

La perspectiva infinita

# EBOLI, ROSI, LEVI Y EL TERREMOTO

MARTI ROM

**C**UANDO hace unos días los medios de comunicación de masas nos golpearon con la noticia del feroz terremoto que había sacudido el sur de Italia y nos informaban que el epicentro se había localizado en un punto cercano a Eboli, nos vino a la memoria aquellas tierras secas y desérticas que nos muestra Francesco Rosi en su hasta ahora última película exhibida: «*Cristo si è fermato a Eboli*» (Cristo se paró en Eboli).

Hemos visto reportajes en televisión de rostros crispados y caras llorosas y nos hemos acordado de esos personajes de Gagliano que viven en torno a ese confinado, ese intelectual (médico, escritor y pintor) de Turín que es Carlo Levi (1902-75). Era 1935, el Duce estaba en su máximo esplendor, pronto iba a comenzar la conquista de Abisinia, y acababa de desterrar a unas 10.000 personas no-adictas y confinar a otras 15.000. Levi asistió en 1961 al rodaje del filme de Rosi «*Salvatore Giuliano*» (el banditismo de Sicilia), y de allí salió la idea de filmar su exitosa novela autobiográfica; por diversos motivos el proyecto tuvo que esperar diecisiete años.

El sur de Italia, el Mezzogiorno, es la

Mafia, el banditismo, el subdesarrollo, un trozo de *tercer mundo* en la Europa del Mercado Común; aquí se puede encontrar un 25 por 100 de población analfabeta (en el norte no llega al 5 por 100); aquí la gente no es ni siquiera católica practicante; dicen «no somos cristianos, Cristo se paró en Eboli» (1); pero, sin embargo, los define una extraña mezcla de religiosidad (como rito: sus famosos y folklóricos *cantos fúnebres campesinos*), de resignación popular y de «americanización» (debida a la emigración retornada). Cuenta Levi que los dos únicos retratos que presidían las habitaciones de esa Gagliano en la que estaba confinado eran el de la Madona de Viggiano y el del presidente Roosevelt; y a veces, en medio de ambos, un dólar los unía. La Iglesia-el capital-el poder político.

Según Antonio Gramsci en su ensayo titulado *La cuestión meridional*, el Mezzogiorno viene definido por tres grandes clases sociales: los grandes terratenientes, la mediana y pequeña burguesía rural y la gran masa campesina amorfa y desperdigada. De esa burgue-

Francesco Rosi.



sía rural del sur, pequeños propietarios de tierras que no son campesinos saldrán las tres quintas partes de los componentes de la burocracia estatal italiana; son esos doctor Gibilisco y doctor Milillo, los ineptos médicos de Gagliano que se sentirán traicionados con la *usurpación* de sus funciones por Levi, ese intelectual del norte..., «es ciertamente importante y útil para el proletariado que uno o más intelectuales, individualmente, se adhieran a su programa y a su doctrina, se confundan con él, se conviertan en proletarios y se sientan parte integrante. El proletariado como clase es pobre de elementos organizativos; no tiene y no puede formarse un propio estrato de intelectuales sino de manera muy lenta, muy fatigosamente, y sólo después de la conquista del poder...» (Gramsci).

Nápoles, Salerno, Eboli..., y aquí el tren abandona el mar para adentrarse en la desoladas tierras de la Lucania, en la región de Basilicata. Es el feudo tradicional de la Democracia Cristiana (más o menos, un 45 por 100), y donde los neofascistas del MSI obtienen sus más altos porcentajes (un 10 por 100); el resto se lo reparten el PCI, con un 25 por 100, y el PSI, con un 15 por 100. Y, sin embargo, puede ser que por culpa de este terremoto caiga el «eterno» gobierno de la DC. La gran masa campesina secularmente amorfa empieza a gritar, a desesperarse... «Ni siquiera la llegada del Papa me ha conmocionado», dice un viejo. Era Balvano, una aldea próxima a Eboli, donde más de cien personas murieron al caerles encima el techo de la iglesia mientras escuchaban la «santa misa»; quizá había sido un castigo ejemplar de Dios contra algún cura a lo «Don Giuseppe Trajella» de la novela/filme de Levi/Rosi.

Ese *apocalipsis* bíblico que una vieja creía que estaba viviendo puede haber ocasionado unas 15.000 muertes..., y me acuerdo de esos pueblos del filme (y novela): Grassano, el primer pueblo en el que estuvo confinado Levi. Matera, de donde le llega la prohibición de ejercer la medicina. Sant'Arcangelo, el pueblo de la Giulia Venere, la *compañera* de Levi en Gagliano. Y ese Gagliano en el que «termina la carretera» (1). Y veo unas terribles imágenes en televisión, tomadas desde un helicóptero, de pueblos y pueblos totalmente destruidos. Eran las 19,35 horas del domingo 23 de noviembre... «pasada la curva, detrás del campo de deportes, Gagliano desapareció y no le he vuelto a ver nunca más...» (1).

(1) Frases de la novela de Levi.

# LA PERSPECTIVA INFINITA

¿QUIEN ES GLORIA CHAPMAN Y POR QUE DICE ESAS COSAS TAN EXTRAÑAS DE DALI SOBRE EL ASESINATO DE LENNON?

(«Viaje» cinematográfico en torno a un 9-XII-80)

«Nueva Lente» n. 106 (6-1981)

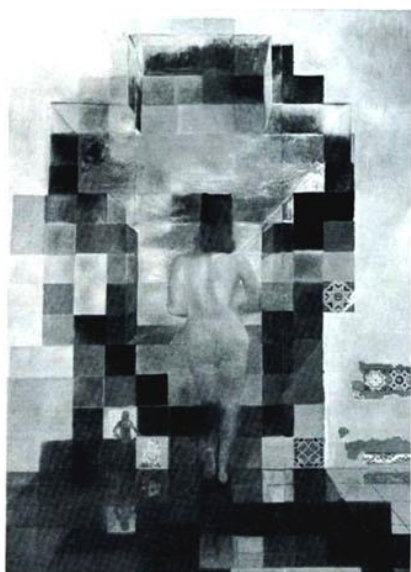
MARTI ROM

**N**UEVA YORK es el puente sobre el East River, que une y separa a la vez Brooklyn de Manhattan, ese puente en el que «juegan» los muchachos de la fiebre del sábado noche y que contempla la pareja de «*Manhattan*» de Woody Allen; pero también es el Central Park, ese inmenso pulmón verde situado en el centro de la ciudad que W. Allen nos muestra en su filme en una doble obertura visual y musical («*Rhapsody in blue*», de George Gershwin). Es la ciudad de los rascacielos y de los edificios victorianos representativos del antiguo esplendor del siglo XIX. Uno de esos edificios es el «Bramford», en el que Ira Levin sitúa su novela «*Rosemary's Baby*», famoso tanto por haber vivido Isadora Duncan como por algún caso de canibalismo y de brujería... Un amigo del protagonista de la novela le dice a éste: «¿Por qué penetrar deliberadamente en zona de peligro? ¿Por qué no os vais al edificio Dakota?» Y eso hizo Román Polanski cuando decidió traspasar al cine (1968) esa novela satánica de Levin: «La semilla del diablo».

Cuando ese joven de treinta años, nacido en Liverpool en 1940, que se hizo primero «escarabajo» (beetle) y luego recibió de la mismísima Reina de Inglaterra la Orden de Caballero del Im-

(1) Frase del libro de Ira Levin.

