cuál es entonces la esencia del hombre? Las personas cultas del lugar han tratado de explicarme que el hombre es hechura de su pensamiento, y que su pensamiento está formado en medida muy grande por su medio ambiente; y que el proceso del pensamiento –o ideación, como ellos lo llaman– se basa en las palabras. Sin las palabras, el pensamiento es un simple proceso de imágenes, de nivel animal, que excluye todos los conceptos abstractos, incluso los más primitivos; o sea que el hombre no puede hacerse hombre por sí solo: es el resultado de otros hombres y de la totalidad de la sociedad y la experiencia humanas.

El comentario de Jean –a través del cual explica por fin los términos de su teoría– no podría ser más revelador: “El niño criado por el lobo es un lobo. Nuestro trabajo nos lleva a una conclusión paralela: *el niño criado por el hombre es un hombre*”. Agrega que, de existir algo “más allá del hombre”, estaría apresado y moldeado por el medio social, tanto como cualquier niño humano que se criara entre lobos. La pedagoga se percata de que la línea ascendente del desarrollo del hombre a lo largo de la historia se ha ido “estabilizando” hasta estancarse de modo horizontal: ¿ello se debe a que el *sapiens* es el clímax de esa línea o a que “la sociedad no ha dado verdaderas posibilidades a semejante alternativa”, misma que ha sido refrenada hasta ahogarla en una especie de estupor al que se llama “normalidad”? Antigua sospecha la de que no se percibe y comprende sino aquello que ya tiene un previo y hereditario sentido para la psique: “el alma y el cuerpo”, escribe el ensayista español Rafael

Sánchez Ferlosio, “se habilitan como instrumentos de una existencia determinada y quedan comprometidos con esa forma de existencia”.¹⁵

En el relato de Fast sigue entonces la puesta en práctica de esos postulados: tras reclutar a un grupo de niños muy pequeños con altos coeficientes intelectuales, los pedagogos crean una “zona reservada” en el bosque nacional de Fulton y se aíslan con los niños para ofrecerles las máximas posibilidades de desarrollo en un “ambiente de amor, seguridad y verdad en abundancia” –y bajo la condición de no recibir visitas de los mecenas del proyecto hasta pasados quince años. Las insólitas resultantes del experimento dan la razón tanto a las tesis de Jean como a una frase de John Donne que ella cita: “Ningún hombre es una isla”.

“El hombre no es sino aquello que se le hace ser”, decía Jean Itard con exacta lucidez. Si “el niño criado por el hombre es un hombre”, los niños del cuento de Fast –que desarrollan capacidades antes sólo consideradas del dominio de la fantasía o en todo caso de la parapsicología– no han dejado de ser humanos, puesto que fueron humanos quienes los criaron: lo que muestran es que el rubro *humano* es un enigma tan insólito y desconocido como lo que rodean a las demás hipótesis del mundo natural.

Ver como se piensa

El niño salvaje es, pues, heredero de numerosas fuentes profundas. La cinta de Truffaut se sitúa en principio en la línea rousseauniana: Víctor dispone de un ayo de férreas convicciones, Itard, dispuesto a cambiar el innoble salvajismo del niño por el noble dolor social; darle la posibilidad del lenguaje es adaptarlo a

¹⁵ Rafael Sánchez Ferlosio: comentarios a su traducción de *Victor de l'Aveyron* de Jean Itard, *op. cit.* Las citas siguientes proceden del mismo texto.

un aparato que se sirve de ese lenguaje para *incomunicarse*, esto es, para transmitir leyes y convenciones, no para cuestionarlas. Pero tal es sólo el principio: la actuación de Truffaut como Itard se va cubriendo de los atributos de Víctor sin imponerle a la vez las características del hombre adulto.

La mirada del “niño salvaje” se extiende del discípulo al maestro, y no a la inversa; no por otra razón Itard se interesa en el caso de Víctor (y Truffaut en el diario de Itard) sino por reconocer en él la chispa de algo que en el propio médico dormitaba. De tal mirada nace la férrea convicción del ayo, que poco a poco se transforma en fe de un hombre y finalmente en certeza de un niño. Si el *punte* es posible, es porque en esa ladera que es Itard había ya previamente un punto en qué apoyarse. Tanto la interpretación de Truffaut como el tono cuasi-documental del filme permiten que esa “cierta mirada” se extienda de modo paulatino hacia el espectador, en busca del mismo reconocimiento. Por ello, la cinta cambia toda la base rousseauiana: ésta ya no radica en el dolor sino en el asombro. Abrir a Víctor al lenguaje es otorgarle la voz capaz de transformar sus circunstancias, de hacer propia la “otra” naturaleza; en suma, es *comunicarlo consigo mismo*.

La crítica que suele permanecer en las superficies reclama a la película de Truffaut el no haber recogido la “verdadera conclusión de la historia” consignada por Itard en su libro: Víctor de l’Aveyron jamás pudo adaptarse a la sociedad ni desarrollar un lenguaje complejo. No obstante, esa “desadaptación” y esa “precariedad” sólo son tales si se les compara con la triste figura del niño socialmente “educado”, y muy bien pueden significar el secreto triunfo de Víctor y de Itard. Quienes impugnan de ese modo a *El niño salvaje* desatienden el prefijo “cuasi” en el tono documental cuya *apariencia* buscó Truffaut; por lo demás, no resulta improbable que esa crítica añore el fracaso del protagonista para confirmar la vieja tesis del “mal salvaje” (o del “mono

desnudo”), la avasallante línea ideológica que inunda el final del siglo XX y aún más el principio del XXI con su fascinación por el instinto predatorio y su aclamación hacia las psicopatías. Despojándose de los elementos anecdóticos de un caso “aislado”, el cineasta busca la universalidad de una pregunta análoga a la que se hace Fast en “Los primeros hombres”. Y antes de optar por las fáciles adjetivaciones, Truffaut observa que Víctor ni estaba “mejor” en su estadio precedente, ni le espera “lo mejor” en su adaptación a la sociedad; *El niño salvaje* marca no sólo el puente sino la línea que ese puente sigue, *una línea que no se detiene en lo social*.

También Jean Itard aprende y se transforma –y con él la película entera– a partir de su contemplación de esos dos momentos que libran al filme de equívocos (y a los que sólo un cineasta como Truffaut podría dar el suficiente acento sin a su vez caer en nuevos equívocos): Víctor bebe agua ante la ventana, Víctor danza a la luna llena. Desde entonces Itard se adivina a sí mismo tan precario como los adultos que consideran “primitivo” al niño; éstos han perdido esa ritualidad, esa *comunicación*. Una vez colocada la película en un nivel sin nombre, verdaderamente impredecible, cabe entonces –sin equívocos, sin retóricas, sin impugnaciones a la simpleza como coartada de la “ingenuidad”– la pregunta que se hace Truffaut/Itard: ¿quién es el verdadero salvaje?

Director, actor y personaje saben que Víctor, capaz de tales registros de la conciencia, podrá aprender cualquier otro tipo de comunicación *sin perder ésa* que le es tan propia. (Perderla es el precio que le demanda el aparato social para sólo entonces aclamar sus adelantos en vez de objetar sus limitaciones. Víctor sólo es “precario” cuando se le compara con el individuo social que domina un único tipo de comunicación –y que sería más que precario si tratara de aprender otro modo de comunicarse.) En ello radica la esencial diferencia entre Víctor y los demás seres

humanos –incluidos los niños, a quienes se impele a cambiar todas sus potencialidades comunicativas por una sola a la que se denomina “madurez”.

*

Itard –el personaje histórico– se propone “determinar cuáles son los grados de inteligencia y la naturaleza de las ideas de un adolescente privado desde su infancia de toda educación por haber vivido completamente separado de los individuos de su especie”.¹⁶ Truffaut emprende la cinta con idéntica frialdad “científica”, pero sólo *en principio*: tanto como el original Itard, el cineasta registra datos pero busca los principios absolutos. La total ausencia de contrastes emotivos en *El niño salvaje* elude no sólo los registros melodramáticos sino incluso los “ficticios”: el aséptico relato documental parece transformar la contemplación en observación clínica; los sucesos más “insignificantes” son apuntados por la cámara con el mismo rigor con que Itard-Truffaut los registra en su diario. Pero justamente esa extrema objetividad dibuja en el espejo la máxima subjetividad; lo clínico se vuelve humano; lo insignificante de un “caso aislado” cobra las valencias del *sentido*.

Sánchez Ferlosio abunda en este aspecto:

Junto a la capacidad humana de dar sentido resplandece a su vez la de suspenderlo para poder darle otro nuevo. [...] Si don Quijote se apodera de la bacía del barbero y se la planta en la cabeza, pasa a ser yelmo con igual derecho, por lo menos tan yelmo como era bacía momentos antes.

¹⁶ François Truffaut y Jean Gruault: *El niño salvaje* (guión comentado), Fundamentos, Madrid, 1970.

La objeción que a partir de tal premisa hace a Itard este ensayista resulta pertinente en la lectura de la cinta de Truffaut:

Léase atentamente el texto de Itard y se verá cómo todos los aciertos de Víctor del Aveyron, y no menos que los otros el que por su espectacularidad podría ser más engañoso (aquel en que Víctor elige las letras que se precisan para formar la palabra *lait* [leche]) pueden ser fácilmente desmontados, desvalorizados y desautorizados como pruebas fidedignas de que realmente hubiese penetrado en la función significante; por el contrario, es justamente el instante en que aparecen los “errores” que dan pie para este comentario el único que impone la certidumbre indiscutible de que había accedido finalmente a la significación.

En efecto, Itard se desespera por los retrocesos de Víctor, por la “caída” en sus comportamientos originarios a despecho de los avances de su educación. Obsesionado por abrir el campo perceptual de su educando (tanto como Ann Sullivan en su lucha por liberar la conciencia de Helen Keller), Itard pasa de largo ante el signo que delata la ulterior apertura de Víctor: su *innata* capacidad de suspender el sentido de objetos y fenómenos para darles uno nuevo. Tal capacidad no podrá aquilatarse del todo sino dándole su nombre real: poesía. Este es el fundamental registro apelado por Truffaut, y es el elemento que transfigura todo equívoco.

El desenlace de la “verdadera historia” parece francamente decepcionante a ojos “realistas”: Víctor de l’Aveyron pasó el resto de su vida con madame Guérin, consagrado a realizar trabajos manuales e incapaz de hablar con “corrección” o de emprender tareas “complejas”. Para aquellos ojos, el final de la cinta de Truffaut es “idealista”: Víctor regresa a Batignolles e Itard le dice: “Ya no eres un salvaje, aunque todavía no eres un hombre”; agrega: “Eres un muchacho de gran porvenir”, y pide a madame Guérin que lo lleve a descansar. Maestro y alumno se miran un momento y aquél anuncia: “Pronto reanudaremos los ejerci-

cios”. La última y transparente imagen del filme es la de Víctor *subiendo la escalera*. El cineasta no “oculta” el desenlace *real*, pero al suspender la película en ese punto —es decir al suspender en ese punto el sentido que la cinta había descrito y entregarlo de tal modo al espectador (una enseñanza que Truffaut debe a sus maestros y en especial a Buñuel)—, convierte los sucesos de la “verdadera historia” en una *opción* entre otras igualmente posibles.

La bacía de don Quijote era *en sí* un yelmo: sólo hacía falta la mirada profunda que así lo develara. Es la *posibilidad* la que interesa a Truffaut, y en ella se basa su insobornable mirada objetiva. Acaso Víctor no acceda al lenguaje complejo, pero ello no significa una “carencia imposible de superar” sino la prueba de que no ha traicionado su propia complejidad: el desafío del niño salvaje no es adquirir un manejo social de la palabra; su verdadero reto es *no perder su esencial silencio*. Para Truffaut esa es la posibilidad *de gran porvenir*, abierta a todo ser humano.

*

Escribe el crítico español Norberto Alcocer:

Con este material [la bitácora de Itard], y siéndole absolutamente fiel, François Truffaut ha realizado su obra más madura y una de las pocas películas contemporáneas que acentúan las capacidades humanas en lugar de las deficiencias. [...] “Un estilo implica una actitud y una actitud implica un estilo”, decían los *angry young men* del Nuevo Cine Inglés. Esta implicación que concibe la obra de comunicación artística como un todo en el que, prácticamente, desaparece la teórica división entre fondo y forma, es la clave de bóveda para comprender por qué una narración tan sencilla, tan lineal y tan aséptica, en donde la observación científica sustituye a la sorpresa espectacular, alcanza dimensiones emotivas tan intensas. [...]

Problemas elementales pueden convertirse en documentos esenciales porque son prensados y vistos como “lugar moral” en

donde el hombre entra en juego. Es la “grandeza de la pequeñez” que domina toda la obra de Truffaut y que se consuma en la visualización de los pequeños datos de vida de Víctor de l’Aveyron. [...] Probablemente, la calidad tenga mucho que ver con la serenidad. [...]

Ni cine de ensayo ni cine de poesía. Arte total, es decir, *cine poético* que aglutina ambas modalidades en una definitiva comprensión de la obra de comunicación artística. Es el misterio de *ver como se piensa*. Y esto que pudiera parecer una *boutade*, no lo es. Solamente quien posee una conciencia hecha de imágenes lo consigue. Lo que significa ser hombre de conciencia y ser hombre de cine. Combinación poco frecuente.¹⁷

Itard/Truffaut se propone examinar ese espejo insólito expuesto por un ser humano que ha vivido “completamente separado de los individuos de su especie”. La conclusión de tal empresa es una *mirada cierta* que cuestiona –abrupta, impensadamente– la frase “el hombre es su circunstancia”. Los ámbitos que devela Víctor de l’Aveyron no corresponden a la final confirmación de la debilidad humana sino de su secreta fortaleza. Así se desarticula todo concepto pedagógico basado en el sobreentendido de la “adaptación” (reducción), e incluso la tesis rousseauiana de la sociedad como “mal inevitable” cuya rapiña sólo es posible mitigar en los primeros años de vida del individuo por el método de infringirle aquella otra dureza “ejemplar” del mundo natural. Truffaut supo entender en la bitácora de Itard una demanda que éste no pudo destacar, por inmediata, del “caso” que tuvo a su cargo: basar toda educación en la certeza de que las reducciones no son “necesarias”; aún más, asumir que un niño no debe adaptarse más que a sí mismo.

¹⁷ Norberto Alcocer: “El pequeño salvaje”, *François Truffaut, cineasta*, Mensajero, Bilbao, 1984. La contraposición de cine de ensayo y cine de poesía se refiere a una célebre discusión entre Pier Paolo Pasolini y Eric Rohmer.

Si *El niño salvaje* es algo más que un “melodrama que busca conmover con pretexto de humanizar a un salvaje” (y si esta cinta es también referente básico de toda interrogación válida sobre la “educación” infantil), es porque la transparencia del cineasta supo erigir un espejo que proyecta al espectador más allá de la rapaz definición oficial de “humanidad”. Truffaut/Itard sabe que él y los demás hombres “hechos” no podrán ampliar su modo comunicativo si no cambian todos sus marcos referentes –y ante todo el que los hace ver no sólo a Víctor sino a los demás niños como “salvajes”. Basta tal certeza al cineasta para cerrar el filme (o mejor dicho, para dejarlo abierto al único registro fértil: el asombro). Cuando Itard reprende a Víctor de forma injusta y éste huye, el médico (y el espectador) concluye que “estaba mejor” en el bosque; cuando el niño regresa, todos lo comprenden como el viajero que ha ido a fundirse con el bosque (no a despedirse de él) para llevarlo consigo en un camino que depende ahora de su libertad individual.

Sin embargo, esa *cierta mirada* que brotó de la conjunción Itard-Truffaut muestra que el campo de posibles elecciones abierto a esa libertad podría ser mucho más grande de lo que nos atrevemos a pensar. Frases como “El hombre es su circunstancia” (Marx), “El hombre no es sino aquello que se le hace ser” (Itard) y “El niño criado por el hombre es un hombre” (Fast), hablan de esas asombrosas capacidades de flexibilidad, maleabilidad y adaptabilidad del ser humano que la ciencia sólo acepta dentro de un cierto rango, más allá del cual no considera necesario explorar. En la sentencia “El hombre (ser humano) es flexible”, el acento se coloca siempre en “hombre”. ¿Cuántos testimonios “aislados” serán necesarios para dar por fin el salto, correr el acento y aceptar que *humanidad* no significa forzosa y exclusivamente ser hombre sino *flexibilidad misma*, y que esa es su inimaginable y portentosa esencia?

VI. Orson Welles:

Ciudadano Kane (1940)

EL VIAJE ABSORTO

La imagen de la metáfora

De entre todas las formas posibles de ver, el arte es la mirada que tiene el privilegio de volverse hacia sí misma; no sólo “ve”: puede mirarse *ver*, puede verse *mirando*. El ojo artístico, tras su odisea, se recoge, retorna a su ámbito primigenio; expresa lo que vio en aquello que le permite ver, o más bien, en aquello que *es ver*. Visión privilegiada y privilegiante, la del artista, a fuerza de contemplarse contemplando, encarna la mirada del mundo, la visión de las cosas desde y hasta su reino intocado.

El territorio artístico, ya en sí especular, incluye un ulterior espejo: la poesía. Eje y no género, mirada a la última potencia, lo poético conjura los excesos (la mirada que ve el mundo y a la vez se ve mirándolo, podría extraviarse en el juego de espejos), mantiene viva la llama que alimenta a todo quehacer (tras la multiplicación de niveles aguarda no el espejismo sino la Unidad). El tema de la poesía en la modernidad, afirma Wallace Stevens, es la poesía misma. Pero el ojo vuelto mil veces hacia sí mismo encarna la mirada fundamental. El juego de espejos no se diluye en la multiplicidad ni disuelve la visión: la afina. De este modo, la poesía recorre todos los campos artísticos: de ella dependen los clímax, las altas cimas, los arrebatos pictóricos, dancísticos o *incluso* literarios. La poesía dice lo que mira porque su tema es la poesía; sin embargo, desde el momento en que su entretela es lo primigenio, aquello que dice el poema es lo que dice –lo que mira– el universo.

Así este poema de Carlos Pellicer, “Estudio”:

Esta fuente no es más que el varillaje
de la sombrilla
que hizo andrajos el viento.
Estas flores no son más que un poco de agua
llena de confeti.
Estas palomas son pedazos de papel
en el que no escribí hace poco tiempo.
Esa nube es mi camisa
que se llevó el viento.
Esa ventana es un agujero
discreto o indiscreto.
¿El viento? Acaba de pasar un tren
con demasiados pasajeros...
Este cielo ya no le importa a nadie;
esa piedra es su equipaje. Lléveselo.
Nadie sabe dónde estoy
ni por qué han llegado así
las asonancias y los versos.¹

La lectura de un poema como este resulta especialmente venturosa desde lo especular; lo entiende Gabriel Zaid al asumirlo según el propio juego de espejos de Pellicer:

El final, que parece un *non sequitur*, una forma cualquiera de terminar, es sin embargo la desembocadura natural del poema. Se trata de un poema sobre la creación poética. Casi un poema creacionista, si no fuera por la humildad de ese final: nadie sabe dónde, ni por qué, llegan así los versos.

Ese corte aparente del tema aparente (la fuente, las flores) subraya el verdadero tema (la creación). Es como si viéramos en cine una sombrilla que se vuelve una fuente; y al retirarse la cámara, viéramos una mano pintando esa transformación; y luego todavía al camarógrafo que filmó la mano.

Es una mano dictadora. Donde pone el dedo pone otra realidad. Da órdenes, desprecia, reduce. Las flores “no son más que”..., la fuente “no es más que”... Pero el desdoblamiento (del camarógrafo: pintor que pinta la mano pintando), la ironía sobre el acto creador-dictador, lo lleva más allá de sus pretensiones mágicas y

¹ Carlos Pellicer: *Obras*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981.

las rebasa: la mano hace milagros. Es como si el dictador le diera órdenes al sol de retirarse... y oscureciera.

Así, la realidad reducida remite a una realidad milagrosa en la mismísima reducción: el milagro metafórico. Así invierte el sentido de la reducción.²

Subrayemos que la gran capacidad metafórica del poema encuentra un eco idóneo en el ensayo y que Zaid, para bordear sobre ese milagro sin trastocar su lucidez, recurre a un símil con el cine.

En efecto: la esencia del poema es la imagen, así como la del cine es la metáfora. Universos complementarios, o mejor, dimensiones complementarias de un mismo universo –ya que a esta altura no cabe hablar de divisiones sino de integraciones. La poesía es la coordenada exacta, matemáticamente precisa, en donde brota el milagro; el cine es la trama, el orbe y el horizonte de la disponibilidad y apertura a ese milagro.

La esencia del poema es la imagen, pero una imagen *única*, sin precedentes ni referentes –que sin embargo pertenece a una figura eterna. La esencia del cine es la metáfora, pero una metáfora *única*, sin antecedentes ni referentes –que sin embargo pertenece a un lenguaje eterno. El cine, hecho de imágenes, es la búsqueda de la imagen fundamental –y el reconocimiento de ella como base de todas las demás. La poesía, hecha de palabras, es la búsqueda de la palabra fundamental –y el reconocimiento de ella como base de todas las demás. En ambos procesos se da un desbrozo, un transcurso eliminatorio: del todo a la única parte que contiene al todo. En ambos casos (que son un único caso), la reducción es multiplicación, un juego de espejos. El reconocimiento es la *base*.

Continúa Zaid:

Después de una fiesta, queda confeti en un charco y nos parece basura: Pellicer ve un ramo de flores. Vemos una sombrilla que

² Gabriel Zaid: “Siete poemas de Carlos Pellicer”, *Textual*, año 2, vol. 2, núm. 15, México, julio 15 de 1990.

hace andrajos el viento y vemos un despojo: Pellicer ve brotar una fuente. Vemos una piedra: Pellicer ve equipaje, viaje, cielo.

El momento culminante de esta flexión del acto dictador-reductivo que lo muestra dictador-creador es una frase magistral, que consta de una sola palabra: “Lléveselo”. Es una frase inusitada, que está en el centro del poema y lo divide en tres partes: primero, una serie de metáforas (A no es más que B; A es B; ¿A? B); luego esta frase imperativa; por último, la afirmación final, que se opone a las dos partes anteriores y las cierra, como vimos.

Toda la gracia irónica del poema está en ese desplante dictador, en esa orden terminante, que se opone a la serie de metáforas, al mismo tiempo que la continúa y la hace desembocar en la humildad final. La serie avanza hacia este “Lléveselo”, que rompe el molde de la serie con libertad suprema. En vez de hacer una comparación entre dos términos, el poeta dictador da una orden que es una metáfora de otro tipo, una especie de colmo metafórico. La mano de Pellicer muestra la mano dictadora dando órdenes absurdas, con una gracia que rebasa al dictador y transmuta la orden. Si la distinción de Austin puede aplicarse a las metáforas, pudiéramos decir que Pellicer pasa de las enunciativas a este caso rarísimo de metáfora ejecutiva.

El poema de Pellicer es fundamentalmente cinematográfico, no tanto porque “podría filmarse”, como porque *es* cine. Y es cine precisamente porque es fundamentalmente poesía, o más bien: poesía fundamental.

El cine, en efecto, es un “Lléveselo”, una metáfora ejecutiva: impone sus imágenes, las incorpora al acervo icónico del espectador, obliga a éste a mirar una fuente *en* un paraguas, con lo que convierte a tales objetos en parte de su experiencia visual. No importa que el espectador haya visto esos objetos en la “realidad” o en la “pantalla”: el fin último del cine es, justamente, entender y percibir la realidad *como una pantalla* –no en el sentido seudoplatónico de “proyección de ilusiones” sino a la inversa, proyección de *realidades*.

Las imágenes filmicas no sólo se suman a la experiencia visual del espectador: catalizan esa suma; el objeto filmado se

vuelve mirada capaz de iluminar a todos los demás objetos. El “Lléveselo” del cine es un imperativo de mirar la cosa en su exacta dimensión, esto es, *en el punto de vista de la Mirada misma*.

“La escena cambia tres veces”, señala Zaid en análisis del poema pelliceriano,

por retiro del punto de vista (es decir: incluyendo y transformando la escena anterior). La primera es tan amplia que parece el verdadero tema, desde la fuente hasta el equipaje: toda la serie de metáforas enunciadas por un narrador que no aparece en escena hasta la escena dos, cuando aparece dando órdenes, como un autor pirandelliano frente a su obra (o como una mano pintada pintando). La escena tres recoge las escenas anteriores, al mostrar al poeta frente a tales escenas, que no sabe bien cómo escribió.

La escena climática de *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1940) podría ser la trasposición fílmica del juego de Pellicer en “Estudio”. Susan (Dorothy Comingore), la cantante de ópera que Charles Foster Kane (Welles) intentara enclaustrar en su castillo de Xanadú como otro objeto precioso de su colección casi infinita, acaba de abandonar al magnate; Kane entra en el pequeño cuarto de la cantante (espacio elocuente por sus mínimas dimensiones en comparación con las del vastísimo castillo) y destroza el lugar. He aquí la descripción de los sucesos consecuentes, según el libreto del filme:

[El mayordomo] Raymond [Paul Stewart] se acerca despacio, así como otros criados y algunos invitados. Se les ve al fondo. Primer plano de Kane, *mirando a la cámara*, los ojos llenos de lágrimas. Música. Avanza lentamente hacia la cámara, que lo sigue en *travelling* mientras atraviesa la puerta de la habitación. Tras él aparece la habitación destrozada. Con andar rápido pasa ante Raymond. La cámara retrocede para mostrar el grupo que lo mira. Kane se vuelve hacia la izquierda; *parece no ver a nadie*. Sale de campo, mientras lo vemos *reflejado en un espejo*.

Plano alejado de Kane avanzando lentamente hacia la cámara con aire ensimismado. El grupo, en el pasillo, continúa observándolo. Música.

Panorámica siguiendo el movimiento de Kane. Imagen de Kane *reflejándose hasta el infinito en dos espejos opuestos*, mientras se dirige hacia la derecha y sale de campo. La música se detiene. Fundido.³ [Subrayados nuestros.]

Poco antes de este recorrido, Kane ha tomado una pequeña esfera de cristal que contiene un paisaje nevado y, sosteniéndola, murmura “Rosebud”, la palabra clave del filme. El profundo conflicto de Kane, la abismal soledad que estalla al irse Susan (su único verdadero contacto con lo humano), el sinsentido que lo lleva a encerrarse en sí mismo, parecen el centro mismo de la secuencia.

Welles invierte entonces la relación y las polaridades: Kane mira a cámara antes de iniciar el que será su recorrido más profundo en la película, el más “simbólico” y ulterior; luego, un espejo anuncia el gran juego que vendrá a continuación, puente entre la mirada de Kane y aquella otra que se hace patente con la escena capital de esta secuencia (y acaso de toda la cinta, lo que casi es decir de todo el cine): la mirada que cae sobre Kane –cuando él “parece no ver a nadie”. Si fuera un solo espejo, no habría otra mirada sobre este hombre que la del impersonal “ojo de la cámara”. Sin embargo, puesto que se trata de dos espejos enfrentados que multiplican *hasta el infinito* esa imagen devastada, es justamente la mirada del infinito la que se registra con una apabullante concreción e inmediatez.

Welles escribe, dirige y actúa: el “Lléveselo” de esta imagen esencial no se diluye; Kane se multiplica al infinito no para

³ Orson Welles: *Citizen Kane*, Avant Scène du Cinéma, París, 1962 [*Ciudadano Kane*, Aymá (col. Voz Imagen 11), Barcelona, 1975; prólogo y trad. de Ricardo Díaz-Delgado].

disolverse en la nada sino para que intuyamos el todo, la mirada superior que es nuestra mirada. Como en el poema de Pellicer, el infinito nos mira porque somos metáforas del infinito.

La metáfora de la imagen

Esos juegos de espejos (el de Welles, el de Pellicer) no son meros recursos técnicos que se vuelcan mecánicamente sobre sí mismos: son la reflexión de un espejo hacia la mirada fundamental. Pellicer causa una extrañeza con el reconocimiento ulterior de no saber cómo escribió, o por qué; Welles procede de manera análoga, dejando que los espejos muestren su propia elocuencia y que el cine se cree a sí mismo.

Kane está devastado, sí, pero en cuanto Welles abre las dimensiones y da tan magno paso atrás en la contemplación de ese individuo (no retroceso sino alejamiento para observarlo *más allá* de lo individual, es decir en un insuperable acercamiento a su totalidad), muestra las magnitudes que han destruido a Kane –¿una autodestrucción?–, al mismo tiempo que revela a *todas las magnitudes*. La gran pregunta “¿Por qué?” atraviesa las instancias, desde “¿por qué el poder?, ¿por qué la avidez sin fin?, ¿por qué la sed demencial?”, hasta “¿por qué el cine?, ¿por qué la creación?, ¿por qué las llamadas de lo invisible?”, en una serie que no comienza en ese “desde” ni termina en ese “hasta”, sino se conecta con una línea infinita en donde la pregunta sigue indagando aunque deje de haber nombres para lo indagado.

Continúa Zaid:

Todas las imágenes de la primera escena [de “Estudio” de Pellicer] encajan en este posible escenario: una estación de ferrocarril al aire libre, donde hay una fuente, palomas, restos de confeti, equipaje y un poeta absorto ante un cielo espléndido, que ya no le importa a nadie, porque hay que irse: porque el tiempo del tren se impone al tiempo de la eternidad. En esas circunstancias, hablar

de piedras al cargar las maletas es un lugar común, una metáfora ya hecha. También es una broma hecha la metáfora de bajar del cielo o de las nubes al absorto, que no ve que se le va el tren. Así se establece la ecuación piedra = equipaje = viaje = cielo.

Hay una oposición de equivalencia entre piedra y cielo (y no sólo en ese caso: Jung la ha documentado en la cultura universal; aunque ninguno de sus ejemplos, muchos de los cuales tienen que ver con viaje, implican viaje con maleta, rasgo de humor pelliceriano). El cielo es la ligereza, la vastedad, la libertad, el espíritu. La piedra es el peso, la limitación, el arraigo, la materia. El cielo es viaje: la piedra es negación del viaje. Pero esta oposición resulta reconciliada con audacia y humor, al revirar dos burlas ordinarias. La frase hecha (estas maletas pesan como piedras) invertida se vuelve inédita (esta piedra es equipaje). La burla consabida (bajar de las nubes) se vuelve de una ambigüedad entre derogativa y prometeica (cargar con el cielo). La oposición piedra/cielo se resuelve a través de otra oposición: viaje/viaje. Hay que dejar el viaje absorto, para emprender el viaje en tren. Hay que llevarse el viaje absorto al tren. Hay que llevarse el cielo en la maleta. Cargar con el equipaje del cielo. “Esa nube es mi camisa”, arrastrada por la inspiración del viento.

Welles transfigura el espacio, lo hace *expresivo*, desde el momento en que plantea la pequeña habitación de Susan en Xanadú, último refugio de una mujer que sufría agorafobia, cueva temerosa ante la vastedad de esa mansión lóbrega e inhabitable por seres humanos. Luego, lo hace con la propia conducta de Kane: éste rompe los objetos ahí concentrados, la huella de Susan (la huella del ser humano) y lleva entre los dedos la esfera nevada como único objeto de conciliación consigo mismo.

Cabe preguntarse: ¿qué hacía en la habitación de Susan esa esfera de cristal, objeto invaluable para Kane (puesto que representa su infancia)? Una primera impresión indica que el magnate se la ha regalado, símbolo de la hondura de un sentimiento que este hombre era incapaz de expresar de otra manera; según esa perspectiva, ahora tal objeto es símbolo del desprecio: Susan no lo lleva consigo al abandonar Xanadú (muestra de la

profunda aversión que tuvo por Kane es el dejar atrás el único signo *transparente*). Sin embargo, ello no es así: durante la primera visita de Kane al departamento de Susan, la cámara hace un sumario recorrido por el tocador de la mujer, en cuyo espejo se ve la imagen de la pareja conversando; entre los objetos ahí dispuestos, observados de lejos y sin énfasis en ninguno de ellos, se encuentra la esfera de cristal. Ésta pertenecía a Susan desde el principio y ella jamás se enteró de lo que la esfera llegó a significar para Kane: sólo para éste era un signo transparente, en la medida en que contemplaba ahí un umbral hacia *Rosebud*.

Los lugares comunes –las imágenes comunes– también se desarticulan en el pasaje de Kane entre los espejos (estar solo se multiplica hasta lo intolerable); tal recorrido se vuelve una manifestación de la única inmensidad que desconoce este coleccionista de inmensidades. El infinito lo atisba en su instante de mayor “ensimismamiento”, distracción, olvido de sí mismo; sin embargo, la imagen *nos hace ver* que el infinito recuerda a Charles Foster Kane: *el todo es una parte suya*, aunque este hombre no haya sabido encontrarlo.

El sinsentido que baña a toda la secuencia se convierte en *otro* sentido ante esa imagen concluyente: Kane *no está solo* porque lleva en una mano otro espejo, la esfera de cristal con un paisaje nevado, imagen de su infancia, de ese tiempo en el que no tenía nada, esto es, en que lo tenía todo. Los abismos de su interioridad quedan ante el espectador: como la ventana a la que éste se asoma (la pantalla, el encuadre) es un espejo, el abismo interno le pertenece también. Hemos reprobado el extravío de este hombre en un laberinto, pero cuando Kane se aleja llevando la esfera en una mano, en ese mismo laberinto resuenan nuestros pasos.

“Las ambigüedades gramaticales”, prosigue Zaid,

enriquecen la metáfora. ¿A qué se refiere “Lléveselo”? Puede ser “Este cielo” o puede ser “su equipaje”. ¿De quién es “su” equipaje?

Puede ser del cielo o puede ser de usted, a quien le digo “lléveselo”. ¿Cómo llevarse el cielo? En los ojos, sin duda alguna; pero también como transparencia reducida a carga, en las manos del absorto que baja de las nubes y carga con las nubes almidonadas y petrificadas. ¿Quién le dice a quién “Lléveselo”? El poeta dictador al poeta absorto (ambos pintados por el poeta irónico, que sabe que la dictadura no es creadora, que la creación es un misterio que rebasa la voluntad de creación, como decía nuestro padre Ayocuan: “del cielo vienen las bellas flores, los bellos cantos. Los afea nuestro anhelo, nuestra inventiva los echa a perder”). Y ¿qué le dice, al decirle “Lléveselo”? Cargue con su éxtasis, que no le importa a nadie.

Tampoco importa a nadie la honda y casi infinita soledad de Kane, quizá ni a él mismo, de igual modo que la esfera de cristal no ha importado a Susan (ella la invisibilizó como a cualquier otro objeto de su cotidianidad; únicamente para Charles Foster Kane no se trata de *un objeto más*). El ocaso de este hombre se transfigura, sin embargo, por algo que sí le importa y además *exclusiva*: una palabra, una metáfora: *Rosebud*. Este nombre que Kane lleva en su interior toda la vida, se va con él sin que nadie sea capaz de desentrañarlo; el filme será el rastreo que hace un periodista, entre los que fueran “allegados” al magnate de la industria periodística, del sentido de la palabra *Rosebud*, la última que se le oyó pronunciar antes de morir; nadie sabrá lo que significa, nadie se habrá dado cuenta de lo que *había en un nombre*.