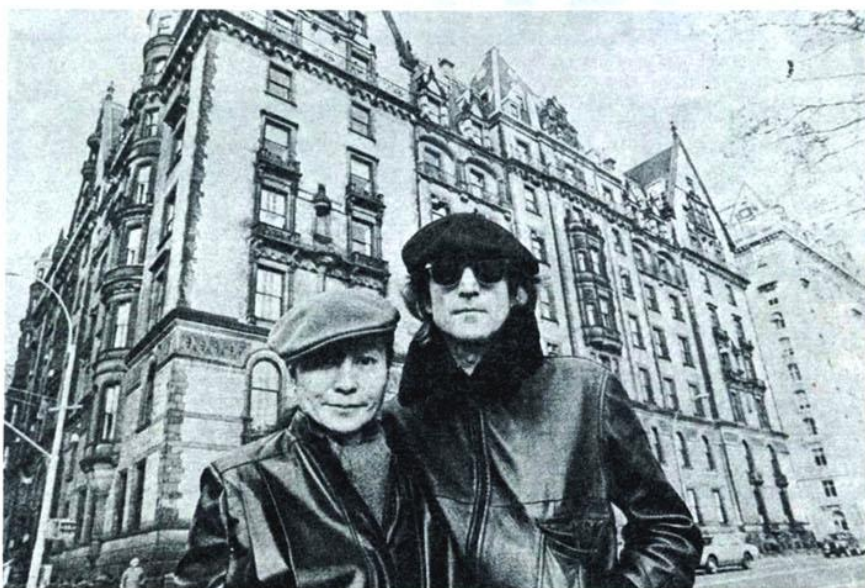
Gala, desnuda, mirando al mar - Salvador Dalí.



perio Británico, decidió romper con eso del «show business» y se casó en Gibraltar con una sobrina del delegado japonés en la ONU, que era militante de la no-violencia y conocida organizadora de «happenings» en el ambiente artístico londinense, pues entonces se fue a vivir a Nueva York. Escogió un edificio de la calle 72, en la confluencia con el Central Park... «Parece una conejera, con pisos de techos muy altos, apreciada por sus chimeneas y detalles victorianos...», con unas gargolas muy extrañas y monstruos trepando por las ventanas» (1). Es el edificio «Dakota».

John Lennon tenía cuarenta años. Detrás suyo había dejado una fructífera labor musical y un evidente interés por el cine. Primero fue «*A hard day's night*» (1964) y «*Help*» (1965), con Richard Lester; luego, para la televisión británica, «*Magical mystery tour*». En solitario haría el protagonista de «*Cómo gané la guerra*» («*How i now the war*», 1967), también de Lester. Posteriormente, Lennon confesará que en aquel momento él ya preveía la disolución del conjunto, la subterránea lucha entre él y Paul, su radicalmente opuesta concepción musical («rock» frente a baladas sinfónicas a lo Schumann) y sus diferentes visiones del mundo, estallaron finalmente con la boda de Paul con Linda, la hija del emperador Eastman (los de la Kodak), y la suya con esa japonesita llamada

John Lennon, Yoko Ono y el edificio Dakota.



Yoko Ono. En ese momento únicamente en el cine vislumbra la posibilidad de auto-realización artística, y realiza junto a Yoko filmes «undergrounds». Tan sólo nos han llegado referencias de algunos de ellos, como ese «*Smile*» (1968), en el que una sonrisa de Lennon, que en tiempo real dura unos tres minutos, es tecnológicamente ralentizada casi hasta el infinito (unos cincuenta minutos filmicos), y «*Two virgins*» (1968), un poema andrógino en el que se ralentiza una superposición de las caras de John y Yoko. Pero aún participará en el «comercial» montaje de Paul, «*Leit it be*» (1969), de M. Lindsay-Hogg, y su figura navegará en el «*Yellow submarine*», de G. Dunning.

Ya en Nueva York realizará bastantes «undergrounds» de los que poco o nada ha llegado a los papeles, tan sólo referencias suyas o de Yoko en entrevistas (también pocas); únicamente un largo, «*Imagine*», con Fred Astaire, Jack Palance y Jonas Mekas, entre otros, tuvo el honor de pasar totalmente desapercibido en esa feria anual de un Cannes de hace algunos años.

«Es posible que esta noche tenga que ir a España o a otro lado y entonces nunca tendrás su firma en tu álbum.» Era un tal Mark David Chapman hablándole a un desconocido que junto a él esperaba, en la puerta del edificio «Dakota», el regreso de Lennon para pedirle un autógrafo. Poco después de las diez cuatro balas del 38 derribaron a Lennon; el desconocido, Paul Goresch, había obtenido, unos segundos antes, una fotografía en la que Lennon a la

izquierda y con la cabeza agachada estampa un garabato en el LP que le ofrece Chapman. La noticia inundó los medios de comunicación. Del tal Chapman se tenían muy pocas noticias; era un georgiano de veinticinco años y sin antecedentes penales, que vivía en Hawai de donde había llegado hacía una semana; y mientras, nos acordábamos de ese Travis del «*Taxi driver*», de Scorsese; de ese taxista solitario de Nueva York que llega a convertirse en un «hijo de Sam», intentando, primero, atentar contra un candidato a senador y, finalmente, organizando una carnicería en un prostíbulo, y también a ese Woody Allen de «*Stardust memories*», diciéndole a su amiga algo así como «Ahora me piden autógrafos, después puede que me maten». Más tarde nos llegarían noticias sobre el tal Chapman a través de su mujer desde Hawai. Entonces lo entendimos; Dalí, el loco de Port-Lligat, había sido el inductor del asesinato.

Debemos remontarnos hasta 1966, cuando el «*Evening Standard*» (el 4 de marzo) publicó una frase de Lennon que se haría célebre: «Los Beatles, en este momento son más famosos que Jesucristo». Estalló el escándalo, por doquier se quemaron públicamente carteles y fotos de aquellos melencidos. ¿Y Chapman? Era un ser inestable con dos intentos de suicidio, un frustrado músico de «rock» que se creía que él era Lennon, y un ávido lector de la Biblia. Su última obsesión, confiesa su mujer, era el cuadro «Gala desnuda mirando al mar», un «tridimensional» de Dalí, que entornando los ojos y a cierta distancia *aparece* el rostro de Abraham Lincoln. Demasiadas ideas debieron pasar por la mente de Chapman; analogías, oposiciones... Gala (la musa de Dalí), desnuda de espaldas, al igual que Yoko en alguna portada de LP, ambas (así como su mujer) son de mayor edad que sus «influidos», además la tal Gloria Chapman también era japonesa.

Cuadro - autor - representación, Dalí-Lennon y, finalmente, Lennon-Lincoln. Si a finales de los 60 nos llegamos a creer que Paul McCartney había muerto por una curiosa teoría elaborada a partir de la portada de «*Abbey road*» en la que aquél cruzaba la calle descalzo y con el paso cambiado, ¿por qué Chapman no podía asumir el papel de Booth y reproducir el asesinato de Lincoln? El laberinto se cierra sobre sí mismo, todo encaja, todo permanece inexplicable: el «Dakota» - «*Rosemary's baby*» - Polanski - Sharon Tate - Manson - Chapman (2). Lennon inicia y cierra el círculo. Ese «*Lucy in the Sky with Diamonds*» (LSD) de Lennon es la otra cara del espejo de ese *viaje* a la Alta Mongolia, de Dalí, a la búsqueda de un hongo a-lu-ci-nó-ge-no (3).