No obstante, Welles *se da cuenta* y nos hace percatarnos en la secuencia final de la película, cuando la cámara recorre desde lo alto las innumerables cajas en que se han inventariado las “piezas valiosas” en la colección de Kane, y se detiene ante un pequeño horno en donde se incineran los “objetos sin valor”. El lente se aproxima todavía más hasta develar un humilde trineo para la nieve, ya mordido por las llamas, que tiene una inscripción: *Rosebud*. La memoria del espectador vuelve entonces a examinar una escena presentada con anterioridad, en donde se veía al niño Charles Foster Kane jugando con ese trineo.

¿En dónde estuvo ese objeto mágico? Es de suponerse que Kane lo buscara por cielo, mar y tierra (literal o metafóricamente), en cada objeto que coleccionó a lo largo de los años. Juntos, la esfera de cristal y el trineo habrían conformado el Signo de la recuperación: la transparencia. Acaso el trineo siempre estuvo ahí, olvidado en un sótano oscuro, mientras el hombre, buscándolo, recorría las esferas del poder. Y al mismo tiempo que todos esos lujosos sucedáneos se apilan en los miles de cajas, en la caldera se convierte en humo la única solución a un enigma que también fue humo.

Rosebud no importa a ninguno de los personajes de la película. La escena final de *Ciudadano Kane* muestra una imagen significativa que nadie capta (el humo que escapa de la chimenea) entre un cúmulo de imágenes varias (las cajas, el arduo catálogo de “piezas valiosas”). La pérdida es total y, sin embargo, contiene un *Lléveselo* imperecedero: el espectador rescata ese objeto, lo carga de sentido –de su sentido más personal, de aquello que “no importa a nadie” sino a él mismo– y lo compara con los demás objetos lujosos e inútiles (la belleza vacía por ausencia de contemplador). En el desenlace de la película, iluminado por el juego de espejos que lo sustenta, hay ya un nombre, un objeto, que sólo importa a cada uno de los espectadores de la cinta, lo que es decir, de un modo indirecto, *a todos*.

Misteriosamente, lo que sólo importaba a Charles Foster Kane importa ahora a todos: lo más frágil y secreto de lo individual no es, pues, intransmisible a los demás individuos. El “Lléveselo” enunciado por Welles, en tanto verdadera metáfora, no está dirigido al “público” sino a cada uno de los espectadores en cuanto persona única e irrepetible. Al llevarse consigo el nombre *Rosebud*, el espectador lo coloca, indefectiblemente, en la parte de su espíritu en donde resguarda lo más oculto; entonces descubre que es *lo mismo* que añoraba Kane.

En efecto, esa nostalgia no se enuncia en ningún momento de la película, pero *se ve*; a donde la palabra no puede llegar, llega la imagen; en donde la imagen se detiene porque su carga no parece transmisible, nace la metáfora.

Hay secretos que no pueden decirse: la palabra los reduce. Pueden, sin duda, mostrarse: la imagen respeta su tamaño. Pero sólo la metáfora es capaz de conectarlos en la gran trama del *sentido* (la metáfora regresa a la palabra y la posibilita para decir ciertos secretos: es lo poético; la metáfora retorna a la imagen y la hace *contemplar* su propio sentido y no sólo reflejarlo: es lo cinematográfico). *Ciudadano Kane* es la historia de ese algo indecible que se muestra y luego se metaforiza para encarnar, en el juego de espejos, el magno secreto de los secretos: todos éstos son *uno solo*, por más que haya uno por individuo –y quizá por ello–; tienen un único nombre, una sola imagen y (lo que da un carácter eterno a la película de Welles) una única metáfora. Si cada quien lleva su secreto “almidonado y petrificado”, ponerlos en contacto unos con otros sería acceder a la soldadura y flexibilidad del Gran Flujo.

El “tiempo de la eternidad” no importa a nadie: apenas hay tiempo para pensar en lo eterno a mitad de la avalancha del presente (“el tiempo del tren”). Pero “la piedra es equipaje” y puede llevarse a cuestras, aunque sólo importe a quien la *porta*. “Cargar con el cielo”, llevar en todo viaje a la eternidad, no es imposible. Cada quien tiene su nube, su piedra, su *Rosebud*, y acaso la suma de estos objetos, sujetos, recuerdos que a nadie sino a su añorante importan, son la única realidad, una trama secreta. Todo lo demás es irreal, como lo es ese mar de objetos que se empacan y catalogan tras la muerte de Kane, y que saturaban el inmenso castillo-mausoleo; todos ellos, sumados, no conforman ni una gota de la *realidad* que posee ese pequeño trineo que va a dar a la hoguera no sin antes haber incendiado la mirada de cada espectador.

Si cada quien mostrara su *Rosebud*, la piedra individual se transformaría en piedra filosofal colectiva. *Rosebud* es irrepetible, fugaz, personalísimo, y no obstante es universal. Más aún: es el universo.

El viaje absorto

Zaid remarca el tema de “Estudio”: la creación, el misterio que sin embargo debe acompañar no menos al creador de la obra que al espectador de ella misma. Las líneas finales de su comentario parecen también, desde el otro extremo de una escala, dibujar la secuencia central de uno de los filmes capitales de la historia del cine:

El viaje absorto se convierte en piedra, por órdenes del poeta dictador. Pero la realidad reducida y despreciada remite a una realidad milagrosa en la misma reducción. Las nubes se petrifican de verdad. La piedra resulta cielo, viaje, equipaje: piedra filosofal que reconcilia opuestos: metáfora ejecutiva de una equivalencia que, en el mismo acto, cambia su sentido reductivo; milagro de ese “Lléveselo”, que ni el poeta sabe cómo escribió, en otro viaje absorto, después del cual hay como un despertar en otra parte: “Nadie sabe dónde estoy”.

Hay una humildad irónica en el poema. Humor sobre el misterio de la propia creación.

El poeta (irónico sobre su propia *hubris* creacionista) le toma la palabra, la mano dictadora, al poeta “como un pequeño dios”, y, con arte de judo (dejándolo seguir el movimiento dictador hasta sus últimas consecuencias), hace que dé una voltereta.

Redonda, milagrosamente, todo lo que no es más que..., se convierte en nada menos que...

En el extremo opuesto de esa escala, Welles desencadena otro juego de espejos que transfigura el primer nivel de significación de la secuencia (la soledad abismal como único destino del hombre sediento de respuestas; o bien, la soledad como castigo del ambicioso que se ahogó en el inmenso poder que obtuvo por sus-

titución y olvido de su verdadera respuesta como ser humano), y lo logra por medio de dos espejos enfrentados: antes que la decadencia de Kane está su cuestionamiento vital (el hombre lleva en una mano la esfera de cristal y ésta también se multiplica al pasar entre los espejos: la esfera encierra una reproducción del ámbito natural del trineo para la nieve llamado *Rosebud*: origen desencadenado).

Antes que el “castigo” a un individuo poderoso que es símbolo de una cultura de conquistadores –en cuyo caso se mitifica el poder y no la punición al poder–, queda su dibujo como ser humano multiplicado, aunque todo indique reducción y caída –caen las mitificaciones y brota el mito. Los espejos no multiplican el vacío o la decadencia sino la pregunta y el ensimismamiento: no es una dispersión hacia el exterior sino una concentración hacia el interior.

También Welles exclama “Nadie sabe dónde estoy”, y lo dice desde el juego de espejos, lo dice como Kane y como Welles. Ello no implica lamentarse por un extravío o añorar el estado previo, en donde “alguien” o “todos” sabían: es aludir al *secreto* y también a su transmutación (el “secreto de todos” es la *ausencia de nadie*). Nadie sabe dónde está Nadie hasta que la soledad individual (“nada más”) se transforma en el enigma de cada uno (“nada menos”), suma de elementos que, sin dejar de ser irrepetibles y preciosos, se integran en un solo *viaje abortito*.

En el poema de Pellicer y en la película de Welles, “Lléveselo” y “Rosebud” son facetas de la misma gema, de la piedra filosofal que en efecto convierte un “nada más” en *nada menos*. La lucidez de mirarse al espejo desde la palabra visual y la imagen metafórica, redondea a la expresión: nada menos es *todo más*. La equivalencia entre poesía y cine es la equivalencia entre el hombre contemplando el infinito y la mirada del infinito sobre sí mismo.

VII. Wim Wenders:

París, Texas (1984)

EL MÚLTIPLE RETORNO A ÍTACA

Puentes trashumantes

El plano inicial de *París, Texas* (Wim Wenders, 1984) encarna la noción de vuelo: la cámara aérea, como toma *subjetiva* de la mirada de un ave que surca los aires, enfoca a una solitaria figura humana que avanza a pie y en línea recta a mitad del desierto. A continuación, y como cámara *objetiva* (cambio que en literatura corresponde al paso de la primera a la tercera personas), descubrimos a un águila que aterriza en una loma sin perder un movimiento del trashumante.

Más tarde, este hombre se detiene en un poblado buscando saciar la sed; el tabernero no consigue arrancarle una sola palabra ni detenerlo en la continuación de su marcha hacia una meta imperiosa. Sin embargo, un papel que cayera de las ropas del fugaz visitante indica al estupefacto lugareño los datos de un hombre en Los Ángeles: Walter (Dean Stockwell). Una vez notificado, éste se apresura a tomar un avión, rentar un automóvil y rastrear al nómada por la carretera del desierto; cuando lo encuentra, reconoce en él a su hermano Travis (Harry Dean Stanton), que cuatro años antes desapareciera abruptamente tras el fracaso de su matrimonio. Ya en el vehículo y con rumbo al aeropuerto, Walter logra sacarlo poco a poco de su mutismo: la primera palabra de Travis es “París”, acompañada por el gesto de mostrar la fotografía de un terreno baldío en una zona desértica.

Sin embargo, Travis se niega rotundamente a viajar en avión: Walter se ve obligado a hacer en automóvil el largo recorrido hasta Los Ángeles. En este demorado transcurso, Travis explica

el sentido de su desaparición: busca un pueblo llamado París, en el Estado de Texas, en donde sus padres lo engendraron. Ahí se ubica ese terreno que muestra la fotografía y que Travis ha comprado por correo; a ese sitio se dirigía a pie por el desierto. Durante esos cuatro años, Walter y su esposa Anne (Aurore Clement) se han hecho cargo del pequeño hijo de Travis, Hunter (Hunter Carson). En Los Ángeles, padre e hijo se reencuentran: viene así un tiempo de mutuo descubrimiento, de silencioso diálogo a través del cual el niño termina de rescatar al hombre del encierro en el fondo de sí mismo (y por su parte Hunter es rescatado por éste de una cotidianidad lineal, de un camino que tiende a convertirlo en una abstracción aislada). Tras ese doble periodo de mutua catálisis, padre e hijo emprenden juntos un viaje cuya meta es localizar en Houston a la madre de Hunter y ex compañera de Travis, Jane (Nastassja Kinski), que cuatro años atrás también desapareció en pos de otra odisea conjurante.

En Houston los expedicionarios consiguen entrever a Jane y la siguen de lejos hasta su lugar de trabajo, un taciturno *peep-show*. En este sitio, que será el esencial teatro de *París, Texas*, se conjunta una tal cantidad de líneas formativas y peculiares antecedentes, que resulta necesario remontar la historia de la historia de esta película.

*

Durante la preparación de la exhaustiva *Hammett* (proyecto que abarcó de 1977 a 1982), Wim Wenders conoce a Sam Shepard y éste le da a leer algunos de los textos que más tarde publicaría con el nombre de *Transfiction*, libro que a su vez daría pie a *Crónicas de motel*. En esos textos se encuentra una de las semillas de *París, Texas*, todas ellas de lenta germinación. A mediados de 1978, Wenders trabajaba en un guión basado en un libro y una obra teatral de Peter Handke, pero este proyecto se reveló de

muy difícil desarrollo y el cineasta tuvo que abandonarlo. La sociedad de producción de Wenders dependía de rodajes continuos, y necesitaba filmar algo sin demora; entonces, buscando ideas, se topa con el manuscrito de Shepard, lo relee y decide inspirarse en esa atmósfera para el primer desarrollo de una historia. Así lo describe el propio Wenders:

Ese primer guión comienza en el desierto norteamericano: hay un choque entre dos autos; en uno de ellos viaja un muchacho y en el otro un hombre y su mujer. Ningún testigo. La pareja es culpable y el muchacho muere. El hombre y la mujer deciden huir y en el último momento la mujer mira en el auto del muchacho y encuentra un manuscrito que se lleva consigo. Ella y su marido cruzan Estados Unidos; la mujer empieza a leer el manuscrito, que cada vez va cobrando una mayor importancia: a ella comienza a gustarle y empieza a hacer reproches a su marido; algunos elementos del manuscrito comienzan a aparecer a través de sus fantasmas.¹

Wenders envía ese primer tratamiento a Shepard y éste no se muestra entusiasmado: lo encuentra artificial y hasta “demasiado cerebral” porque todo el argumento depende de una cuestión literaria, el manuscrito que la mujer encuentra en el automóvil del muchacho. Ante la insistencia de Wenders, Shepard por fin toma en serio una colaboración y propone al alemán comenzar desde cero. Tal trabajo conjunto no resulta sencillo, debido a los distintos temperamentos y a los enfoques, consecuentemente diversos, que surgen para cada propuesta. En busca de puntos de coincidencia, Shepard ve algunas de las películas de Wenders y éste asiste a varias obras teatrales de Shepard en San Francisco. En sus reuniones se cuentan todo

¹ Las declaraciones de Wenders proceden de diversas entrevistas, fundamentalmente las conducidas por Alain Bergala y Serge Toubiana (*Cahiers du Cinéma*, núm. 400, París, octubre de 1987), John Gallagher (*Films in Review*, vol. XXXIV, núm. 6, Nueva York, junio-julio de 1983) y José Miguel Juárez (*Casablanca*, núm. 42, Barcelona, junio de 1984).

tipo de historias posibles y ninguna de ellas parece despertar al mismo tiempo el entusiasmo de los dos. Finalmente aparece un punto de partida en el que ambos están interesados; Wenders lo relata: “Un hombre aparece y cruza la frontera mexicana –como suelen hacer los mexicanos que cruzan la frontera clandestinamente. No sabemos nada de él (sólo más tarde conoceremos su nombre, Travis); está, por así decirlo, catatónico, en un estado infantil”.

Los dos guionistas no tienen más que esto: no saben qué podría suceder a continuación. Escriben numerosas escenas pero todas ellas, aunque funcionan de modo independiente, no ensamblan entre sí; aún más: lo que parecen hacer es ir dibujando un hueco central, o mejor dicho, poco a poco van haciendo notorio un hueco que estaba ahí desde el principio y al que nada puede llenar. Así, a ciegas, Shepard y Wenders acumulan elementos para probar si alguno es capaz de incidir en esa especie de hoyo negro y solucionarlo. De entre muchos, sólo uno funciona con ese fin: la idea de que Travis tiene un hermano que lo busca, a la vez que Travis va en pos de un pasado escondido (notemos que también este personaje tiene un hueco a llenar). Luego, en la ardua tarea de escritura conjunta, aparece otro elemento fértil: Travis busca el reencuentro con una mujer que fuera fundamental en ese tiempo pretérito.

Durante todo este transcurso, ambos autores llaman a la película *Transfiction*, sin imaginar su verdadero título e intuyendo que el nombre sólo se revelará cuando ambos puedan tocar el hueco central y colmarlo. De modo característico, Wenders insiste en la idea de que el personaje haga un larguísimo viaje, esta vez a lo largo de Estados Unidos, desde la frontera mexicana hasta Alaska. En total desacuerdo, Shepard insiste en que el viaje se limite a Texas; únicamente consigue detener las objeciones del autor de *En el transcurso del tiempo* aduciendo que Texas es una Norteamérica en miniatura.

Wenders escucha esta idea a regañadientes, y pide un tiempo para meditarla. De acuerdo con su declaración cinematográfica de principios, se dedica entonces a viajar por el Estado tejano en zigzag: visita todos los rincones, se deja capturar por las atmósferas, las soledades, los vacíos. Poco a poco se da cuenta de que Shepard tiene razón, y acepta su propuesta.

*

En las carreteras y los moteles, Wenders lee la *Odisea*, para él un libro capital, y reafirma su convicción de que la gesta homérica no podría encarnarse en los paisajes europeos sino en el oeste norteamericano. En su excursión-exploración casi al azar, de golpe da con una ciudad tejana llamada París, situada cerca de la frontera con Oklahoma y al borde del mítico Red River (mítico como todo en ese país, es decir mitificado por el cine).

Algo en ese sitio fascina al cineasta sin que pueda formularlo; permanece ahí más tiempo que en otros puntos de Texas y se dedica a tomar fotos. Ya en todo su viaje tejano Wenders había tomado muchas de las fotografías que luego ha de exhibir por todo el mundo; las instantáneas tomadas en París, Texas, serán parte central de esa exposición fotográfica y, de hecho, ese punto perdido a mitad de la nada se revelará como la metáfora perfecta del hueco central que él y Shepard habían detectado en el guión. Por eso el pueblo de París, Texas, no aparecerá en la película sino a través de menciones verbales, y de ese lugar sólo se verá un fragmento, precisamente en una arrugada fotografía Polaroid de un terreno *baldío*.

Wenders recuenta:

La colisión de estos dos nombres, París y Texas, que representan para mí la esencia de Europa y América, cristalizó de golpe muchos de los elementos del guión: el nombre de esta ciudad simbolizaba la formación de Travis, fue ahí donde su padre conoció a su madre

y donde Travis fue concebido. La broma favorita de su padre (“Conocí a mi mujer en París”) y su desaparición, habían hecho sufrir a la madre y al hijo, convirtiendo a París, Texas, en el lugar de la separación. Para Travis, se convirtió en el mítico lugar donde tenía que reconstituir a su familia dispersada.