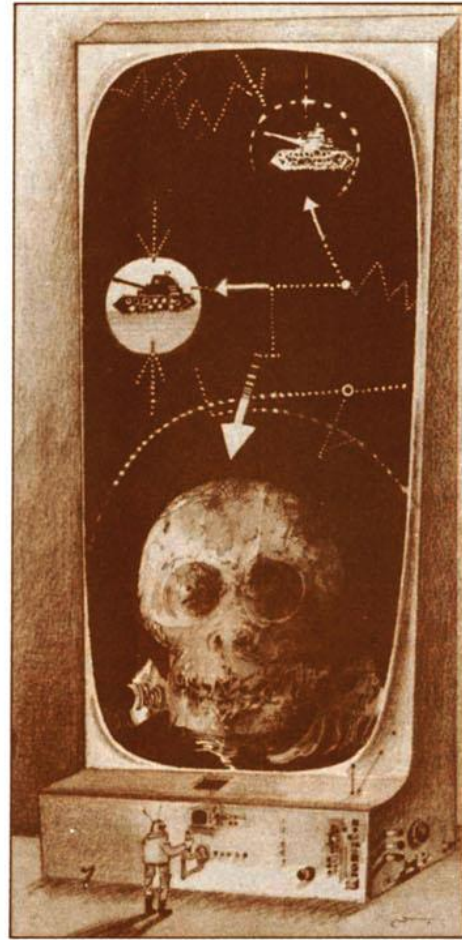
Al final de «*Cómo gané la guerra*», el personaje (Lennon) antes de morir dice (mirando a la cámara): «¿A que no os imaginábais que esto me podría pasar a mí?» ■

(2) Manson, el asesino de Sharon Tate, aludió en sus declaraciones a la canción "Helter skelter", de los Beatles, como inductora de su acción.

(3) Filme "Impressions de la Haute-Mongolie" (1975), de José Montes-Baquer y Dalí.

# LOS ZOMBIES ELECTRONICOS

**A**TURDE. Impresiona. Callejea intentando captarlo *todo* de una sola vez, su salto a través del espacio y de las ideologías le ha llevado de esa ciudad de segundo orden polaca, a la macro-urbe por excelencia, a Nueva York; el GAP es enorme, de un socialismo en transformación, al capitalismo (casi) post-industrial, está aturcida. Es el JET LAG. Andrezej Wajda («El director de orquesta») partirá de esta anécdota para filmalizar las contradicciones de esa sociedad polaca socialista que ha dado un Papa, un Nobel de Literatura que vive en USA, un Polanski que... Marta, segundo violín de la orquesta de su ciudad, descubre en el Central Park a un muchacho deambulando sobre patines a la vez que esta CONECTADO a una mini-radio. Se detiene un momento a observarlo, se sorprende, piensa (quizá) en Boney, M. o Donna Summer e intentará relacionarlos con esa Quinta Sinfonía de Beethoven. Como Marta, nos hemos visto sorprendidos; poco a poco nos están invadiendo. He visto pasear por el barrio gótico barcelonés una pareja cogidos de la mano mientras él va CONECTADO, a un muchacho deambular de igual guisa en medio del jolgorio carnavalesco... Son los ZOMBIES ELECTRONICOS. Dicen que el aparatito surgió del aburrimiento de los largos paseos entre hoyo y hoyo de un entusiasta jugador de golf que era presidente de una importante firma japonesa de productos electrónicos, y un día, a inicios de 1979, ese *little big man* decidió que sus ingenieros diseñaran un mini-aparato de radio portátil que pudiera conectarse a unos ligeros cascos. Era el WALKM-MAN. Rápidamente se comercializó en Japón y USA, y en la primavera del 80 llegó a Europa; a la España pavesca tardó un poco más. Dicen que ya hay un millón de ZOMBIES ELECTRONICOS que deambulan absortos por los países industrializados; la invasión ha empezado. Los medios electrónicos se han apoderado del entorno comunicativo ampliándolo a la totalidad del tiempo y del espacio, el trabajador industrial *libremente* acepta ese HILO MUSICAL que le hace más agradable su deshumanizado trabajo, y en sus horas de ocio (en casa) se CONECTA mediante el TELEVISOR con una realidad de la que sólo participa pasivamente, y ahora ese tiempo necesario para ir del trabajo a casa, y viceversa, podrá llenarlo con el WALKMAN. Este fenómeno se relaciona con el gran incremento de audiencia de las «FM» de estos últimos años, la gente escoge aislarse musicalmente; los MASS MEDIA electrónicos están operando como medios desmovilizadores, no pretenden aumentar el nivel de información (de conocimientos) del individuo, quieren simplemente CONEC-



“Nueva Lente” n. 107-108  
(7 i 8 - 1981)

# sección CINE

“Nueva Lente” n. 109 (9-1981)

## La perspectiva infinita

### «... Y CADA UNO MURIO EN LA DESESPERADA ACTITUD DE SU CAIDA». (De «La Máscara de la Muerte Roja». E. A. POE)

MARTI ROM

**E**N niño, Alfredo Rampi, de seis años, ha caído en un pozo artesiano de 60 metros de profundidad, en los alrededores de Roma; las cámaras de televisión retransmiten las imágenes a todo el mundo. Mientras, en el Soho neoyorkino, Wim Wenders interroga a un Nicholas Ray poseído por un cáncer incurable sobre la muerte y el cine (televisión). Una periodista/escritora, Katherine/Romy Schneider ha recibido el encargo de su editora de novelar rápidamente, debe estar en todos los quioscos y librerías del mundo (occidental) en el plazo máximo de una semana, el previsible fatal desenlace del niño atrapado; una Composer de IBM le ayudará en la estructuración/redacción.

Unos días después un periódico de la mañana pudo haber publicado: «... en el comedor de la casa, sentado en una silla, apoyando los codos en la mesa y frente al televisor encendido, estaba el cadáver momificado del dueño de la finca, el cual, según dictamen médico posterior, por su estado de descomposición, llevaba muerto y en esta postura, varios días...»; se supone que Pedro Gómez Guerrero, de cincuenta y tres años, residente en Sant Boi (Barcelona) y con una dolencia cardíaca, no pudo soportar las turbadoras imágenes retransmitidas por Mundovisión sobre la muerte del niño (13 junio 1981). DEATH WATCH. Es la Muerte en directo.

La creciente competitividad entre los mass media ha conducido, poco a poco, a ofrecer a sus lectores/espectadores temas cada vez más osados; y la MUERTE parece ser el último peldaño. En MEDIOS AMARILLOS hemos visto imágenes de ancianas decrepitas, un amasijo de huesos, posando para las multitudes («Interviú»), completos reportajes de la matanza religiosa de la Guyana o de la catástrofe de los 3.000 muertos de un tren en la India que se detuvo bruscamente para no matar a una (sagrada) vaca; las guerras locales, Eritrea, Tchad, Nicaragua..., son también una buena fuente de imágenes de cuerpos destrozados y mutilados. El horror de la muerte se ha hecho ESPECTACULO.

He leído por ahí que la BBC tiene filmados algunos reportajes «científicos» sobre la agonía de algún enfermo. Recuerdo que las noticias de prensa que informaron del suicidio de

Waldo de los Ríos, añadieron el macabro dato de que había dejado conectado un aparato de filmación de video. En la V Semana de Acción Super 8 pude ver un filme, «Así fue», de J. Roca, en el que se nos ofrecían las imágenes de los últimos momentos de vida de una anciana. También los periódicos han comentado que los medios policiales de los USA están investigando la realidad de ciertos filmes (SNUFF MOVIES) en los que las prácticas sexuales de los HARDCORE vienen completadas por la muerte real de la protagonista; incluso creo recordar que este hecho viene incorporado a un filme de la serie «Emmanuelle», de la negra Laura Gemser.

Los zigzagueantes laberintos de la REALIDAD y la FICCION (fílmica) se entrecruzan. El filme «Muerte en directo» (1979), de Bertrand Tavernier, sobre la novela de David Compton, nos conduce a un cercano futuro en el que la demanda visiva de una sociedad conformada por hombres-televisión (Bienvenido, Mr. Chance) viene saciada por la retransmisión diaria de la agonía de la joven escritora de «best-sellers»; Katherine es filmada sin saberlo, gracias a la cámara de video que le han insertado en el cerebro a un cameraman sin escrúpulos, sus ojos «registran» la REALIDAD. Los filmes-catástrofes quedaron lejos, las tragedias popularizadas se nutren de la REALIDAD filmia-

lizada, naturalmente de los aspectos más crueles de dicha realidad, infiltrándose en la vida privada del individuo. Un 71 por 100 de audiencia es el premio. El espectador visivo es un voyeur de la REALIDAD, este factor se ha evidenciado con la masificación de la televisión. Hemos sido testigos de la llegada del hombre a la Luna, pero fundamentalmente han sido las imágenes del asesinato de Kennedy, de Oswald, las repeticiones ralentizadas del intento a Reagan, es decir, el vivir la MUERTE lo que más ha afectado/entusiasmado a los telespectadores; el PLUG-IN, insertarse en el circuito, le ha posibilitado la conexión pasiva con la realidad. Durante tres días los italianos han vivido minuto a minuto la lenta agonía de Alfredo Rampi, los adelantos tecnológicos incluso han posibilitado el diálogo del niño con sus infelices salvadores; los españoles, a través de un «Informe Samanal», también hemos sido partícipes. Alfredo Rampi ha sido el modelo real de la Katherine/Romy Schneider del filme de Tavernier.

En «Relámpago sobre agua», Wim Wenders intenta ficcionar, argumentar, la agonía de Nicholas Ray; confrontándose esta aspiración con las documentalizadas imágenes rodadas en video (e incorporadas posteriormente al filme) por Tom Farrell. En cierto modo, «Relámpago...» es una elitización del melodrama necrofílico popular orquestado en torno a Alfredo Rampi, la identificación que se produce de los telespectadores con la angustia de los padres del niño se convierte en la admiración/acercamiento del cinéfilo por el autor mítico y en el desdoblamiento de nuestra identificación entre Wenders y Farrell.

La muerte anónima de Pedro Gómez Guerrero, el solitario de Sant Boi, no fue una muerte televisiva, pero sí fue una muerte delante de un televisor (noticia de prensa de marzo del 74). Y, sin embargo, resulta una muerte quizás más interesante sociológicamente que la de Rav alguien muere «extraordinariamente» en plena agonía franquista: durante dos meses permanecerá ante un televisor que continuará emitiendo sin interrupción, el EMISOR se ha quedado sin RECEPTOR. La vida humana se ha extinguido mientras la tecnología ha sobrevivido. Eximo de toda culpa a la programación de TVE.



# sección CINE

## La perspectiva infinita

# TIPOS FRONTERIZOS

MARTI ROM

**E**l otro día viendo en televisión el primer capítulo de «Helter Skelter», que trata de la investigación policial sobre el asesinato de Sharon Tate y un grupo de amigos por la «familia» de Charles Manson, me trasladé mentalmente a esa peculiar galaxia-de-asesinos-USA en la que la REALIDAD se confunde con la FICCIÓN (fílmica, la mayor de las veces). Digo peculiar porque los asesinatos-USA responden a ciertas características radicalmente diferenciadas de las de un Giuseppe Pelosi (Pasolini) o Mehmet Ali Agca (atentado frustrado a Wojtyła); éstos nunca utilizaron referentes de FICCIÓN como atenuantes o núcleos instigadores de una acción como los USA. Estos casos podrán aparecer más o menos «oscuros» a los oídos de la opinión pública, muchos intuimos que Pelosi/Agca únicamente son la mano ejecutora de complots elaborados por oscuros resortes del poder (servicios y sociedades secretas); sin embargo, no nos parecen envueltos por una cierta nebulosa «cultural».

En el país con mayor número de psiquiatras por metro cuadrado (USA), los asesinatos parecen asumir la responsabilidad ante la opinión pública de *expliar* las más profundas motivaciones que les llevaron a actuar de tal modo; devienen psicólogos/sociólogos. Así nos encontramos con que Manson alude a la canción «Helter Skelter», de los Beatles; que Mark David Chapman (John Lennon) habla de un cuadro de Dalí (1) y de la novela «El guardián entre el centeno», de J. D. Salinger, y que John W. Hinckley (atentado a Reagan) suplanta el móvil del Travis del filme «Taxi driver»: el amor no correspondido por la heroína. La REALIDAD y la FICCIÓN se entrecruzan, Hinckley atenta contra el presidente-actor para llamar la atención de Jodie Foster, la joven prostituta del filme de Scorsese. Y además *la cámara estaba allí*.

Cuando el asesinato de John F. Kennedy, los telespectadores fuimos sorprendidos por la reproducción de las propias imágenes del hecho, pero la inmovilidad de la cámara unida al plano general diluyeron la emotividad del momento. En el posterior asesinato de Lee Harvey Oswald, la cámara estaba *ya allí*; el plano medio del cuerpo de Oswald retorciéndose, la tensión de los la acción. Pero la máxima «representación» de la escolta, nos hizo «vivir»

la tación» la tuvimos en el atentado a Reagan; la cámara, primero, toma «casi» el punto de vista del pretendido asesino (cámara subjetiva) para inmediatamente panoramizar hacia el presidente-actor que es introducido en el coche y luego volver hacia el autor de los disparos; finalmente la cámara nos ofrece un primer plano de la cabeza del policía tendido en el suelo, mientras la sangre fluye hacia la rejilla de la alcantarilla situada justo a su lado. La «puesta en escena» es perfecta. Podría ser el «remake» del «Duelo a muerte en O. K. Corral».

Manson, Chapman, Hinckley son tipos fronterizos; su vida cabalga entre la REALIDAD y la FICCIÓN. La inmediatez, la enorme fuerza persuasiva de los «mass media» han determinado la *participación* (pasiva) del espectador en los más importantes acontecimientos.

Quedan lejos aquellas «Actualidades reconstruidas» que inició Melies en 1897 con los episodios de la guerra greco-turca, o aquellos «Documentales amañados» de los americanos (E. H. Amat, en 1898, hizo un filme sobre la explosión del acorazado «Maine» en la bahía de Santiago de Cuba, que desencadenaría la guerra hispano-americana). «Nos hallamos, pues, ante los dos fenómenos: el PLUG-IN (apertura del contacto) y el del espectáculo de noticias, y éstos constituyen el nuevo paisaje. El nuevo paisaje está cambiando el comportamiento» (2). La experiencia real y la (su) representación visible convergen progresivamente en los «mass media» audiovisuales. El *nuevo paisaje* (visivo) engendra tipos fronterizos. ■

(2) Extraído del libro *Televisión: la realidad como espectáculo*, de Furio Colombo. Editorial Gustavo Gili.



(1) Ver texto publicado en NUEVALENTE, número 106, págs. 38 y 39.

# LOS "OUTSIDERS"

MARTI ROM

**A** veces uno ve un filme de esos que pasaron sin pena ni gloria y de pronto se siente arrebatado, las sensaciones se acumulan, chocan unas con otras; de borgianos laberintos mentales afloran, fluyen, «relaciones» evidentes/extrañas, e inexorablemente aparece la necesidad de profundizar, de comunicarse con el entorno. Vi el otro día en televisión «Malas tierras» («Badlands», 1973), de Terrence Malick, y «viajé» al Robert de Niro de «Malas calles» («Mean streets», 1973), a ese James Dean modelo real del héroe de esas badlands, a «Rebelde sin causa» («Rebel without a cause», 1955), de Nicholas Ray.