Sin embargo, aunque la película ya tiene nombre y el hueco central del guión ha sido demarcado, ese vacío sigue intacto. Tanto Wenders como Shepard intuyen que el rumbo de búsqueda debe concentrarse en esa mujer a la que Travis rastrea. Desde el primer momento están de acuerdo en que ella debe ser más joven que Travis, pero mientras Shepard la ve como una clásica tejana, Wenders la concibe como europea: “Yo, sabiendo que la mayor parte de los actores serían norteamericanos, necesitaba tener al menos a una actriz europea que me fuera familiar, y pensaba que su personaje sería, por así decirlo, la liga entre París y Texas”.

En uno de los momentos de mayor iluminación, Wenders piensa en Nastassja Kinski, a quien había conocido en 1974 durante la preparación de *Falso movimiento*, cuando la hija de Klaus Kinski tenía catorce años:

No había estado jamás ante una cámara y solía estallar en carcajadas durante los planos. Estaba magnífica, todavía era una niña pero tenía algo que nos maravilló. La mitad del equipo estaba enamorado de ella. Desde que vimos las primeras tomas era evidente que sería actriz, aunque en aquella época no había tomado aún la decisión. Comprobamos que tenía presencia, y por ello su papel llegó a ser más importante.

No es gratuito que luego de ambas experiencias (la de *Falso movimiento* y la de *París, Texas*), en 1993 Wenders convirtiera a Nastassja Kinski en una angelesa (es decir, la reconociera como tal) en *Tan lejos y tan cerca*.

Por lo pronto, en el instante en que surge el nombre de esta actriz para incorporarla a *París, Texas*, el azar responde dando una clara señal de bienvenida:

[Shepard y yo] estábamos discutiendo juntos en mi habitación del hotel en Santa Fe, y él estaba muy contento con la idea de trabajar de nuevo con Nastassja, a quien no había vuelto a ver desde seis o siete años atrás. Telefoneé en seguida a un amigo de París, quien diez minutos más tarde me dio el número de un hotel en Los Ángeles donde Nastassja estaba rodando. Llamé de inmediato; pregunté si podía hablar con Nastassja Kinski. En la recepción me dijeron: “Lo comunico”. Ahí estaba ella, en el *hall*, junto al teléfono, esperando una llamada. ¡Un milagro! Le dije: “Estoy con Sam, estamos hablando de ti”. Ella no lo creía y no se pudo resistir a esta coincidencia.

Mas el hueco central parece imbatible pese a todos los hallazgos. Es entonces cuando sobreviene otra iluminación; en el intento de imaginar a qué podría haberse dedicado Jane en su respectiva odisea de resolución de su soledad, Shepard y un amigo común que luego aportará nuevos matices al guión, L. M. Kit Carson, tienen la idea de sugerir a Wenders un *peep-show*. (Al parecer, ninguno de los tres guionistas ha narrado específicamente por qué se llegó a considerar ese sitio; en todo caso debió haber sido al final de un extenuante proceso de acumulación de posibilidades, es decir cuando todo lo “previsible” había sido agotado.) En cuanto el cineasta alemán imagina lo que podría ser tal lugar, se llena de euforia: el hueco está ahí, ante sus ojos, en esa cabina indescriptible que ya visualiza aunque no se parezca demasiado a los *peep-show* reales. Descubre entonces su error: durante todo ese largo tiempo de escritura del guión ha pensado que el hueco debía ser llenado, y en el *peep-show* encuentra que basta simplemente con mostrarlo. En la intrincada concepción de *París, Texas* se inmiscuye, pues, una de las revelaciones más insólitas de la historia del cine.

El arte de mirar

Si se considera que en el nacimiento del cine se llamaba *peep-show* a las primeras “máquinas para mirar” como el kinetoscopio

pio, y que el verbo *to peep* (observar de modo furtivo, fisgonear, entrever, asomarse) quedó así esencialmente ligado al cinematógrafo, el taciturno reducto de la modernidad que ha heredado tal nombre sirve al realizador para dibujar una de las más profundas metáforas del hondo secreto del séptimo arte. Dislocado foro de las distancias, centro excéntrico en donde se combina el voyeurismo con el diván psicoanalítico, este *peep-show* es una colmena formada por pequeños cubículos, cada uno dividido en dos partes por un cristal que, dada la iluminación de una mitad y la oscuridad de la otra, resulta transparente desde el lado oscuro y reflectante desde el iluminado. La parte oscura queda reservada al cliente; la de la anfitriona dispone de una abundante iluminación y asume diversas escenografías que selecciona el usuario: playa, cafetería, escuela... El contratante en tiniebla mira a su contratada bañada en luz y enmarcada en un encuadre o pantalla.

La metáfora del espectador de cine es redonda y perfecta, aunque en principio el *peep-show* resultó atractivo para Wenders sólo porque resultaba el medio perfecto para ilustrar con imágenes el hecho de que Jane, durante todo el tiempo de su separación de Travis y de Hunter, ha estado tan sola y extraviada en las cabinas escenográficas como el propio Travis en el desierto (cada uno a su manera está inmerso en un *quest* gemelo del otro, igualmente ciego y absorto, ambos en el anonimato y bajo la luz que borra las fronteras: para Travis el sol; para Jane, los reflectores).

Mas si la metáfora del cine se imponía con fuerza, el campo metafórico no se detenía ahí e iba más lejos: así, de un modo inusitado se rompe la “usual pasividad” del espectador y la “inevitable ajenidad” de la figura vista en la pantalla. Ambos participantes se convierten en *interlocutores*. El espectador es ahora *actor* y luego *director*. Aunque no hay contacto físico, puede hablar con la oficiante y “dirigirla” a través de peticiones verbales (desnudarse, moverse, actuar), mientras que ella no

ve sino un espejo. En el *peep show*, un micrófono y una bocina conforman el único puente “físico” entre la vestal y la tiniebla anónima.

*

Con las imágenes del *peep-show*, Wenders ahonda en una metáfora resonante en extremo; ésta se cumple, sobre todo, por la presencia femenina que el director alemán coloca en la parte iluminada del cubículo: Nastassja Kinski. Sólo un mito (arte del sueño) podía encarnar una esencia: la del cine (arte de mirar).²

Desde el primer momento en que Travis se entrevista con Jane en el *peep-show* haciéndose pasar por un cliente “cualquiera” y sin revelar su identidad, el espectador de la película se siente en el centro de un múltiple juego de espejos. Incluso tiene formato cinematográfico la pantalla —espejo y ventana— que separa a este hombre y esta mujer. Las resonancias aumentan: del lado de Travis, penumbra; del de Jane, un *set*, una puesta en escena en donde la oficiante cumple un rito solitario: si únicamente escucha a su interlocutor y para ella la frontera es un espejo, Jane actúa para sí misma, arrullada menos por esa voz incierta que por su propia imagen deleitosa.

² El mítico Jim Morrison, que en sus escritos y poemas revela su lúcida concepción del cine, advierte la relación entre el arte del sueño y el arte de mirar. En un libro llamado *Los señores. Notas sobre la visión* (1969), afirma: “El cine ha evolucionado en dos caminos. Uno es el espectáculo; como la Fantasmagoría [espectáculo creado hacia 1790 en París por Étienne Robertson, en el que toda clase de seres sobrenaturales aparecían proyectados sobre una pantalla con gran movilidad], su objetivo es la creación de un mundo sensorial totalmente sustitutivo. El otro es el *peep show*, que reclama para su reino tanto a la erótica como a la directa observación de la vida real, e imita el ojo de la cerradura o la ventana del *voyeur* sin necesitar el color, el ruido, la grandeza” (Jim Morrison: “The Lords: Notes on Vision”, *Lords and New Creatures*, Fireside Books, Forest City, 1971).

Durante el rodaje, la luz que recibía Nastassja Kinski –y que la envolvía al grado de borrar todo espacio circundante– fue un doble puente: primero, hacia los orígenes del cine, y luego hacia el principio de la mirada misma. Así lo revela Wenders:

Al principio no pensé que sería posible trabajar [en el *peep-show*] con un verdadero espejo sin azogue. Pensé en un truco. Trabajé con una enorme cantidad de luz, como en tiempos del cine silente. Hacía un calor infernal en la “caja” de Nastassja. ¡Debíamos rehacer su maquillaje después de cada toma! Todo eso creó una sensación muy excitante, una apuesta, casi un acto heroico. Nastassja podía mirar directamente a la cámara, cosa que por lo general se evita en el cine. Fue una sensación muy intensa contemplarla mirar directamente al lente sin que ello rompiera su diálogo.

Suprema figuración de las grandes presencias femeninas en la historia del cine, de las *divas* que no acceden a mostrar los secretos de Isis más que al ardiente narcisismo del espejo, símbolo de las diosas de un Olimpo ya desaparecido, Jane es Marlene Dietrich hipnotizada por una voz sin procedencia, la de Josef von Sternberg; es Greta Garbo sabiamente inducida por George Cukor a una autocontemplación enamorada; es Lilian Gish ante Griffith, Simone Simon ante Torneur, Jean Seberg ante Preminger; es Marian Marsh, Ava Gardner, Marilyn Monroe, Vivien Leigh, Lizabeth Scott, Hedy Lamarr, Bardot, Deneuve, Loren, María Félix, Elsa Aguirre, mirándose en la superficie reflectante del lente de la cámara. Es, ante todo, una de las pocas mujeres que hacia el final del siglo XX equivalen, cada una, a un Olimpo habitado por una sola diosa (porque el único y vasto Olimpo anterior fue des-ritualizado y hoy la belleza se traduce en exilio).

En *Falso movimiento*, Kinski había hecho su primer papel filmico encarnando a un misterioso personaje que casi no hablaba a lo largo de la historia de una serie de caracteres

errantes a quienes el azar va reuniendo en el camino. Nueve años después, en *París, Texas* se halla el retrato perfecto, en todo su esplendor, de una presencia que en otros filmes mostrara apenas una u otra faceta de su indudable *extrañeza*, de su excepcional carácter de mito; por ejemplo, en *Tess* (Roman Polanski, 1979), *Los amantes de María* (Andrei Mijalkov Konchalovsky, 1984) o bien *Hotel New Hampshire* (Tony Richardson, 1984). Si en esta última cinta era capaz de transmitir todos los registros de lo sensual ataviada con un agobiante disfraz de oso, ello se debe a haber pulsado el mismo recóndito acorde que Marlene Dietrich en *Marruecos* (Von Sternberg, 1930), quien emergía como una Venus de los pliegues de una tosca indumentaria de gorila. Del mismo modo, únicamente Kinski podría haber asumido, con todo su misterio erótico, la sinuosa felinidad de Simone Simon en *La marca de la pantera* (Jacques Torneur, 1942; Kinski protagoniza la versión de Paul Schrader, 1982). De entre el cúmulo de rostros de fugaz hermosura con que comercia el cine de fines del siglo XX, se singulariza el de Nastassja Kinski con la misma fuerza cósmica, intraducible a palabras, con que la sonrisa de la Gioconda ha vencido a los avatares del tiempo.

El arte de dirigir los sueños

La extraña locación que con sobria nitidez elige Wenders, se revierte en el espejo. Viene a cuento un fenómeno por todos presenciado y acaso compartido: el grito del público que quiere avisar al héroe filmico de la inminencia de un peligro inadvertido por éste. Alfred Hitchcock recuerda:

En el estreno de *Rear Window* [*La ventana indiscreta*, 1954], yo estaba sentado al lado de la mujer de Joseph Cotten y, en el momento en que Grace Kelly registra la habitación del asesino y

éste aparece en el pasillo, aquella señora estaba tan inquieta que se volvió hacia su marido y le dijo: “¡Haz algo, haz algo!”³

En los momentos en que la emoción del espectador rompe las barreras, ¿en verdad derrumba un límite “natural”, o revela, así sea por un instante, que esa frontera no es sino un artificio? El *peep-show* de *París, Texas*, ¿dibuja a un espectador que *interviene*, y no sólo habla con una “figura ficticia” –la figura en especial que ha hecho *suya*– sino que la “dirige” hasta arrebatársela de toda anécdota y obligarla a escuchar?

Cuando Travis abandone el *peep-show* –trémulo, sin haberse identificado con Jane–, habrá de advertir en las calles y entre los individuos análogas pantallas interpuestas. Y la frontera que separa en esa primera entrevista a Jane y Travis, ¿es “nueva” o prolonga a otra que antes los apartaba? En *La rosa púrpura de El Cairo* (1985), Woody Allen plantea a una mujer que consigue trasponer la barrera del deseo en un pequeño cine suburbano, y logra hablar sin adminículos (micrófono, bocina) con su *co-respondiente*: el personaje de una película. Éste es *su* figura ficticia porque posee la prerrogativa de hacer *real* a quien la desea. El milagro alcanzado por esta mujer no es menos desbordante que el de Travis y Jane: aquélla cruza el abismo; estos últimos *comienzan a verlo*.

Hunter impulsa a Travis a un segundo encuentro con Jane: el niño es percutor de ambos, aquello que los ancla en lo concreto y les hace la exigencia de ser reales. El hombre deja a su hijo en un hotel del centro de Houston y regresa al *peep-show*. Esta vez la escenografía en la isla es otra y habrá de enmarcar la secuencia culminante del filme (más de veinte minutos de duración): el relato de la lenta, intensísima lucha de Travis por rasgar la cor-

³ François Truffaut: *Le Cinéma selon Hitchcock*, Robert Laffont, París, 1966 [*El cine según Hitchcock*, Alianza Editorial, Madrid, 1974].

tina sin violencia, trasponer el umbral del modo más perdurable. Idéntica batalla emprende Wenders, que si bien –como su personaje– no derrumba la muralla, tampoco la deja intacta; el diálogo de la pareja no está cumplido, la mirada no es el puente *todavía*: para hablar con Jane, para contarle la pausada historia que poco a poco hará que la mujer se dé cuenta de *quién* está del otro lado del espejo –y *por qué*–, Travis se vuelve, le da la espalda, rehúsa mirarla. Repite así el gesto con que antes se negara a viajar en avión: una mezcla de miedo, humildad y lucidez.

*

En el *peep-show*, el realizador evidencia las entretelas: desde el sitio de Travis todo luce ataviado con funcional decoración (alfombra, tapices, cortinajes, según la mirada desde la butaca de un cine o un teatro); mas Wenders tiene la suprema osadía de colocarnos también en el punto de vista de Jane (el de quien se asoma desde bastidores): desde ahí se ve el “alma” de cartón, la parte posterior de los paneles escenográficos. Y en este caso tal tecnicismo es literal: en el filme de Wenders *se ve el alma*. El espejo que Jane mira es utilería, su marco de madera no oculta clavos y descuidados forros; es la óptica inusual, la del actor que se esfuerza por crear la convención de que su entorno es *real*: cuando en un foro dirige la mirada hacia el público no *ve* la escenografía, y aun cuando la observara desde bastidores seguiría teniendo como marco de referencia lo que imagina, no lo que *ve*.

Ni el más crédulo de los espectadores (es decir, el más dispuesto a aceptar lo convencional como realidad) llega a subjetivizar el espacio escénico como lo hace el actor, quien sobrepone a los objetos las imágenes de la *convención*. Al asumir el punto de vista de Jane, Wenders se interna no sólo en la subjetividad de esta mujer sino en el proceso de objetivación que ella experimenta a través del diálogo: las imágenes falsas se esfuman, las

cosas retornan a su desnudez y, por fin, se limpia la *imaginación* de Jane al tiempo que la del espectador. La mirada escenográfica vuelve a ser *la mirada*.

El cineasta toca fondo al plasmar ese reverso de la escenografía del *peep-show*: ¿acaso ello es lo que “mirarían” los personajes de una película si cobraran conciencia de modo repentino: un espejo suspenso, un reflejo fantasmal? No el *set* en donde el actor de cine se mueve durante el rodaje sino el limbo de la obra cinematográfica como entidad autónoma: una dimensión creada por el hombre, pero desconocida por él. ¿Ese limbo puede recibir otro título que el de *conciencia*? ¿Puede el cine ser otra cosa que metáfora de la conciencia del hombre, arte de dirigir los sueños, de convocar los arquetipos, de sondear lo imponderable?

*

En un alternado ir y venir por las instancias, Wenders no sólo nos envuelve en la tiniebla anónima de Travis (duplicando la nuestra), es decir, en el vilo de un individuo sobre el abismo: también examina *desde dentro* el punto de vista de Jane, su paulatina transformación de personaje en persona, de ficción en concreción, de diosa en mujer. Ella mira un espejo, se ve a sí misma en la irrealidad (o en la hiper-realidad) de lo divino, y de la hondura de ese reflejo comienza a salir una voz que gota a gota se va diferenciando de tantas otras voces sin rostro.

Esa voz habrá de despertarla así como ella, en su limbo escenográfico, ha despertado a Travis: la abstracta personalidad de Jane desciende hasta que la monologante acepta la verdadera presencia de un *interlocutor*; por su parte, el Travis que es “cualquiera” –es decir, *todos*–, asciende a la individualidad diferenciada y se convierte en *uno*: por fin es *Travis*, luego de una nueva odisea (la más compleja del filme pero en la que todas las demás se trasvasan) que también puede contemplarse como la

lenta y minuciosa concreción de algo abstracto. Desde puntos opuestos, la diosa y el fantasma concurren hasta el exacto equilibrio; cada uno crea al otro al darle *cuerpo*.