Kit, Carruthers, Johnny Boy y Jim Stark son «outsiders», inadaptados, con una rebeldía visceral y la violencia a flor de piel. En ellos no existen esas motivaciones político-culturales que podemos encontrar en esos «tipos fronterizos» (1) ejemplarizados por Manson, Chapman y Hinckey (Sharon Tate/Lennon/Reagan), ni mucho menos esos referentes eruditos que determinaron sus atentados criminales. Los «outsiders» no pretenden con sus acciones ninguna repercusión colectiva, carecen de un proceso de concienciación que los lleve a teorizar su rebeldía; a la larga pueden ser utilizables por oscuros resortes del poder como Oswald o Sirhan Sirhan (John F. Kennedy/Robert Kennedy).

Kit es ese joven al que acaban de despedir del trabajo (era basurero) en un tranquilo pueblo de Dakota del Sur; se viste, peina y mueve como James Dean. Johnny es excéntrico, nervioso e irreflexivo, vive en esa Little Italy de Nueva York, un ghetto. Y Jim es James Dean, un introvertido mal estudiante que se siente acosado por todos: la velocidad, los «carros» son su escapatoria. Kit y Jim son el mismo personaje, pero situados en espacios diferentes: los desiertos verdes del Norte y la ciudad apacible del Oeste; son WASP (blanco anglosajón protestante). Johnny es, en cambio, un latino, le hierve la sangre, es impulsivo, por clase social está más cerca de ese lumpen de Kit que de ese estudiante/clase media de Jim; su contexto es radicalmente diferente, es la macro-urbe, esa Nuovaiorche (adaptación fonética al dialecto siciliano) en la que los italian-american «viven aparte, ellos con ellos; no participan de la vida americana..., ahorran algunos dólares, se encuentran en la puerta del paraíso, pero no piensan entrar» (2). Las nue-

vas generaciones, Johnny, intentan una aproximación al modelo de conducta wasp (odio a los negros, a los drogadictos, el «protector» de Johnny entrega una bandera americana a un ex-Vietnam), pero, a pesar de todo el espíritu, lo mediterráneo, los delata: fetichismo religioso católico (ahora «americanizado»: bailes, cruz luminosa de neón), proliferación de imágenes de santos en las casas, bares. Johnny vive esta contradicción, lo ancestral de su subconsciente choca contra el agobio y la alienación de lo super-industrial urbano (Renato Carosone/Rolling Stones). Dispara incontroladamente desde el tejado de su casa al aire, a las cuerdas de tender la ropa de las casas vecinas, hace un corte de mangas a los rascacielos, a la CIUDAD; su rebelión actuará en el sentido de cachondearse y provocar al ORDEN que controla su entorno: la MAFIA.

Frente a la rebeldía *caliente* de Johnny encontramos la *fría* del dúo Kit/Jim. Sus personas son en cierto modo equivalentes, mitad Brando vociferando «vete a la mierda», mitad Monty Clift susurrando «ayúdame» (3). «¿Por qué lo hiciste?», le pregunta el policía que los acaba de detener, «no lo sé, yo siempre había querido ser un criminal, pero no tan importante, las cosas se complican», contesta sereno Kit; su modelo James Dean/Jim antes de iniciar esa carrera (drag) de coches hacia el acantilado pregunta al contendiente, el jefe de la banda local «¿por qué hacemos esto?», «algo hemos de hacer», le contestará. Kit es un hombre del campo, de las interminables praderas del Norte, se siente compenetrado con la Naturaleza, sabe sacar el máximo prove-

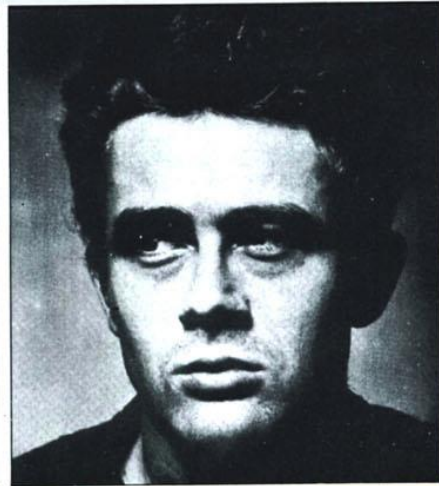
(3) Autodefinición de James Dean relatada por Dennis Hopper en un documental sobre aquél.

cho de sus posibilidades; vive lejos de los coches pichicateados de los rebeldes-sin-cause («¿quieres quemar llanta?») y también de los coquetos y aerodinámicos rocanrols color caramelo de ron que navegan por los drive-in de los american-graffiti, es un chico de provincias que adora a Nat King Cole y a Eddie Fisher que huye con la quinceañera de Holly hacia las malas tierras de Montana. El ORDEN del que huye viene representado por esos granjeros del Medio Oeste, la guardia nacional patrullando por las calles. Kit conoce su papel, lo ha visto cientos de veces en los westerns, «me llamo Carruthers, de vez en cuando mato a alguien»; cuando al final el ORDEN se restablece, Kit (al igual que Jim) vendrá sumiso. Su máxima recompensa la obtendrá de boca del policía perseguidor: «eres todo un carácter».

Kit, seguro, conoce la máxima de James Dean: «vive deprisa, muere joven y ten un cadáver bien parecido», por eso en la persecución final, con el coche de policía pisándole los talones y disparándole, él baja ligeramente el retrovisor interior y mirándose se arregla el cabello. Intermitentemente saca el brazo por la ventana y dispara al desierto (!). Ambos disparan sin objetivo, Kit y Johnny, uno ha huido a las badlands de Montana y el otro (le cae más cerca) al tejado de su casa. En el primer caso los disparos ahogarán el cricri de los grillos, en el segundo se perderán irreconocibles en la jungla de decibelios de la METROPOLIS.

«Kit sabía que se acercaba al final... le horrorizaba que le pagaran un tiro estando solo, sin una mujer a su lado que gritara su nombre.»

Martin Sheen es Kit y Robert de Niro es Johnny. Gracias. ■



(1) Ver «La perspectiva infinita» en NUEVA LENTE, número 110.

(2) De «Cristo si è fermato a Eboli», de Carlo Levi.

# ESTANDO ALLI

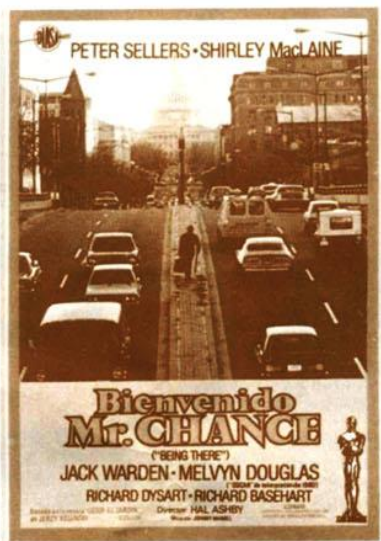
“Nueva Lente”  
n. 112 (12-1981)

MARTI ROM

**C**IUDADES. No vamos ahora a ponernos a teorizar sobre eso tan manido de que el cine es el más idóneo reflejo de la realidad; pero no me refiero únicamente a los aspectos temáticos de los filmes, sino a esa serie de pequeños detalles, anotaciones marginales, incursiones esporádicas que, a través de diversos filmes, pueden contextualizar algunos aspectos de la realidad y que nos ayudarán a situar y definir la psicología de los personajes, de sus espectadores contemporáneos. Tres filmes nos pueden servir para anunciar/denunciar esa concepción urbana post-industrial.