En un momento portentoso, una vez que Jane ha *reconocido* a Travis, los papeles se invierten: la diosa apaga la luz de su reino –cede su mayor atributo y deja de ser una diosa– y el fantasma usa una lámpara de mesa para iluminarse el rostro –colma su mayor carencia y ya no es más un fantasma. La potencia metafórica de esta película incluye un plano en que el reflejo del rostro de Travis, iluminado, se sobrepone a la cabeza de Jane en sombras.

Travis pregunta a Jane si, por medio de apagar la luz de la cabina, ella podría mirarlo; la mujer responde: “No sé, nunca lo he intentado”. La fuerza de esta película radica justamente en eso, como en toda alta poesía: advertir por vez primera una posibilidad, incursionar en donde nadie suponía la existencia de un umbral, emprender una odisea precisamente en donde nadie la había intentado. En un nivel doblemente metafórico, Marlene Dietrich apaga su luz y Josef von Sternberg la enciende sobre sí: la diva acepta ver a quien la dirige y éste concede ser visto. Greta Garbo ya no se contempla en el lente de la cámara y acepta la realidad del ojo que la observa. Lilian Gish, Marilyn Monroe, Sophia Loren aceptan despojarse de la luz *para mirar* y el espectador en su butaca se ilumina el rostro *para ser mirado*. Portentoso y terrible momento aquel en que lo unidireccional deja de serlo y las corrientes circulan en ambas direcciones: despojado de su protección en la tiniebla, de su indiferenciación en el silencio, el *voyeur* es visto, se muestra, adquiere rasgos individuales.

*

Cuando Jane apaga la luz en su mitad del universo (usualmente luminosa), y Travis enciende la luz en su respectiva mitad

(siempre oscura), el espejo y hasta la ventana desaparecen: no queda sino un *encuadre* en donde, más que sincronía, se da la fusión ulterior de dos mundos que poco antes no podrían haber parecido más lejanos e inconciliables. Esa integración es fugaz y precede a la despedida, pero su transcurso tiene el sabor de lo intemporal y, más aún, de lo arquetípico: ese momento está en otro tiempo, o mejor dicho, en el intemporal ámbito de lo sagrado.

La aventura de esta pareja ha introducido a lo sagrado en el tiempo humano: sólo por ello el clímax de su encuentro se percibe como “pasajero”. Sin embargo, mientras “dura”, ya no hay interlocutores sino un único ser que se busca. Por consiguiente, durante estos instantes –es decir, durante ese trozo de eternidad– tampoco existe “comunicación” (y de modo retroactivo, este milagro hace que en todo lo anterior a la secuencia del *peep-show* tampoco haya habido “incomunicación”): es un anuncio, una entrevisión, una unidad que –osada, inverosímil, excepcionalmente– se ha mostrado *posible*.

Aunque la sincronía se rompe y los reflejos se separan –es decir, aunque se vuelve al tiempo humano, y precisamente por ello–, queda la certeza de un “por lo pronto”. Vuelve a haber hemisferios en el *peep-show*, sí, pero como resultado de un viaje *de regreso* del universo de los arquetipos. Hemos asistido a un proceso alquímico: puesto que luz y oscuridad visitaron tanto el reino de Jane como el de Travis, ahora ya no hay sino *mitades de un solo reino*. A lo largo de este inaudito encuentro, gota a gota, tales mitades conformaron el horno que trajo a lo concreto a dos seres humanos.⁴

⁴ Wenders recuerda el momento culminante del rodaje de *París, Texas*, la secuencia central en que la luz dejó de envolver y cegar a la Gioconda y comenzó a irradiar *desde ella*: “La segunda mitad de la última secuencia era un solo plano que tuvimos que repetir muchas veces. Duraba ocho minutos.

Pocas películas en la historia del cine podrán preciarse como ésta de haber registrado en plena inmediatez el más inaprensible de los procesos: el de la creación misma. Aún mayor es el portento y la excepcionalidad si esa creación avanza simultáneamente en varios niveles, desde el artístico (cómo la más sutil de las intuiciones y de las llamadas llega a la materia) hasta el humano (en qué modo la pareja dialogante toma posesión de su corporeidad y hombre y mujer trascienden aquello en que los había convertido el molde social: abstracciones, seres apenas sustanciales deslavados hasta la bruma inerte). Pero hay en esta obra maestra tantos otros niveles, y entre ellos el cinematográfico –es decir, el especular y el metafísico. Ante nuestros ojos el cine recupera su mayor alternativa: *encarnar* la conciencia, hacer presente lo invisible, revelar la trama en que está inmerso el cuerpo humano y de la que forma parte indesligable; es justamente la capacidad de manifestar las esencias sin tener que pronunciarlas y, por tanto, “explicarlas” (salvar el laberinto de la palabra, regido por la razón y sus callejones sin salida), lo que por otro lado no significa “enmudecerlas” sino *imaginar su silencio*, dar imagen al misterio.

Los bastidores se derrumban: Jane, triple actriz, se observaba antes en el espejo sin buscar el sentido de esa imagen; Travis contemplaba a través de las ventanas sin más exigencia que borrar las últimas trazas de su personalidad y su memoria. Se trata del nivel metafísico, difícilmente enunciable de no trian-

Había que cargar la cámara con una bobina nueva en cada toma y era nuestra última jornada en el *peep-show*; debíamos regresar a Houston al día siguiente. Era una toma muy delicada, especialmente para Nastassja. Al final, después de todas las repeticiones, nos quedaba sólo una bobina, la última, y es la que monté en la película. Nastassja, concentradísima, interpretó sin una sola falla. Casi me desmayé”.

gularse hacia miradas de aguas profundas. Así, esta enunciación de Maurice Merleau-Ponty: “El ojo realiza el prodigio de abrir el alma a lo que no es alma”.⁵ Wenders se abre a un territorio en que justamente el ojo del cine –de la cámara, de los personajes, del espectador– abre el alma *a lo que no parece ser alma*: toda imagen es imagen del misterio.

La mirada furtiva

La riqueza abierta a las lecturas metafóricas se revela inagotable en ambos hemisferios de *París, Texas*: si su parte visual llega al alma de ese modo espléndido, su parte discursiva la alcanza de una forma no menos asombrosa. Así, ciertos ecos en las palabras mismas que esta película convoca, permiten encontrar en ella uno de los más esenciales discursos femeninos en la cinematografía mundial. A partir de los elementos del *peep-show* se abre un campo inédito en las mismas raíces de las palabras centrales de *París, Texas*: un diccionario inglés-español traduce el término *peep* como “mirada furtiva”, y además señala a un *peep-show* como “espectáculo sicalíptico”. Por su parte, la Real Academia anuncia *sicalipsis* en tanto “malicia sexual”, indicando misteriosamente como raíces de esa palabra a *sýkon*, “higo”, y *áleipis*, “acción de untar, frotar”. Un diccionario etimológico completa la figura a través de las raíces latinas: de la misma familia de “higo” (latín *ficus*) es “higa” (latín *fica*), que alude a “hacer una señal de desprecio” –mostrar el puño cerrado con el pulgar asomando entre el índice y el dedo medio– pero que también significa “vulva”.

En efecto, una muy curiosa relación se establece entre las etimologías griegas y latinas; en latín, *sica* significa “puñal”, y los

⁵ Maurice Merleau-Ponty: *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, París, 1964.

asesinos a sueldo que usaban esta arma para eliminar a otros, recibían el nombre de “sicarios”. Las calles de la Roma antigua eran peligrosas por oscuras y estrechas. En cualquier lugar, al abrigo de la oscuridad, cualquiera podía clavar un puñal a otra persona. Normalmente no se trasnochaba, y los que debían salir de noche se hacían acompañar por varios esclavos armados y con antorchas para prevenir cualquier encuentro indeseado.

*

Tanto en la Grecia antigua como en otras zonas del Mediterráneo era esencial el cultivo de las higueras. La exportación de higos llegó a prohibirse fuera de Ática y el contrabando de estos frutos fue severamente castigado porque suponía evadir los impuestos de un renglón muy significativo de la economía. En la particular organización social griega, cualquier ciudadano podía acusar a otro ante la Asamblea del Pueblo, la *Eklesia* (de donde proviene la palabra “iglesia”), aunque algunos asumían tal función social con especial interés o deleite; éstos recibieron el nombre de *sicofantes* (de *sýkon* y *phántes*, “que muestra”, “que manifiesta”, “que descubre”). Según Plutarco, era el nombre que se aplicaba al “delator de quien exportaba higos de contrabando”; la forma en que el sicofante habría practicado esta delación era precisamente “hacer la higa” en dirección a aquel contrabandista al que pretendía delatar.

Más tarde se dio ese nombre a quienes actuaban como acusadores profesionales en el sistema judicial griego. Esta práctica de la incriminación degeneró en un abuso tan extendido, que se decretaron severas sanciones a los sicofantes corruptos. Los “acusadores profesionales” serían en cierto modo antecedentes de los fiscales (fiscalizar es “traer a juicio”) y los cobradores de impuestos (el “fisco” era el cesto en donde el feudal recaudaba los tributos), figuras altamente impopulares. Desde la remota

antigüedad, todo acusador era visto como despreciable; y en Grecia no faltaban razones para este desprecio: pertenecían a este tipo de sicofantes los que acusaron a Sócrates de no creer en los dioses del Olimpo y corromper a los jóvenes, lo que condujo a la condena a muerte mediante la ingestión de cicuta. Así se extendió el sentido figurado de *sicofante* con las implicaciones de soplón, chivato, traidor, espía o calumniador, e incluso adulator y parásito.⁶ En su *Diccionario del diablo* (1906), Ambrose Bierce define irónicamente a sicofante como “el que se acerca a la Grandeza de bruces para que no le ordenen dar media vuelta y recibir un puntapié. A veces es un secretario de redacción”.

En este vasto tejido interviene desde luego el carácter sagrado del higo, ya presente en sus orígenes en el cercano Oriente; por dar un solo ejemplo, según la leyenda de la fundación de Roma, Rómulo y Remo eran alimentados por la loba a la sombra de una higuera. Existe incluso un nivel esotérico en esta compleja trama: de acuerdo con ciertas fuentes, existía en la Grecia clásica un grupo místico llamado precisamente de los sicofantes (aquí la etimología tendría que leerse como “los reveladores del higo”) que dirigían los cultos agrarios de la fecundidad de la tierra, puesto que por medio del estudio de la higuera conocían la regulación de los ciclos naturales. Como puede verse, en este tejido se presentan metáforas dentro de metáforas y hasta lo literal es metafórico; el entramado tiene raíces tan hondas como las de la propia higuera (se ha llegado a encontrar árboles de esta familia cuyas raíces alcanzan 125 metros de profundidad).

Las ramificaciones son innumerables; en la actualidad la *fica* o “mano fica, figa o higa” sobrevive como signo de protección contra el mal de ojo (este último también llamado aojamiento o *jettatura*) tanto en Europa como en América; con ese carácter, se

⁶ Probablemente de esta última connotación surge el nombre de sicofante dado a una especie de coleópteros nocturnos y predatorios.

identifica con otros signos hechos con los dedos: uno es el de la bendición (se unen el índice y el medio extendidos con los demás dedos cerrados y de este modo es señalado quien necesita protección), otro es el de los cuernos (se cierra la mano dejando libres el índice y el meñique); ambos gestos son muy populares en Europa, principalmente en Rumania, Hungría, Checoslovaquia e Italia.

*

Lo que bien podría llamarse el *misterio del higo* incluye otro dato revelador: el sicofante hace el gesto despectivo para delatar, pero luego ese gesto se vuelve en su contra y la gente lo usa para despreciar al delator. ¿En cuántos niveles será necesario situarse simultáneamente para leer todas las instancias de este juego concéntrico de desprecios y traiciones, de impostaciones y malicias, pero también de gestos y signos, de misticismos y revelaciones, e incluso de protecciones y regulación de los ciclos naturales? Lo literal y lo metafórico se mezclan de modo muy extraño: la palabra en género masculino alude a un hombre, el sicofante, que literalmente hace una señal para delatar a un contrabandista de higos (*ficus*), pero esa señal en sí misma y su nombre (*fica*), implican metafóricamente a lo femenino: el puño cerrado y la postura del pulgar sugieren menos un higo que una vulva de la que asoma el clítoris.

Una vez más la línea se remonta a Grecia: en ciertas fuentes se afirma que la palabra *sýkon* (“higo”) se usaba para referirse metafóricamente a los genitales femeninos externos y también para denominar un gesto considerado indecente, el de ponerse el pulgar dentro de la boca. Ese era uno de los gestos usados por los sicofantes para denunciar. En cuanto a la palabra *phántes*, que implica mostración, manifestación o revelación, ella también está en el origen de “fantasma”, con lo que en esta trama

son íntimamente entreverados lo visible y lo invisible. De tal modo, la *sicofanta* no sería la que hace el gesto conocido como “higa” (metáfora), sino la que muestra la vulva (literalidad). Este laberinto etimológico se hace aún más intrincado si se considera que, de un modo no poco curioso, algunos traductores puristas de textos clásicos griegos usan el término femenino para sujetos masculinos: “un sicofanta”. Así aparece en una traducción de la comedia *Pluto* de Aristófanes, referida a un personaje descrito como mentiroso, difamador y delator; de él se dice: “Nadie puede comprar una garantía contra las ‘mordidas’ de un sicofanta”. También sucede en el quinto libro de la *Metafísica*, en donde Aristóteles afirma que la calificación “perfecto” se aplica metafóricamente no sólo a lo bueno sino también a lo malo, y según el traductor, el filósofo escribe: “Se dice: un perfecto sicofanta, un perfecto ladrón, y también se le suele dar el nombre de bueno, un buen ladrón, un buen sicofanta”.

En el fondo de esta trama de significaciones se halla, desde luego, el endémico desprecio a la mujer en el patriarcado. En un primer nivel de lectura, la “higa” –surgida de las básicas inseguridades patriarcales– revela desprecio, pero sobre todo temor a lo femenino. Cuando el gesto se vuelve contra sí mismo y el señalador termina por ser señalado, es la traición la que se castiga *entre hombres* (unos cuantos siglos después, Judas Iscariote se convertiría en el arquetipo del despreciable traidor, del imperdonable delator).

Para entrever un posible segundo nivel de lectura, es necesario recontar las dos básicas figuras: un hombre que con uno de sus puños representa a un sexo femenino (signo de delación y traición); una mujer que muestra la vulva (acto de autoafirmación y revelación). Hay todavía un tercer protagonista: aquel que es señalado por la “higa”: ¿es el “contrabandista de higos” o el tratante de blancas? O, en una lectura menos burda, ¿es precisamente el varón que rompe las leyes del desprecio y se abre,

se muestra a lo femenino como complemento necesario ya no de un “signo” sino de un *acto*, el de la mujer que en sí misma es revelación?

*

Gracias a lo que podría llamarse “magia etimológica”, los territorios se fusionan: cine y sexualidad son “mirada furtiva” (y para el poeta queda la asociación higo-vulva). La “señal de desprecio” puede ser leída como aquella que se hace para delatar –el sicofante identifica así al contrabandista de higos–, aunque asimismo es posible interpretarla como el gesto que se dedica a quien traiciona un secreto, a quien devela un misterio que debe permanecer intocado –la sicofanta se identifica a sí misma.

Es revelador confrontar esta noción con los elementos que Octavio Paz, en *El laberinto de la soledad*, destaca para caracterizar al mexicano *en exclusiva*:

El mexicano puede doblarse, humillarse, “agacharse”, pero no “rajarse”, esto es, permitir que el mundo exterior penetre en su intimidad. El “rajado” es de poco fiar, un traidor o un hombre de dudosa fidelidad, que cuenta los secretos y es incapaz de afrontar los peligros como se debe. Las mujeres son seres inferiores porque, al entregarse, se abren. Su inferioridad es constitucional y radica en su sexo, en su “rajada”, herida que jamás cicatriza.⁷

El “rajado”, un hombre de dudosa fidelidad, ¿es un sicofante? ¿Son sicofantas las mujeres que, al entregarse, se abren? Desde su oculta elocuencia, la magia etimológica revela que esos elementos existían mucho antes de que el mexicano propiamente dicho existiera. ¿Rasgo de lo “latino” o herencia de un “desprecio” de

⁷ Octavio Paz: *El laberinto de la soledad*, Cuadernos Americanos, México, 1950; 2a ed. revisada: Vida y Pensamiento de México, 1959.

abismal antigüedad? Lo femenino ofrece el misterio sin traicionarlo: abre el fruto –¿es un higo la “manzana” edénica?– pero no lo explica; podemos entrar en él, vivir en él, vivir *por* él, pero nunca poseerlo. ¿De ahí el “desprecio”, máscara del terror a lo primigenio?

*

Salvador Elizondo continúa una advertencia ya emprendida por Jorge Luis Borges y señala el peligro implícito en despojar de la letra *p* a ciertas palabras como psicología, pseudo, pneuma, psíquico: “El Diccionario de la Real Academia Española”, escribe Elizondo,

no sólo autoriza, sino que también recomienda la supresión de la *p* en todas las palabras derivadas de la raíz griega de “alma” [*psykhé*], de tal modo que [...] quiere que los derivados del complejo *sigma-ypsilon* tengan la misma forma en castellano que los derivados del complejo *psi-ypsilon*. Esta derivación tendría, entre otros efectos, el de asimilar la identidad de dos individualidades tan disímiles como la del que denuncia el contrabando de higos [sicofante] y el que hace que el alma se manifieste [psicofante]. ¿Es el psicopompo el que conduce a las almas al fondo del misterio, o “el que lleva higos” [sicopompo]?⁸

La confusión originada por este “esfuerzo simplificador” de la Academia ilumina aún más el misterio de los higos: *sicalipsis* sería “frotar los higos”; *psicalipsis*, frotar las almas. Asimismo, *sicofanta* correspondería a la persona que muestra la “higa” (o la vulva), mientras que *psicofanta* señalaría a la que muestra el alma. Al menos en este caso, las individualidades no son tanto disímiles como complementarias: parecen indicar los extremos

⁸ Salvador Elizondo: “El alma y los higos”, *Contextos*, SEP/Setentas, México, 1973.

de una escala, los dos aspectos (físico y espiritual) de un mismo acto penado: el de *mostrar*, que genera el desprecio. La lectura especular es tajante: si “alma” proviene de *psykhé*, y si esta raíz a su vez surge de *psýkhein*, “respirar, soplar, dar aliento”, sicología equivaldrá a ciencia de los higos, o de la higa, es decir, a la ciencia del desprecio al alma.

*

En *París, Texas*, Wenders hereda y refiere arquetipos a través de la más abierta y veraz concepción del cine: el juego de espejos. Nastassja Kinski, actriz, encarna a Jane, actriz y oficiante (sicofanta y psicofanta) en una isla a la deriva sobre un mar de negrura; sin embargo, tal aislamiento no puede aterrorizarla (la misión de la voz situada tras la cámara es ofrecerle seguridad y tejer a su alrededor un tibio capullo de luz): en la isla hay un espejo. Jane es la obediente maniquí, la dadora y, sobre todo, la *escucha*. Pero ¿atendería a la voz inubicable que la “dirige” si ésta no le ofreciera nuevos ángulos en la contemplación de sí misma? A la vez, Wenders se sitúa del otro lado del espejo: desde su butaca inmersa en oscuridad, Travis es nadie porque es *cualquiera*.

El protagonista de *París, Texas* es el espectador de un milagro vivo, de un misterio inaccesible; no obstante, al menos en principio Travis cumple el deseo ulterior de *todos*: detrás de cada exigencia a la oficiante, detrás de cada consulta a la sibila, detrás de cada confesión hecha al Eterno Femenino, late algo más (una *psicalipsis*) que el simple demandar un *show* (un develar convencionalizado, un frío espectáculo *sicalíptico* cuyo resorte es una pasión refrenada –y devuelta insatisfecha– por la frontera de vidrio). Tarde o temprano, en toda contemplación ritual sale a flote un reclamo: el de simplemente ser *escuchado* por el numen. La penumbra de una sala cinematográfica corres-

ponde al despojarse de las máscaras; ese *peep-show* es la metáfora perfecta del cine: máscara de luz, careta colectiva que lo transparenta *todo*, único territorio que se mueve con las alas del deseo.

La secuencia culminante de *París, Texas* reúne todas las entretelas y las magias: la *sicalipsis* es el primer paso de una *psicalipsis*. La Jane que en principio parecería descrita como *sicofanta* se transfigura en una Jane *psicofanta* (y el hombre que la mira no roba un secreto: lo encarna). Nadie como Nastassja Kinski para transparentar su misterio eterno, para mirarse y admirarse sin fin en cada uno de nosotros. Nadie como ella para delatarse una y mil veces sin develar el secreto. Porque acaso los ojos nacen de que haya algo sagrado que mirar. Quizá toda mirada es furtiva.

La imagen del misterio

Si alguna película puede ser emblema de la infidelidad, es *París, Texas*; primero, el cineasta ha sido infiel a ambos polos mencionados en el título (lo europeo, lo norteamericano); luego, lo ha sido a todas las corrientes que formaron el filme, desde los textos de Shepard hasta el pedazo de tierra baldía de París, Texas, y hasta al mismísimo *peep-show*, cuya función usual no suele ser precisamente metafísica. A continuación, Wenders ha sido infiel al modo corriente de contar historias de pareja, y a fin de cuentas lo ha sido a la forma usual de contar *cualquier historia*.

En la secuencia final, Travis, que ha dado a Jane los datos del paradero de Hunter, observa de lejos el reencuentro de la mujer con el hijo de ambos. Travis se halla en el exterior del hotel y contempla esta escena a través de un ventanal (aunque Wenders no ilustra este punto de vista, se trata evidentemente de una nueva pantalla que ahora incluye a Hunter en ese espectáculo del que Travis se rehúsa a ser *sólo espectador*). El gran solitario

presencia un abrazo integrante del que ahora (pero únicamente “por ahora”) no puede participar sino como percutor y reflejo. Travis parte en su camioneta en un frío paisaje citadino que –al menos para los tres personajes y para quienes hemos seguido su odisea especular– ya no pertenece a tal o cual contexto histórico sino a una Historia hecha por hombres y para que los hombres recuperen la Memoria. Travis retoma, pues, su camino hacia París, Texas, de nuevo en búsqueda de su último desafío: el primero.

¿Es que al final de *París, Texas* el protagonista renuncia a una realización que no le corresponde? ¿Concluye Wenders que la frontera entre espectador y obra equivale a la existente entre los seres, que el umbral no existe y es apenas una ilusión de asomarse, un voyerismo triste y desesperanzado? Lejos de ello: es de notar el único hilo que el realizador deja suelto en el desenlace, el del propio título del filme –no los polos sino el puente, no los reflejos sino la transmutación–; Travis parte no a una “nueva odisea” sino a culminar la única que resta: este hombre aún no ha resuelto el enigma de su origen.

Al inicio de la cinta, Travis había permanecido en un encierro autista, en una obstinada mudez, negándose a responder las ansiosas preguntas de Walter sobre sus anteriores cuatro años de ausencia. Las preguntas continúan sin respuesta durante un largo trecho del viaje por carretera; Walter comienza a dudar de la cordura de su hermano hasta que por fin, como si emergiera del fondo de sí mismo, Travis pronuncia su primera palabra: “París”, para mostrar a continuación la fotografía de un terreno árido y ruinoso que comprara por correo y a donde se dirigía a pie por el paisaje desolado.

Travis, que ha reaparecido en un desierto a través de otros muchos desiertos y abismos, es desviado por Walter de su camino en línea recta. Sin embargo, la meta de Travis no ha sido cambiada sino pospuesta; de la misma forma, en el desenlace ha

de posponer el definitivo encuentro con Jane y Hunter: antes Travis deberá alcanzar el sentido ulterior de un pedazo de tierra. París, Texas, es el último reto, el individuo en resolución de su soledad; necesariamente tal empresa queda fuera de los *términos* de la pantalla.

Es posible, pues, acudir al terreno especulativo: en el *peep-show*, acaso justamente porque Jane *–psicofanta–* confirió su luz a Travis, éste *–psicofante–* ha facultado la resolución de la soledad de esta mujer. Quizás ese es el sentido que resultaba necesario para el propio *quest* de Travis, y por ello el “azar” lo desvió de su camino, que hasta ese momento era en línea recta.

*

Todo el sentido de *París, Texas* reposa, pues, en una desvaída foto de un deslavado pedazo de tierra en ninguna parte. Nunca la cámara de cine se ubica en ese punto de la Tierra y el espectador no llega a ver a Travis alcanzar tal *omphalos*; del mismo modo se da la suprema infidelidad de *París, Texas*. Wenders había ya empleado este recurso para cuestionar a la imagen desde dentro de ella misma: en *Alicia en las ciudades* (1973), el escritor alemán Felix Winter (Rüdiger Vogler), viaja por Estados Unidos en el intento de superar una crisis creativa y no acierta sino a tomar incesantes fotografías con una cámara Polaroid. No sólo no escribe: ni siquiera las imágenes que va capturando le resultan elocuentes, puesto que *–afirma–* “nunca sale lo que uno ha visto”. Poco después el azar convierte a este hombre en casual custodio de una niña compatriota, Alicia (Yella Rottländer); ambos regresan a Europa buscando la casa de la abuela de Alicia sin otra información que una vieja fotografía. En el transcurso del vuelo entre ambos continentes, Winter toma una imagen *polaroid* de un ala del avión en que viajan; Alicia la contempla y comenta: “Es una foto bonita, está tan

vacía”. Ese comentario podría resumir la máxima desconfianza wendersiana: su *infidelidad a las imágenes*, lo que se traduce en el acto de desconfiar de toda imagen hecha.

En ese espléndido diario filmado que es *Tokyo-Ga* (1985), Wenders entrevista a Werner Herzog y éste exclama:

Lo que pasa simplemente es que sólo quedan pocas imágenes. Cuando miro aquí afuera, todo está edificado, las imágenes no tienen espacio. Uno tiene que excavar como un arqueólogo para encontrar algo en este paisaje herido. Necesitamos imágenes que correspondan a nuestro estado de civilización y a nuestro profundo interior. Me iría a Marte si fuera necesario para encontrar imágenes puras, ya que en esta tierra no es fácil encontrarlas.

La misma necesidad origina *Hasta el fin del mundo* (1991), la “road movie ulterior” estructurada por Wenders como una superproducción itinerante que sigue el periplo de un cazador de imágenes, Sam Farber (William Hurt); éste, equipado con una muy singular cámara de cine, busca imágenes *puras* que verán los ciegos a través de un proceso de computadora. Los derroteros gemelos de *Alicia en las ciudades* y *Hasta el fin del mundo* parecen afirmar: la realidad no puede reconstruirse a partir de imágenes; toda imagen es tan arbitraria e intrascendente como el viaje que ella misma desencadena. Casi todos los filmes de Wenders contienen una odisea en la que –escribe Antonio Weinrichter–, “más que de la opresión de la estructura social se habla de la posible irrelevancia de la fuga, que sin embargo es la única actitud a tomar”.⁹ No obstante, un elemento lleva a la imagen a trascenderse a sí misma: el espejo. Asimismo, los *viajes* de Wenders se iluminan cuando dos imágenes se convierten una en el espejo de la otra y comienzan a *dialogar*. La clave

⁹ Antonio Weinrichter: *Wim Wenders*, Ediciones JC (col. Directores de cine 6), Madrid, 1981.

no radica en los transcurso y ni siquiera en los reflejos, sino en la transmutación resultante de ese diálogo profundo que es el único en que *se puede confiar del todo*.

Los juegos de espejos a que Wenders se abre son elocuentes en las secuencias del *peep-show* de *París, Texas*: no se trata de mundos separados (butaca y pantalla; penumbra anónima e isla embriagada de luz; un ser que observa y otro que se deja mirar –o, a la manera de *Las alas del deseo*, un interlocutor invisible y otro vidente), sino de diversas instancias de un único orbe siempre inagotable. El teatro que reúne a Travis y a Jane es *real*: la odisea los lleva a un primer encuentro a través de los múltiples niveles del ensueño anterior (de sicalipsis a psicalipsis, de la delación a la revelación, de la ciencia del desprecio al arte del alma).

*

En su diálogo de transfiguraciones, Travis da realidad a Jane-personaje, pero también recibe idéntica concreción porque él mismo es un ser ficticio. Ha sido ya creada la plataforma de despegue para la mirada concreta, pero antes de tal despegue queda la propia concreción. Si en el *peep-show* Travis da la espalda a Jane es para refrenar su impulso de traspasar la frontera de cristal y exigir un abrazo que no podría consagrarse (ya que sería idéntico a aquel primer contacto de la pareja que no pudo salvarla de abismos y desiertos). Ahora la diosa se ha convertido en *Jane*; es cierto que sigue viendo un espejo, pero éste ya le devuelve la imagen de una mujer concreta: su demanda es hacer suya esa imagen desde dentro, *recobrarla*.

No habrá consagración, pues, hasta que los dos hayan traspuesto en ambos sentidos el umbral, visitado el *otro* mundo (la otra mitad, desconocida, de su propio mundo), resuelto sus respectivos despertares. Jane deberá atravesar el espejo y dejar la

isla; Travis tendrá que *dar la cara*, conferir rasgos concretos a su voz. Antes de la total *sincronía*, cada uno debe enfrentar, en absoluto recogimiento, el desafío de lo primigenio. *París, Texas* es una brillante metáfora de la conciencia humana que en el lenguaje cinematográfico busca su reflejo escatimado. Es también la demanda de recuperar el propio movimiento, más allá de las inercias que no son sino el demencial esfuerzo por detener lo que no puede detenerse. Así como *Las alas del deseo* no es “optimista” (según el mote que generalmente se le ha aplicado), *París, Texas* no es “pesimista” (adjetivo casi unánimemente empleado por la crítica); Wenders reconoce en ambos términos a dos de los sobreentendidos por medio de los cuales Occidente impone esa predación que, para instituirse y permanecer, debe modificar el pretérito a cada paso con objeto de seguirse proclamando “escrita desde el principio del tiempo”.

El *pesimismo* equivale a un rubro tramposo cuyo fin es crear una realidad insalvable, asfixiante y “fatalmente cerrada”; el *optimismo* cubre el otro extremo del juego sucio, en cuanto atrae las connotaciones de “inverosimilitud, alejamiento y banalización” de lo real. Como todo sobreentendido occidental (según ha demostrado el propio Peter Handke en su libreto escénico *Kaspar*), ambos términos tienden a apagar los brotes luminosos –a la vez que mediatizan los hallazgos.

El desenlace de *París, Texas* no es resultado de un “pesimismo” que niegue la perdurable sincronía de los seres: la metáfora no apunta a la dispersión sino a la integración. Travis no permanece al lado de su esposa e hijo porque hacerlo sería repetir tarde o temprano aquella primera ruptura. Antes de integrarse con los suyos, este hombre demanda integrarse con *lo suyo*: se lanza, pues, a resolver el enigma de sí mismo, de su origen, en completa soledad. Únicamente cuando haya accedido al secreto del vuelo (carencia quizá revelada por su resistencia a abordar una aeronave) podrá comunicarlo a esos dos seres –que a su

modo respectivo buscan la misma coordenada esencial—: la soledad que es apertura y no renuncia.

*

Lo luminoso ha cedido su reino a la oscuridad, y viceversa, sólo para probar la antigua certeza de que la suma de luz y tiniebla es luz en sí misma. El intrincado proceso que dio por resultado a una película como *París, Texas* —proceso no menos alquímico que el vivido por sus personajes— parece provenir de una absoluta convicción: lo luminoso no únicamente “cabe como posibilidad”, no es la parte de un todo, una magnitud que pueda “no estar”, un registro a mirarse “o” eludirse. Cruzar el umbral no es “opción” sino demanda mayoritariamente acallada, reto para quien entiende la penumbra como inminencia de la luz.

Por ello la secuencia climática de *París, Texas* (la paulatina transfiguración a través del diálogo en el encuadre) nos mantiene tan en vilo como a Jane y Travis en sus respectivas mitades del mundo, primero artesanos del balbuceo y luego poetas del silencio. Esta secuencia nos hace compartir el proceso *concretizante* de dos seres que se enfrentan, en el momento del primer milagro, desde ambos lados de un ensueño cuyas mitades pugnan por tomar las riendas y sincronizar sus respectivos reflejos. Más que una metáfora, Wim Wenders consigue atisbar el deseo profundo que nos lleva a lo metafórico, al centro del laberinto en donde el misterio se pronuncia a sí mismo.

FILMOGRAFÍA

Woody Allen

(Brooklyn, Nueva York, 1935)

Episodios

- “Edipo reprimido” (“Oedipus Wrecks”), *Historias de Nueva York (New York Stories)*, USA, 1989.
- “Sounds from the Town I Love”, *The Concert for New York City*, USA, 2001 (TV).

Largometrajes

- Lily la tigresa (What's Up, Tiger Lily?)*, USA-Japón, 1966.
- Robó, huyó y lo pescaron (Take the Money and Run)*, USA, 1969.
- Men of Crisis: The Harvey Wallinger Story*, USA, 1971 (TV).
- La locura está de moda (Bananas)*, USA, 1971.
- Todo lo que usted siempre quiso saber sobre el sexo pero temía preguntar (Everything You Always Wanted to Know About Sex –But Were Afraid to Ask–)*, USA, 1972.
- El dormilón (Sleeper)*, USA, 1973.
- La última noche de Boris Grushenko (Love and Death)*, USA, 1975.
- Dos extraños amantes (Annie Hall)*, USA, 1977.
- Interiores (Interiors)*, USA, 1978.
- Manhattan*, USA, 1979.
- Recuerdos (Stardust Memories)*, USA, 1980.

Comedia sexual de una noche de verano (A Midsummer Night's Sex Comedy), USA, 1982.
Zelig, USA, 1983.
Broadway Danny Rose, USA, 1984.
La rosa púrpura de El Cairo (The Purple Rose of Cairo), USA, 1985.
Hannah y sus hermanas (Hannah and Her Sisters), USA, 1986.
Días de radio (Radio Days), USA, 1987.
Septiembre (September), USA, 1987.
La otra mujer (Another Woman), USA, 1988.
Crímenes y pecados (Crimes and Misdemeanors), USA, 1990.
Alice, USA, 1991.
Sombras y niebla (Shadows and Fog), USA, 1992.
Maridos y esposas (Husbands and Wives), USA, 1993.
Un misterioso asesinato en Manhattan (Manhattan Murder Mystery), USA, 1993.
Balas sobre Nueva York (Bullets Over Broadway), USA, 1994.
Don't Drink the Water, USA, 1994 (TV).
Poderosa Afrodita (Mighty Aphrodite), USA, 1995.
Todos dicen que te amo... (Everyone Says I Love You), USA, 1996.
Los enredos de Harry (Deconstructing Harry), USA, 1997.
El precio del éxito (Celebrity), USA, 1998.
El gran amante (Sweet and Lowdown), USA, 1999.
Pícaros ladrones (Small Time Crooks), USA, 2000.
El beso del escorpión (The Curse of the Jade Scorpion), USA, 2001.
La mirada de los otros (Hollywood Ending), USA, 2002.
Todo lo demás (Anything Else), USA, 2003.
Melinda y Melinda (Melinda and Melinda), USA, 2004.
Match Point: provocación (Match Point), USA, 2005.
Scoop, USA, 2006.
Cassandra's Dream, USA, 2007.
Vicky Cristina Barcelona, USA-España, 2008.