«Estando allí» es la traducción literal del título inglés del filme «**Bienvenido, Mr. Chance**» («**Being there**», 1979), que nosotros aquí tomaremos como premonición. Ese Chance Gardiner (jardinero), hombre-televisión por excelencia, expulsado de su aislada mansión deambulará por primera vez por ese exterior desconocido: un barrio de Washington (igual podría ser New York) poblado de casas de dos o tres pisos, vacías y semidestruidas; de vez en cuando se alternan con algún solar lleno de escombros. Hal Ashby, el realizador del filme, tuvo el acierto de superponer a este «recorrido» la versión «pop» (de Walter Carlos) del «Así habló Zaratustra», de Richard Strauss, lo cual nos lleva a ese también recorrido exterior del «**2001...**», de Kubrick. Esta anotación viene mucho mejor definida en ese Glasgow de «**La muerte en directo**» («**Death Watch**», 1979), de Bertrand Tavernier, los edificios victorianos (el Imperio) coexisten con amplias zonas derruidas y prepotentes bloques de vidrio/acero. Glasgow es una ciudad en descomposición, no resulta casual que Tavernier para filmalizar su reflexión sobre la muerte en la sociedad post-industrial la escogiera; una extrañeza excitante se apodera del espectador del filme (del visitante a la ciudad), uno vive esa perturbadora coexistencia de lo tradicional y una generalizada acción destructora.

Cada modelo de sociedad segrega su cultura, su modelo arquitectónico/urbanístico; (el **contenido**) «entra en conflicto con la forma, la hace estallar y crea formas nuevas en las que el contenido modificado se estabiliza otra vez, de momento» (1). Glasgow es la expresión de ese conflicto. Estalla, explosiona, un grandioso y bello edificio de principios de siglo cae con



una perfección tecnológica, pronto sólo será un sinfín de escombros. Estamos en «**Atlantic City**» (1979), de Louis Malle; somos espectadores de una doble decadencia: por un lado, la de ese viejo hampón, ahora simple corredor de apuestas (Lou/Burt Lancaster), pero que aún conserva esa «clase» de los viejos tiempos, y por otro, la de esa increíble ciudad de **Middle Atlantic**, de New Jersey, situada entre New York y Filadelfia. Atlantic City, que inició su esplendor con el siglo, pasó de ser una típica ciudad veraniega a una meca del show-busi-

ness en la que se elegía a la «Miss América»; en los 30, la «high» prostitución y los «gangs» se adueñaron de la ciudad, y finalmente la posguerra determinó su decadencia. Hoy, Atlantic sufre la invasión de multicolores edificios que contrastan con la belleza barroca de sus antiguos edificios, un contexto de madera deja paso a los plastificados «Mac Donald's», «Burgers» y a los casinos, es el imperio del OCIO. Quieren convertirlo en el Las Vegas de la costa Este.

Burt es un «perdedor», pasea, huye y retorna a ese Boulevard junto al mar, cuyo suelo es de madera. Chance Gardiner será un «ganador», huye de la «destrucción» y se encamina (por la estrecha acera central, rodeado de coches, hacia el blanco Capitolio. Burt y la chica-de-los-limonos (Sally) viven en un viejo edificio, rodeados de ventanas tapiadas, explosiones, obreros de la construcción. Es un contexto análogo al que se viene produciendo en Londres, Berlín y Amsterdam, los viejos pisos de alquiler de la zona central de la ciudad son paulatinamente desocupados, propiciándose la especulación del suelo, para finalmente construir asépticos bloques de oficinas o modernos apartamentos para los cuadros superiores de la sociedad. Los «squatters» (o «krakers») luchan contra ello, ocupando «ilegalmente» las viviendas desocupadas. Recuerdo un filme (documental) militante holandés que recogía paso a paso el movimiento popular de los habitantes del centro de Utrecht contra la destrucción/construcción del modernísimo complejo Catharijne (estación de trenes, central de autobuses, cines, bares, tiendas de todo tipo...).

Glasgow y Atlantic son ejemplos de ese «estallido» urbanístico segregado por la incipiente sociedad post-industrial. En cambio, esa Dallas magnífica en los planos que inician cada uno de los capítulos del telefilme del mismo nombre, es ya la **forma**, la experiencia social solidificada del imperio de la energía (petróleo); de los «conglomerados», en general.

(1) Del libro **La necesidad del Arte**, de Ernst Fischer, pág. 147. Ediciones de Bolsillo, núm. 255.



# DENNIS HOPPER: UN MALDITO REBELDE (o una ficción sobre Dennis Hopper)

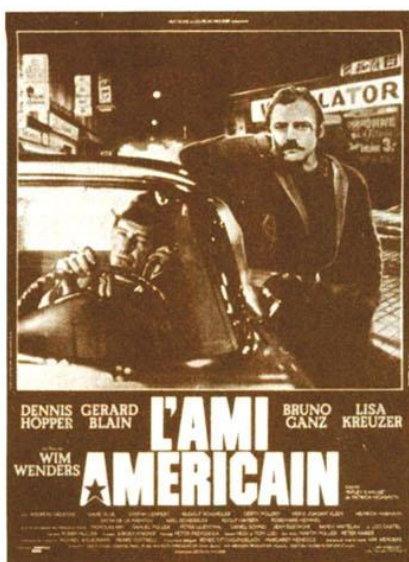
MARTI ROM

“A todos los que viven de otra manera”

**D**ENNIS Hopper es un **OUTSIDER concienzado**. No posee esa violencia inmediata y visceral de un Kit Carruthers o un Johnny Boy («**Malas tierras**» y «**Malas calles**») (1). Es reflexivo, y por eso más peligroso para el «**stabilishment**».

Billy, Tom y Don son «Dennis Hopper». O mejor: posibles Dennis Hopper. Billy es ese componente de la nación de Woodstock que **busca su camino** en «**Easy Rider**», es la «**contestación**». Un cow-boy cabalgando sobre una (moto) chopper. El no fue nunca un american-graffiti, esos roncanroleros (entrañables) loquillos, pero fácilmente integrables, que irán al Vietnam; será un hippioso fotógrafo free-lance en el templo de Kurtz/Marlon Brando en «**Apocalypse now**»; ese obligado viaje río arriba hacia los dominios de Kurtz será un viaje sin retorno (ideológico). En adelante deberá escoger entre Tom y Don.

Unos **quince años después** nos encontramos a «Dennis Hopper» desdoblado en ese Tom, cow-boy solitario en Hamburgo («**El amigo americano**»), y en ese Don, padre (casi) integrado de una beibi-rebelde-con-causa («**Caído del cielo**»). Tom Ripley ha cambiado la chopper por un descapotable USA; ahora cabalga aventureramente entre Nueva York y Hamburgo; anda metido en oscuras tramas mafiosas. Ha canalizado su rebeldía hacia el orden de los fuera de la ley. Se siente solo, vive (en una «**casa blanca**» junto al puerto de Hamburgo) rodeado de fetiches USA: neones de luz verdosa, anuncio luminoso de «**Canada Dry**», un juke-box; fuma Malboro y come «**corn flakes**». Se ha convertido (casi) en un ejecutivo del hampa; ya no viste jeans, camisas holgadas, estrafalarios colgantes al cuello, como en «**Easy Rider**»; se ha cortado aquel frondoso bigote, los largos cabellos. Ahora trajea un elegante abrigo negro, americana a cuadros, chaleco, y comida digna; sin embargo, su sombrero de cow-boy, de alas dobladas hacia arriba, no le ha abandonado. Es un solitario; vive pegado a un casette; tiene el televisor permanentemente funcionando, y se hace fotos (que no mirará) con una



Polaroid; es un inadaptado en el nuevo **paisaje visivo**.

Seguramente Billy/Dennis Hopper no murió en el plano final de «**Easy Rider**»; vive de prestado, peligrosamente. Por eso fue al Vietnam de «**fotógrafo del horror**», y salva a su amigo en ese tren Hamburgo-Munich. «No hay nada que temer, salvo el miedo.» Su deseo: ser el **amigo americano**, romper ese aislamiento impuesto a los contestatarios de los 60.