Whatever Works, USA-Francia, 2009.

You Will Meet a Tall Dark Stranger, USA-España, 2010.

Otros desempeños

Escritor en películas de otros realizadores: *The Laughmaker* (1962), *What's New, Pussycat* (1965), *Casino Royale* (1967, sin crédito), *Don't Drink the Water* (1969, basada en su obra de teatro), *Play It Again, Sam* (1972, basada en su obra de teatro), *Somebody or The Rise and Fall of Philosophy* (1989, episodio "Mr. Big"), *Count Mercury Goes to the Suburbs* (1997, episodio "Count Dracula").

Actor en filmes de otros realizadores: *What's New, Pussycat* (1965), *Casino Royale* (1967), *Play It Again, Sam* (1972), *The Front* (1976), *King Lear* (1987), *Scenes from a Mall* (1991), *The Sunshine Boys* (1995, TV), *Cannes... les 400 coups* (1997, TV), *AFI's 100 Years... 100 Movies* (1998, TV), *Wild Man Blues* (1998), *A Soldier's Daughter Never Cries* (1998, sin crédito), *The Impostors* (1998, sin crédito), *Picking Up the Pieces* (2000), *Ljuset håller mig sällskap (Light Keeps Me Company)*, 2000), *Company Man* (2000).

Actor en series de televisión: *That Was the Week That Was* (1964), *Hot Dog* (1970-71).

Voz en filmes de otros realizadores: *Liv Ullmann scener fra et liv* (1997, narrador en la versión norteamericana), "My Dinner with Woody" (episodio de la serie televisiva *Just Shoot Me*, 1997), *Antz* (1998).

Documentales sobre W. A.: *Woody Allen: An American Comedy* (1977), *Meeting Woody Allen (Meetin' WA / J. L. G. Meets W. A., 1986)*, *Waiting for Woody* (1998), *Woody Allen: A Life in Film* (2002).

Ingmar Bergman

(Upsala, 1918-Fårö, Gotlands län, 2007)

Episodio

“Daniel”, *Stimulantia*, Suecia, 1965-66.

Documentales

Fårö-Dokument (The Faro Documentary / Faro Document), Suecia, 1970 (TV).

Fårö-Dokument 1979 (Faro Document 1979), Suecia, 1979 (TV).

Dokument Fanny och Alexander (Document Fanny and Alexander), 1986).

Cortometraje

Karins Ansikte (Karin's Face), Suecia, 1983.

Largometrajes

Crisis (Kris), Suecia, 1946.

Llueve sobre nuestro amor (Det regnar på vår kärlek / It Rains on Our Love), Suecia, 1946.

Barco hacia las Indias (Skepp till India land / A Ship Bound for India / Frustration / The Land of Desire), Suecia, 1947.

Música de la noche (Musik i möker / Music in Darkness / Night is My Future), Suecia, 1947.

El puerto (Hamnstad / Port of Call), Suecia, 1948.

Prisión (Fängelse / The Devil's Wanton), Suecia, 1949.

Sed (Törst / Three Strange Loves / Thirst), Suecia, 1949.

Hacia la felicidad (Till glädje / To Joy), Suecia, 1949.

Esto no sucederá aquí (Sånt händer inte här / This Can't Happen Here / High Tension), Suecia, 1950.

Juegos de verano (Sommarlek / Illicit Interlude / Summer Interlude / Summerplay), Suecia, 1951.

La espera de las mujeres (Kvinnors väntan / Secrets of Women), Suecia, 1952.

Un verano con Mónica (Sommaren med Monika / Summer with Monika / Monika), Suecia, 1952.

Noche de circo (Gycklarnas afton / The Naked Night / Sawdust and Tinsel / Sunset of a Clown), Suecia, 1953.

Una lección de amor (En lektion i kärlek / A Lesson in Love), Suecia, 1954.

Sueños de mujer (Kvinnodröm / Dreams / Journey into Autumn), Suecia, 1955.

Sonrisas de una noche de verano (Sommarnattens leende / Smiles of a Summer Night), Suecia, 1955.

El séptimo sello (Det sjunde inseglet / The Seventh Seal), Suecia, 1956.

Herr Sleeman kommer, Suecia, 1957 (TV).

Fresas salvajes / Cuando huye el día (Smultronstället / Wild Strawberries), Suecia, 1957.

Cerca de la vida (Nära livet / Brink of Life / So Close To Life), Suecia, 1957.

Venetianskan, Suecia, 1958 (TV).

Rabies, Suecia, 1958 (TV).

El rostro (Ansiktet / The Face / The Magician), Suecia, 1958.

Oväder, Suecia, 1960 (TV).

El manantial de la doncella (Jungfrukällan / The Virgin Spring), Suecia, 1959.

El ojo del diablo (Djävulens öga / The Devil's Eye), Suecia, 1960.

Detrás de un vidrio oscuro / A través de un espejo oscuro / Como en un espejo (Såsom i en spegel / Through a Glass, Darkly), Suecia, 1961.

- Ett drömspel*, Suecia, 1963 (TV).
- Luz de invierno (Nattvardsgästerna / Winter Light)*, Suecia, 1962.
- El silencio (Tystnaden / The Silence)*, Suecia, 1963.
- Para no hablar de esas mujeres (För att inte tala om alla dessa kvinnor / All These Women / Now About All These Women)*, Suecia, 1964.
- Persona*, Suecia, 1966.
- La hora del lobo (Vargtimmen / Hour of the Wolf)*, Suecia, 1967.
- Vergüenza (Skammen / Shame)*, Suecia, 1967.
- El rito (Riten / The Ritual / The Rite)*, Suecia, 1968.
- La pasión de Ana (En passion / The Passion of Anna)*, Suecia, 1969.
- El toque (Beröringen / The Touch)*, Suecia, 1971.
- Gritos y susurros (Viskningar och rop / Cries and Whispers)*, Suecia, 1972.
- Escenas de un matrimonio (Scener ur ett äktenskap / Scenes From a Marriage)*, Suecia, 1973.
- Misantropen*, Suecia, 1974 (TV).
- La flauta mágica (Trollflöjten / The Magic Flute)*, Suecia-Italia, 1974.
- Cara a cara (Ansikte mot ansikte / Face to Face)*, Suecia, 1975.
- El huevo de la serpiente (Das Schlangenei / The Serpent's Egg)*, Italia-RFA, 1977.
- Sonata de otoño (Höstsonaten / Autumn Sonata)*, RFA-Noruega, 1978.
- De la vida de las marionetas (Aus dem Leben der Marionetten / From the Life of the Marionettes)*, RFA, 1980.
- Fanny y Alexander (Fanny och Alexander / Fanny and Alexander)*, Suecia-Francia-RFA, 1982.
- Hustruskolan*, Suecia, 1983 (TV).
- Después del ensayo (Efter repetitionen / After the Rehearsal)*, Suecia, 1983 (TV).
- De Två saliga*, Suecia, 1986 (TV).

Markisinnan de Sade, Suecia, 1992 (TV).
Sista skriket (The Last Gasp), Suecia, 1995 (TV).
Larmar och gör sig till (In the Presence of a Clown), Suecia,
1997 (TV).
Bildmakarna, Suecia, 2000 (TV).
Sarabanda (Saraband), Suecia-Italia-Alemania-Finlandia-
Dinamarca-Austria, 2003 (TV).

Otros desempeños

Escritor en filmes de otros realizadores: *Hets (Frenzy / Torment*, 1944), *Kvinna utan ansikte (Woman Without a Face*, 1947), *Eva* (1948), *Medan staden sover (While the City Sleeps*, 1950; argumentista), *Frånskild (Divorced*, 1951), *Sista paret ut (Last Pair Out / Last Couple Out*, 1956), *Nattens ljus* (1957, sin crédito), *Brollopsdagen* (1960), *Lustgården (The Pleasure Garden*, 1961, con el seudónimo Buntel Eriksson), *Reservatet* (1970, TV), *Play for Today: The Lie* (1970, TV), *A Little Night Music* (1977, basado en su guión *Sommarnattens leende*), *Las mejores intenciones (Den Goda viljan / The Best Intentions*, 1992, también miniserie televisiva), *Söndagsbarn (Sunday's Children*, 1992), *Enskilda samtal (Private Confessions*, 1996, miniserie televisiva), *Trolösa (Faithless*, 2000), *Persona* (2002), *Bergmanova sonata* (2005).

Apariciones en pantalla: *A Look at Liv* (1977), *Victor Sjöström* (1981), *Larmar och gör sig till (In the Presence of a Clown*, 1997), *Ljuset håller mig sällskap (Light Keeps Me Company*, 2000).

Productor en filmes de otros realizadores: *Paradistorg (Paradise Place / Paradise Square / Summer Paradise*, 1977), *Rätt ut i luften* (1978, TV), *Min älskade* (1979), *Sally och friheten* (1981).

Documentales sobre I. B.: *Ingmar Bergman* (1972), *Ingmar Bergmanin maailma (Three Scenes with Ingmar Bergman*, 1976), *The Bergman File* (1978), *Liv Ullmann scener fra et liv* (1997),

Bergmans röst (The Voice of Bergman, 1997), Ingmar Bergman: Om liv och arbete (Ingmar Bergman on Life and Work, 1998), Ingmar Bergman: Intermezzo (2002), I Bergmans regi (2005).

Arthur Penn

(Philadelphia, Pennsylvania, 1922)

Episodio

“The Highest”, *Visions of Eight*, USA, 1973.

Cineminuto

Lumière y compañía (Lumière et compagnie / Lumière and Company), Francia, 1995.

Largometrajes

El temerario (The Left-Handed Gun), USA, 1958.

Ana de los milagros (The Miracle Worker), USA, 1962.

Acosado (Mickey One), USA, 1965.

La jauría humana (The Chase), USA, 1966.

Bonnie y Clyde (Bonnie and Clyde), USA, 1967.

El restaurante de Alicia (Alice's Restaurant), USA, 1969.

Pequeño gran hombre (Little Big Man), USA, 1970.

La noche se mueve (Night Moves), USA, 1975.

Duelo de gigantes (The Missouri Breaks), USA, 1976.

Cuatro amigos (Four Friends / Georgia's Friends), USA, 1981.

Target, USA, 1985.

Muerte en el invierno (Dead of Winter), USA, 1987.

Penn & Teller Get Killed (Dead Funny), USA, 1989.

The Portrait, USA, 1993 (TV).

Víctima del odio (Inside), USA, 1996.

Para televisión

“The Fix”, episodio de la serie *100 Centre Street*, USA, 2001.

Otros desempeños

Película parcialmente dirigida: *The Train (Le Train / Il Treno)*, 1964. (Sin crédito; comenzó el rodaje y fue reemplazado por John Frankenheimer.)

Director de episodios para series televisivas: *The Philco Television Playhouse / Arena Theatre / Repertory Theatre* (1948), *Goodyear Television Playhouse / Goodyear Playhouse* (1951), “The Fix”, *100 Centre Street* (2001).

Apariciones en pantalla: *Hello Actors Studio* (1987, TV), *Inside the Actors Studio* (1994), *Naked in New York* (1994), *A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies* (1995, miniserie televisiva), *Marlon Brando: The Wild One* (1996, TV), *On a Shoestring* (2004).

Documentales sobre A. P.: *Arthur Penn* (1995).

Andrei Tarkovski

(Zafrajie [Zawrashje], Iwanowo, Unión Soviética,
1932-París, 1986)

Cortometrajes escolares

Los asesinos (Ubijtsi / The Killers), URSS, 1958.

Kontsentrat, URSS, 1958.

Hoy no habrá recreo (Segodnya uvolneniya ne budet / There Will Be No Leave Today), URSS, 1959.

Mediometraje escolar

La aplanadora y el violín (Katok i skripka / The Steamroller and the Violin / The Skating Rink and the Violin), URSS, 1960.

Largometrajes

La infancia de Iván (Ivanovo detstvo / My Name is Ivan / Ivan's Childhood), URSS, 1961.

Andrei Rublov (Andrei Rublyov), URSS, 1966-68.

Solaris (Solyaris), URSS, 1972.

El espejo (Zerkalo / The Mirror), URSS, 1975.

Stalker, URSS, 1979.

Nostalgia (Nostalghia), Italia, 1983.

El sacrificio (Offret-Sacrificatio), Suecia-Italia, 1986.

Otros desempeños

Televisión italiana: *Tempo di viaggio* (1983).

Guionista: *Odin shans iz tysyatsi (One Chance in One Thousand)*, 1968).

Apariciones en pantalla: *Mne dvadtsat let (Zastava Ilijcha / I am Twenty)*, 1964), *De weg naar Bresson (The Road to Bresson)*, 1984).

Documentales sobre A. T.: *Un poeta nel cinema: Andreij Tarkovskij (A Poet in the Cinema: Andrei Tarkovsky)*, 1984), *Regi Andrej Tarkovskij (Directed by Andrei Tarkovsky)*, 1988), *Gruppa Tovarisej* (1988), *The Exile and Death of Andrei Tarkovsky* (1989).

François Truffaut
(París, 1932-París, 1984)

Cortometrajes

- Una visita (Une visite)*, Francia, 1955.
Los mocosos (Les mistons), Francia, 1957.
Histoire d'eau, Francia, 1958.
Tire au flanc, Francia, 1962.

Episodio

- “Antoine y Colette”, *El amor a los veinte (L'amour a vingt ans)*,
Francia, 1962.

Largometrajes

- Los 400 golpes (Les 400 coups)*, Francia, 1959.
Disparen contra el pianista (Tirez sur le pianiste), Francia,
1960.
Jules y Jim (Jules et Jim), Francia, 1961.
La piel suave (La peau douce), Francia, 1964.
Fahrenheit 451, GB, 1966.
*La novia vestía de negro (La mariée était en noir / La sposa in
nero)*, Francia-Italia, 1967.
La hora del amor (Baisers volés), Francia, 1968.
*La sirena del Mississippi (La sirène du Mississippi / La mia
droga si chiama Julie)*, Francia-Italia, 1969.
El niño salvaje (L'enfant sauvage), Francia, 1969.
*Domicilio conyugal (Domicile conjugal / Non drammatizziamo...
è solo questione di corna!)*, Francia-Italia, 1970.
*Las dos inglesas y el continente (Les deux anglaises et le conti-
nent)*, Francia, 1971.

Una chica linda como yo (Une belle fille comme moi), Francia, 1972.

La noche americana (La nuit américaine / Effetto notte), Francia-Italia, 1973.

La historia de Adèle H. (L'histoire d'Adèle H.), Francia, 1975.

La piel dura (L'argent de poche), Francia, 1976.

El hombre que amó a las mujeres (L'homme qui aimait les femmes), Francia, 1977.

La chambre verte, Francia, 1978.

L'amour en fuite, Francia, 1979.

Le dernier métro, Francia, 1980.

La mujer de al lado (La femme d'à côté), Francia, 1981.

Vivamente el domingo (Vivement dimanche!), Francia, 1983.

Otros desempeños

Argumentista en filmes de otros realizadores: *A bout de souffle* (1959), *La petite voleuse* (1989).

Guionista en filmes de otros realizadores: *Mata-Hari (Mata Hari Agent H-21)*, 1965), *Belle Époque* (1995, miniserie televisiva).

Actor en filmes de otros realizadores, apariciones en pantalla: *Le coup du Berger* (1956; cortometraje), *Langlois* (1970; cortometraje documental), *I'm a Stranger Here Myself* (1974), *Close Encounters of the Third Kind* (1977).

Productor en filmes de otros realizadores: *Paris nous appartient* (1960), *L'enfance nue* (1970), *Les Lolos de Lola* (1975).

Documentales sobre F. T.: *Cinéma de notre temps: François Truffaut: dix ans, dix films* (1970), *La leçon de cinéma: François Truffaut* (1983), *Vivement Truffaut!* (1985).

Orson Welles

(Kenosha, Wisconsin, 1915-Hollywood, California, 1985)

Cortometrajes

The Hearts of Age, USA, 1934.

Too Much Johnson, USA, 1938.

Moby Dick, USA, 1999 (filmado en 1971).

Largometrajes terminados

Ciudadano Kane (Citizen Kane), USA, 1940-41.

Soberbia (The Magnificent Ambersons), USA, 1942.

El extraño (The Stranger), USA, 1945.

La dama de Shangai (The Lady from Shanghai), USA, 1947.

Macbeth, USA, 1948.

Otelo (Othello / The Tragedy of Othello: The Moor of Venice),
Francia-Marruecos, 1951.

Mr. Arkadin-Reporte confidencial (Mr. Arkadin – Confidential Report), España, 1955.

Sombras del mal (Touch of Evil), USA, 1958.

El proceso (Le procès / Il processo / Der Prozess / The Trial),
Francia-Italia-RFA, 1962.

Campanadas a medianoche (Chimes at Midnight / Falstaff),
España, 1965.

Historia inmortal (Histoire immortelle / The Immortal Story),
Francia, 1968.

F For Fake (Vérites et Mensonges), Irán-Francia-RFA, 1973.

Filming Othello, RFA-USA, 1978.

Películas inacabadas

Todo es verdad (It's All True), USA, 1942. (Montada y estrenada en 1993.)

Don Quijote / Don Quijote de Orson Welles (Don Quixote), México-España-Francia, 1955-1985. (Montada y estrenada en 1992.)

The Deep, Francia, 1967-70.

The Other Side of the Wind, Irán-Francia, 1970-72. Codirigida con John Huston.

Películas para televisión

The Fountain of Youth, GB, 1956.

Portrait of Gina (Viva Italia), Italia-GB, 1958.