Otro posible «Dennis Hopper» es ese Don Barnes, que ahora cabalga en un potente camión y que un lamentable accidente con un autobús escolar le llevará a la cárcel por cinco años (los cow-boys en el Monument Valley fordiano no tenían esos peligros). Se ha casado con Kathy, una atractiva rubia que le pone cuernos cuando él está en la cárcel y que se pincha droga; tienen una hija quinceañera, Cindy (Barnes), a la que llaman «**Cebe**» (C. B.). Ese dimisionario rocker cuarentón convivirá/se enfrentará a esa reencarnación femenina de James Dean. Ahora el equivalente al rock combativo de antaño es el **punk**; en cambio, Don se ha anclado en el **country**; se ha convertido en un domado (antes, según su mujer, era «**sexy y duro**»).

La gacetilla publicitaria del «**Caído del cielo**» («**Out of the blue**») decía: «Años 50, «**Rebelde sin causa**»: ser joven es tener rabia. Años 60, «**Easy Ri-**

**der**»: ser joven es una liberación. Años 80, «**Caído del cielo**»: *ser joven* es un infierno.» Dennis Hopper en los 50 era uno de los muchachos de la banda de Buzz, compartía ese paisaje joven definido por Jim Stark (James Dean en «**Rebelde sin causa**»). Ahora, Cebe vive en un contexto inhóspito; la presión del **stabilishment** es brutal. Las piezas que no encajan en el engranaje están condenadas al paro o al trabajo-no-especializado; Don trabaja con una excavadora en un vertedero (el «**desecho**» con los desechos de la sociedad); es un **OUTsider** (OF THE BLUE). Ese paisaje visivo creado por los tecnológicos mass-media ha mixtificado a los viejos rockers; Cebe levantará un altar a Elvis (the King) en su habitación; lleva escrito su nombre en su jacket; la mitomanía la hará creerse que Elvis fue el primer punk (?). Para Don es muy difícil ser un joven-viejo, y para Cebe es imposible ser joven en un mundo viejo. «Es mejor perderse que quemarse», dice la canción de Neil Young, que se repite constantemente en el filme.

El proceso de integración/degradación de Don le llevará a cambiar el sombrero cow-boy y gafas reflectantes de camionero por el casco de plástico rojo del vertedero («**del vacío azul hacia el negro fondo**», **out of the blue** and into the black). «Dennis Hopper» es fruto de los 50 y los 60; es aún un rebelde con esperanza (vendido al hampa o al capital, pero **aún** es un cow-boy). Cuando Dennis Hopper habla de la actriz Linda Manz (Cebe) visualiza el salto de los 60 a los 80: «es un producto de la calle, una de esas flores de asfalto... Quiere vivir, quiere quemarse como Jimmy (James Dean). Se destruirá. No tiene familia, vive en la violencia, no tiene a nadie. Y hay que ser listo para sobrevivir».

Dennis Hopper convivió con los **modelos**, cuando éstos aún no eran mitos consumibles; bebió directamente de las fuentes: «El (James Dean), Monty Clift y Brando son culpables de mi subversión, de que yo aprendiera a actuar y vivir de otra manera».

Seguramente Dennis Hopper no debe diferir demasiado de esos «Dennis Hoppers» ficcionados gracias a «**Easy Rider**», «**El amigo americano**» y «**Caído del cielo**».

(1) Sobre los «**OUTSIDERS**», ver la sección «La perspectiva infinita, NUEVA LENTE, núm. 111, página

## La perspectiva infinita

# OTROS MACONDOS

“Nueva Lente”  
n. 114 (2-1982)

MARTI ROM

«... porque las estirpes condenadas a CIEN AÑOS DE SOLEDAD no tenían una segunda oportunidad sobre la Tierra.»

**L**OS Amberson y los Ewing definen y alternan su entorno, sus decisiones nos afectan, «La magnificencia de los Amberson comenzó en 1873, su esplendor perduró a lo largo de los años en que vieron sus tierras extenderse y llegar a convertirse en esa ciudad...», es la frase que inicia EL CUARTO MANDAMIENTO («The magnificent Ambersons», 1942), de Orson Welles. Ellos han creado LA CIUDAD, han impuesto su modelo. Su mansión se levanta hermosa, arrogante, sobre las demás; son una cierta aristocracia rural que pronto se verá asediada por la incipiente industrialización. La burguesía, representada por ese inventor-constructor de automóviles (Eugene Morgan), acecha el poder social; ellos también van a alterar radicalmente el espacio (urbanístico). «Los automóviles harán que las calles lleguen hasta el campo», dice Morgan, a lo que contesta Jack Amberson (senador) de que esto será un desastre, pues hará descender vertiginosamente el precio de los terrenos de la actual (céntrica) zona residencial.

Los Ewing son DALLAS, son el poder rural perpetuado, hasta ayer (únicamente) «vaqueros» y hoy controlando una importante parcela del IMPERIO DEL PETROLEO; la «Ewing Oil» es la mayor de las compañías independientes, es el fiel de la balanza. Su poder está en el campo y por eso viven en ese modernizado rancho alejado de Dallas, en «Southfork»; sin embargo, su imagen exterior es esa CIUDAD que irrumpe de golpe en una planicie de pastos y ganado, el salto es enorme. Dallas es enormes edificios que recortan el horizonte, está rodeada de autopistas. Las calles ya llegan al campo.

Los Amberson y los Ewing son dos grandes familias que han creado su ciudad, pero que viven en crisis. Se han acostumbrado a su modelo, viven

apaciblemente. Para ellos todo debería estatizarse. Pero otras fuerzas sociales desean su poder; para los Amber-



son es la burguesía, y para los Ewing son los tecnócratas de los «conglomerates». Son dos grandes familias culminadas por patriarcas: el «mayor» Amberson, seguramente un «pionero», un «hombre de la frontera», uno de esos que lucharon por la posesión de HORIZONTES DE GRANDEZA («The big country», 1958, W. Wyler), y Jock Ewing, el último de una dinastía de «vaqueros»; sus hijos ya han ingresado en el mundo de los ejecutivos. En DALLAS coexisten padre/hijos, campo/ciudad; las imágenes que introducen los títulos de crédito de la serie intentan definir esta constante: en el mismo plano, vacas y pozos petrolíferos, un tractor y modernos edificios... Los jóvenes Ewing son agresivos, luchan por mantener el status conseguido, saben que no pueden dormirse en la fortuna acumulada; no quieren caer en el error de George Amberson Minafer (nieto del «mayor»): «no pienso meterme en los negocios ni seguir ninguna profesión...». El más joven (y último representantes del orgullo) de los Amberson detesta el futuro (los automóviles, la industrializa-

ción), quiere perpetuar el pasado. Únicamente el «mayor» Amberson intuye el futuro en los últimos coletazos de su existencia (voz en «off»): «comprendió que todo lo que le había preocupado durante su vida ... era una pequeñez comparado con lo que le esperaba ahora ... sabía que iba a tener que enfrentarse con un país desconocido en el cual ni siquiera estaba seguro de ser reconocido como un Amberson».

El filme de Welles es la descripción de una decadencia, la de las grandes familias, víctimas inexorables de los lentos e implacables cambios sociales; cambios que generarán nuevas expresiones del espacio urbanístico. Los Amberson en adelante serán un americano más, pero ellos crearon una época. El Lou/Burt Lancaster de «Atlantic City» (Louis Malle, 1979) tan sólo es un comparsa en la decadente ciudad; la CIUDAD lo ha definido a él. Es un «perdedor». No cuenta.