Orson Welles and People, GB, 1956.

Series televisivas

Around the World with Orson Welles, USA, 1955.

The Orson Welles Sketchbook, USA, 1955.

In the Land of Don Quixote, España, 1964.

The Orson Welles Show, USA, 1979. (Dirigida bajo el seudónimo G. O. Spelvin.)

Otros desempeños

Filmes parcialmente dirigidos: *Journey Into Fear* (1942), *Black Magic (Cagliostro)*, 1949, no acreditado), *David e Golia (David and Goliath)*, 1961, secuencias en las que actúa, sin crédito), *The Southern Star (L'étoile du sud)*, 1969, primera secuencia, sin crédito).

Argumentista en filmes de otros realizadores: *Monsieur Verdoux* (1947, sin crédito).

Guionista en filmes de otros realizadores: *Journey Into Fear* (1942), *The Third Man* (1949, sin crédito), *La Biblia* (*The Bible*, 1966, sin crédito), *Targets* (1968, sin crédito), *Die Schatzinsel* (*Treasure Island*, 1972, bajo el seudónimo O. W. Jeeves), *Treasure Island* (1973, bajo el seudónimo O. W. Jeeves), *The Big Brass Ring* (rodado en 1999 a partir de un guión temprano de Welles).

Actor en filmes de otros realizadores: *Journey Into Fear* (1942), *Jane Eyre* (1944), *Tomorrow is Forever* (1946), *Prince of Foxes* (1949), *Black Magic* (*Cagliostro*, 1949), *The Third Man* (1949), *The Black Rose* (1950), *Trent's Last Case* (1952), *L'uomo, la bestia e la virtù* (*Man Beast and Virtue*, 1953), *Trouble in the Glen* (1953), *King Lear* (1953, TV), *Si Versailles m'était conté* (*Fabulous Versailles*, 1954), *Napoléon* (*Napoleone Bonaparte*, 1955), *Three Cases of Murder* (1955, episodio "Lord Mountdrago"), *Moby Dick* (1956), *Man in the Shadow* (1957), *The Roots of Heaven* (1958), *The Long Hot Summer* (1958), *Compulsion* (1959), *Ferry to Hong Kong* (1959), *Crack in the Mirror* (1960), *Austerlitz* (1960), *I Tartari* (*The Tartars*, 1961), *Lafayette* (1961), *Laviamoci il cervello* (*RoGoPag*, 1962), *The V.I.P.s* (*International Hotel*, 1963), *Marco the Magnificent* (*La fabuleuse aventure de Marco Polo*, 1965), *Paris brûle-t-il?* (*Is Paris Burning?*, 1966), *A Man for All Seasons* (1966), *I'll Never Forget What's 'is Name* (1967), *Casino Royale* (1967), *The Sailor from Gibraltar* (1967), *Tepepa* (1968), *House of Cards* (1968), *Oedipus the King* (1968), *Kampf um Rom I* (*La guerra per Roma – prima parte*, 1968), *Bitka na Neretvi* (*The Battle of Neretva*, 1969), *Kampf um Rom II – Der Verrat* (*La guerra per Roma – seconda parte*, 1969), *The Southern Star* (1969), *Waterloo* (1970), *Upon This Rock* (1970, TV), *The Kremlin Letter* (1970), *12 + 1* (*The 13 Chairs*, 1970), *Catch-22* (1970), *Malpertuis: Histoire d'une maison maudite* (*Malpertuis: The Legend of Doom House*,

1971), *A Safe Place* (1971), *Necromancy (Witching)*, 1972), *Get to Know Your Rabbit* (1972), *La décade prodigieuse (Ten Days Wonder)*, 1972), *Die Schatzinsel (Treasure Island)*, 1972), *Sutjeska (The Fifth Offensive)*, 1973), *Treasure Island* (1973), *Voyage of the Damned* (1976), *It Happened One Christmas* (1977, TV), *The Muppet Movie* (1979), *Tajna Nikole Tesle (The Secret Life of Nikola Tesla)*, 1980), *Search for the Titanic* (1981), *Butterfly* (1981), *Where is Parsifal?* (1983), *Hot Money (Getting Centred / Going for Broke / The Great Madison County Robbery / Never Trust an Honest Thief / Zen Business)*, 1983).

Otras apariciones fílmicas: *Show Business at War (The March of Time Volume IX, Issue 10)*, 1943), *Follow the Boys* (1944), *Battle for Survival* (1947), *Orson Welles' Ghost Story (Return to Glennascaul)*, 1951), *High Journey* (1959), *The Challenge... A Tribute to Modern Art* (1974), *Il grande attacco (Battle Force)*, 1977), *De weg naar Bresson (The Road to Bresson)*, 1984), *In Our Hands* (1984), *Who is Henry Jaglom?* (1996).

Otras apariciones televisivas: *Omnibus* (episodio "King Lear", 1952), *I Love Lucy* (episodio "Lucy Meets Orson Welles", 1956), *I've Got a Secret* (1956), *Biography* (episodio "Helen Keller", 1961), *The Jackie Gleason Show* (1968), *The ABC Comedy Hour* (1972), *Scene of the Crime* (1985, serie televisiva), *Moonlighting* (episodio "The Dream Sequence Always Rings Twice", 1985).

Anfitrión en series o episodios televisivos: *The Silent Years* (1971), *Orson Welles' Great Mysteries* (1973), *Who's Out There?* (1975), *Tut: The Boy King* (1978, TV).

Voz en filmes de otros realizadores: *Spanish Earth* (1937), *Swiss Family Robinson* (1940, sin crédito), *Tanks* (1942), *Duel in the Sun* (1946, sin crédito), *South Seas Adventure* (1958), *The Vikings* (1958, sin crédito), *Les seigneurs de la forêt (Lords of the Forest)*, 1959), *King of Kings* (1961, sin crédito), *Americans*

on *Everest* (1963), *The Finest Hours* (1964), *A King's Story* (1965), *Start the Revolution Without Me* (1970), *Sentinels of Silence* (1971), *Salvador Dalí* (1971), *Directed by John Ford* (1971), *And Then There Were None (Ten Little Indians)*, 1974), *Bugs Bunny Superstar* (1975), *Some Call It Greed* (1977), *Rime of the Ancient Mariner* (1977), *Hot Tomorrows* (1977), *A Woman Called Moses* (1978, TV), *The Double McGuffin* (1979), *The Late Great Planet Earth* (1979), *The Man Who Saw Tomorrow* (1980), *Shogun* (1980, miniserie televisiva), *Genocide* (1981), *History of the World: Part I* (1981), *Magnum P.I.* (serie televisiva, 1981-1985), *Slapstick—of Another Kind* (1982), *The Enchanted Journey* (1984), *Almonds and Raisins* (1984), *The Transformers: The Movie* (1986).

Productor en filmes de otros realizadores: *Journey Into Fear* (1942), *Jane Eyre* (1944, sin crédito).

Asesor: *Trick or Treats* (1982), *Continental* (1989).

Documentales sobre O. W.: *The 1975 AFI Salute to Orson Welles* (American Film Institute, 1975), *The Orson Welles Story* (The British Broadcasting Company, 1976), *Orson Welles à la Cinémathèque* (1982, testimonio), *Someone to Love* (1987), *Hollywood: The Golden Years. Episode 4: It's All True* (BBC Television, RKO Pictures, 1987), *Hollywood Mavericks* (1990), *Orson Welles: Which the Mistake Was?* (1992), *It's All True: Based on An Unfinished Film by Orson Welles* (1993), *Orson Welles: The One-Man Band* (1995), *Martian Mania: The True Story of The War of the Worlds* (1998, TV), *L'affaire Dominici par Orson Welles* (2000).

Wim Wenders
(Düsseldorf, 1945)

Cortometrajes

Locaciones (Schauplätze), RFA, 1966.

El mismo jugador tira de nuevo (Same Player Shoots Again),
RFA, 1967.

Filme de claquetas (Klappenfilm), RFA, 1968. Codirigido con
Gerhard Theuring.

Victor I., RFA, 1968.

Silver City (Silver City Revisited), RFA, 1968.

Filme sobre la policía (Polizeiilm / Film About the Police), RFA,
1969.

Alabama: 2000 años-luz (Alabama: 2000 Light Years), RFA, 1969.

Tres long plays americanos (Drei Amerikanische LP's), RFA, 1969.

Cineminuto

*Lumière y compañía (Lumière et compagnie / Lumière and
Company)*, Francia, 1995.

Episodios

“Twelve Miles to Trona”, *Ten Minutes Older: The Trumpet*, España-
Inglaterra-Alemania-Finlandia-China-Países Bajos, 2002.

“Invisible Crimes”, *Invisibles*, España, 2007.

“War in Peace”, *Chacun son cinéma ou Ce petit coup au coeur
quand la lumière s'éteint et que le film commence*, Francia,
2007.

“Person to Person”, 8, Francia, 2008.

Para televisión

De la familia de los cocodrilos-La isla (Aus der Familie der Panzerechsen-Die Insel / From the Family of the Crocodilia-The Island), RFA, 1974. Episodios de la miniserie televisiva *Ein Haus für uns*.

Reverse Angle, RFA, 1982.

Night & Day (Red Hot + Blue), Alemania, 1990.

Crónica

Cuando despierto/Carta desde Nueva York (Quand je m'éveille / Letter From New York), RFA-Francia, 1982.

Cuarto 666/No importa cuándo... (Chambre 666/N'importe quand...), RFA-Francia, 1982.

Tokyo-Ga, RFA, 1985.

Notas sobre ropajes y ciudades (Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten/Notebook on Cities and Clothes), RFA-Francia, 1989.

Documentales

U2, RFA-USA, 1990.

Willie Nelson at the Teatro, USA, 1998.

Buena Vista Social Club, RFA-Cuba, 1999.

The Soul of a Man, RFA-USA, 2003.

U2: The Best of 1990-2000, USA, 2002 (videos "Stay (Faraway, So Close!)" y "The Ground Beneath Her Feet").

Viel passiert-Der BAP-Film (Ode to Cologne: A Rock'N'Roll Film), RFA, 2002.

Largometrajes

- Verano en la ciudad-Dedicado a The Kinks (Summer in the City/
Dedicated to The Kinks)*, RFA, 1970.
- El miedo del portero ante el penalty (Die Angst des Tormanns
beim Elfmeter/The Goalie's Anxiety at the Penalty Kick)*, RFA,
1972.
- La letra escarlata (Der Scharlachrote Buchstabe / The Scarlet
Letter)*, RFA-España, 1973.
- Alicia en las ciudades (Alice in den Städten/Alice in the Cities)*,
RFA, 1974.
- Falso movimiento (Falsche Bewegung/Wrong Movement)*, RFA,
1975.
- En el transcurso del tiempo (Im Lauf der Zeit/Kings of the
Road)*, RFA, 1976.
- El amigo americano (Der Amerikanische Freund/L'ami améri-
cain / The American Friend)*, RFA-Francia, 1977.
- Hammett*, USA, 1977-83.
- Relámpago sobre el agua (Lightning over Water/Nick's Film/
Nick's Movie)*, RFA-Suecia, 1980. Codirigido con Nicholas Ray.
- El estado de las cosas (Der Stand der Dinge/The State of Things/
O Estado das Coisas)*, RFA-USA-GB-Portugal-España, 1982.
- París, Texas (Paris, Texas)*, RFA-Francia-GB, 1984.
- Docu Drama*, RFA, 1984.
- Las alas del deseo/El cielo sobre Berlín (Der Himmel über
Berlin/Wings of Desire)*, RFA-Francia, 1988.
- Hasta el fin del mundo (Bis ans Ende der Welt/Until the End of
the World / Jusqu'au bout du monde)*, RFA-Australia-Francia,
1991.
- Arisha, der Bär und der steinerne Ring (Arisha, the Bear and
the Stone Ring)*, RFA, 1992.
- Tan lejos y tan cerca (In weiter Ferne, so nah!/Faraway, So
Close!)*, RFA, 1993.

Historia de Lisboa (Lisbonne Story/Lisbon Story/Viagem a Lisboa), Portugal-RFA, 1995.

Los hermanos Skladanowsky (Die Gebrüder Skladanowsky/Brothers Skladanowsky/A Trick of the Light), RFA, 1995.

Más allá de las nubes (Al di là delle nuvole/Par-delà les nuages/Jenseits der Wolken/Beyond the Clouds), Italia-Francia-RFA, 1995. Codirigido con Michelangelo Antonioni.

El fin de la violencia (Am Ende der Gewalt/The End of Violence), USA, 1997.

El hotel del millón de dólares (The Million Dollar Hotel), USA-RFA, 2000.

Tierra de abundancia (Land of Plenty), USA-Alemania, 2004.

Llamando a las puertas del cielo (Don't Come Knocking), USA-Alemania, 2005.

Palermo Shooting, Alemania, 2008.

Otros desempeños

Guionista-argumentista en filmes de otros realizadores: *City of Angels* (1998, filme basado en el guión de *Der Himmel über Berlin*).

Productor en filmes de otros realizadores: *Der Fall Lena Christ* (1970, TV), *Ein bißchen Liebe* (1974), *Die linkshändige Frau (The Left-Handed Woman)*, 1977), *Radio On* (1979), *Eisenerde-Kupferhimmel* (1987), *L'absence (Die Abwesenheit/The Absence)*, 1993), *Go for Gold!* (1997), *Halbe Miete (Half the Rent)*, 2002), *Junimond (June Moon)*, 2002), *Narren (Fools)*, 2003), *La torcedura* (2004), *Egoshooter* (2004), *Música cubana* (2004), *The House Is Burning* (2006).

Fotógrafo en filmes de otros realizadores: *Ten Years After* (1968), *Amon Duul Plays Phallus Dei* (1968).

Apariciones en filmes de otros realizadores: *Liebe und so weiter* (1968), *Candy Man* (1968), *Long Shot* (1978), *Tausend Augen*

(*Thousand Eyes*, 1984), *King Kongs Faust* (*King Kong's Fist*, 1985), *Helsinki Napoli All Night Long* (1987), *Motion & Emotion* (1990), *Schneeweißrosenrot* (*SnowwhiteRosered*, 1991), *Ohne mich* (1994), *Die nacht der Regisseure* (*The Night of the Filmmakers*, 1995), *Különböző helyek* (*Different Places*, 1995), *In Bildern leben* (1995, TV), *Tango Berlin* (1997), *Nina Hagen = Punk + Glory* (1999), *Berlin-Cinema* (1999), *La torcedura* (2004).

Asesor: *Der Passagier-Welcome to Germany* (*The Passenger-Welcome to Germany*, 1988).

Documentales sobre W. W.: *Dream Island: The Lost Dreams of Wim Wenders* (1991), *Faire un film pour moi c'est vivre* (*Making a Film for Me is to Live*, 1995).

ÍNDICE

I. Woody Allen: la saga de los mundos concéntricos

Zelig (1983)

Concepciones y arquetipos	9
El territorio de la máxima veracidad posible	12
Alguien que no debería estar ahí	19
Soy nadie, soy nada.....	27
Como alguien que sale de un sueño profundo.....	35
El reflejo activante.....	40
El fiel documental de otro mundo que es éste	44
La suspensión de la credulidad	48
Las historias de la Historia	55
La realidad entre comillas.....	59

II. Ingmar Bergman: el silencio de una antigua catástrofe

Las mejores intenciones (1991)

Mensajes.....	69
Abrir el armario.....	72
Anna	75
Henrik	79
La legislación universal.....	82
El instante.....	86

III. Arthur Penn: a través de un espejo oscuro

Ana de los milagros (1962)

Por espejo, en oscuridad	93
El desafío de un millón de palabras.....	99
El desafío de una sola palabra.....	109

Agua subterránea	112
El juego de las escalas.....	119
Conoceré como ahora soy conocido.....	126
Addenda	130
IV. Andrei Tarkovski: el espejo en el centro de la mirada	
<i>El espejo (1975)</i>	
Una vuelta más de la espiral.....	139
El yo angélico	142
El movimiento interior.....	146
Germinaciones	150
Ver es conocer	154
La justa luz.....	160
La Zona.....	165
Una partida desde la realidad	172
La parábola del árbol seco.....	179
El enigma heredado.....	184
V. François Truffaut: el desafío de lo transparente	
<i>El niño salvaje (1969)</i>	
Los grandes ciclos	195
Los poderes de resistencia.....	199
El buen salvaje.....	207
Ningún hombre es una isla	218
Ver como se piensa.....	223
VI. Orson Welles: el viaje absorto	
<i>Ciudadano Kane (1940)</i>	
La imagen de la metáfora.....	233
La metáfora de la imagen.....	239
El viaje absorto	245
VII. Wim Wenders: el múltiple retorno a Ítaca	
<i>París, Texas (1984)</i>	
Puentes trashumantes	249
El arte de mirar	255

El arte de dirigir los sueños	259
La mirada furtiva.....	266
La imagen del misterio	274

Filmografía

Woody Allen	281
Ingmar Bergman	284
Arthur Penn.....	288
Andrei Tarkovski.....	289
François Truffaut	291
Orson Welles	293
Wim Wenders	298

Siendo rector de la Universidad Veracruzana
el doctor Raúl Arias Lovillo,
La mirada infinita
de Daniel González Dueñas,
se terminó de imprimir en julio de 2010,
en Master Copy S. A. de C.V., Avenida Coyoacán 1450, Col. Del Valle,
Del. Benito Juárez, CP 03220, México, D.F., tel. 55242383.
La edición consta de 500 ejemplares más sobrantes para reposición.
Se utilizaron tipos CenturyScholbook BT de 10/14 puntos.
Formación: Aída Pozos Villanueva.
El texto estuvo bajo el cuidado de su autor.
<http://danielgonzalezduenas.blogspot.com/>