Aquella Indianápolis de los Amberson ha cambiado radicalmente, aquellas calles de tierra en las que el joven Amberson hacía diabluras de pequeño han desaparecido para dejar paso al asfalto, los automóviles y las aceras. «George Amberson Minafer volvió a su casa despacio, por lo que le pareció que eran unas calles extrañas en una ciudad extraña; la ciudad crecía y cambiada ... al mismo tiempo se ennegrecía y su cielo se oscurecía ... Mañana se mudaban, mañana todo habría desaparecido» («off»).

Cien años separan al viejo Amberson de J. R., cien años separan la mansión de madera poblada de estatuas, con altos techos y magnífica escalinata, del «building» de DALLAS, edificio-espejo en el que se reflejan las autopistas y el «american way of life». El acero/vidrio derrotó a la madera.

«Aquí no había nada, salvo el sol al principio» (el moribundo «mayor» Amberson). ■

# TU SI ESPLENDES, HIJITO

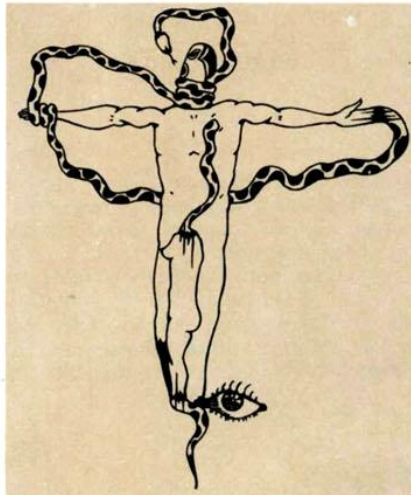
MARTI ROM

**U**NA granja situada en el apacible Connecticut de los años 30 y un imponente hotel (Overlook) aislado por la nieve durante el largo invierno en las Montañas Rocosas (Colorado) en los años 70, son las localizaciones de dos tragedias fílmicas unidas por el **tema del doble**. La atrayente novedad de estos dos casos radica en que esos Dr. Jekyll/Mr. Hyde, de Connecticut y Colorado, son dos «locos bajitos», que diría Serrat, es decir, niños.

La reproducción escrita o visual del complejo mundo infantil la mayor de las veces ha sido «angelical»; las escasas excepciones no han ido más allá de las travesuras de Guillermo. Los niños fílmicos generalmente no son más que comparsas de las historias de los mayores, ese niño-fílmico (reflejo del niño-USA) puede venir representado o bien por el locuaz, simpático y traviesillo Nicholas (de la serie televisiva «Con ocho basta») o el Billy de «Kramer contra Kramer», un niño situado en pleno conflicto de los mayores, sus padres, una tensa situación provocada en el seno de la sociedad industrializada. Sin embargo, el mundo infantil puede ser brutal (anormal o paranormal); por ahí uno lee que un niño de doce años se acaba de suicidar con la pistola de su padre debido a un fracaso escolar; que una banda de críos de diez a trece años, capitaneada por una niña, causan el pánico en el barrio gótico barcelonés, o que otros se dedican a practicar el tiro al blanco con escopetas de balines sobre los trenes de cercanías al pasar por su barrio suburbial periférico de la gran ciudad. Son futuribles «outsiders»; representan la **anormalidad**, casi nunca son filmializados.

Niles y Danny son esos niños de Connecticut y del hotel Overlook, son algunos de los muy escasos representantes de conflictos **paranormales** infantiles en el cine. Ambos son los desencadenantes de la acción en que se ven envueltos los mayores. Niles vive «desdoblándose» en su hermano gemelo desaparecido Holland (el Bien/el Mal); la razón profunda debemos buscarla en esos «juegos» propuestos por su abuela Ada. Danny, en ciertos momentos, tiene el don de adentrarse en la mente de los mayores; tiene a «alguien» dentro de él que le habla, que habla por él. «A veces, al esfor-

zarse mucho en pensar, le sucedía algo. Sucedió que las cosas —las cosas reales— se iban, y entonces Danny veía otras que no estaban... Intentó explicarles lo de Tony, a quien ellos llamaban su **compañero de juegos invisible**» (1). Niles/Holland en «El otro» (Robert Mulligan, 1972) y Danny/Tony en «El resplandor» (Stanley Kubrick, 1980) son variaciones del tema del doble, del «William Wilson» de Poe: «Desciendo de una raza cuyo temperamento imaginativo y fácilmente excitable la destacó en todo tiempo, desde la más tierna infancia di pruebas de haber heredado plenamente el carácter de la familia...» (2).



Dibujo de Guillermo Palacios Merchán.

La radical religiosidad de la sociedad medieval, influenciada literalmente por las palabras de la Biblia, confería a **la luz** la representación de Dios (los milagros, las apariciones, iban precedidas por un cegador rayo luminoso; asimismo, el Bien y el Mal venían representados por el Reino de la luz y el de las tinieblas). Las vidrieras de las catedrales góticas eran plasmaciones de los atributos de Dios, del Todopoderoso; por ellas entraba la luz al templo. No casualmente, el título francés de la novela («The shining», de Stephen King), en la que se basa el filme de Kubrick, es: «L'enfant lumière», el niño/luz es Danny. Y, curiosamente, el filme de Mulligan (3)

(3) Basado en la novela homónima de Tom Tryon.  
(1) Del libro *The shining*, de Stephen King.  
(2) De la narración de Edgar Allan Poe.

se inicia con una panorámica en primer plano sobre unos árboles; finalmente descubrimos un claro del bosque excesivamente iluminado (quemado); la cámara penetra en esa especie de templo y aparece un niño arrodillado como en éxtasis, es Niles. Ambos, Danny y Niles participan de ese **INSOLITO ESPLENDOR** (4).

Resulta interesante constatar cómo el «William Wilson» se desdobra (en el plano intelectual) en el Niles/Holland y en el Dann/Tony. En el primer caso a través de esa «corporización» del «doble», el **otro yo** coexiste con el **yo**, visualizándose en un cuerpo distinto, pero idéntico al «real». En el segundo caso, cuando Tony habla por boca de Danny, lo hace mediante susurros, mientras que la narración en primera persona del «William Wilson» dice: «La tonalidad general de mi voz se repetía exactamente en la suya, y un extraño susurro llegó a convertirse en el eco mismo de la mía» (2).

Ambos practican «viajes». Danny hacia el mundo interior (los pensamientos) de los mayores, y Niles hacia otros cuerpos: un cuervo, un ilusionista de un circo... Es el **gran juego** que le ha enseñado su abuela rusa, son extraños ritos procedentes de contextos lejanos, fruto de una rara religiosidad (quizá perpetuada a través de los siglos) representada por ese **ángel de la luz** de la vidriera del pequeño templo de la población. Ambos llevan la muerte, la destrucción.

(«Dice» Tony): «Yo soy una parte de ti, Danny», y éste le contesta: «Tú eres Tony, no eres como yo». El niño vive esa lucha, interioriza esa dualidad del mundo exterior (cuya Moral viene definida por el Bien y el Mal). Un salto de unos cuarenta años nos puede llevar a ese Govert Miereveld («El hombre del cráneo rasurado», André Delvaux, 1965): «Veo la verdad en doble o en triple... Siempre hay en mí algo de frágil, lo que me hace experimentar la necesidad de mirarme vivir del exterior..., pero después soy otro: yo es un otro» (5).

Ese «yo es un otro» de Rimbaud, filmializado a través de Niles y Danny, también ha sido un «juego» para quien esto escribe, un «viaje» interdisciplinario a través de la CULTURA. ■

(4) *Insólito esplendor* fue el título de la primera edición en español del libro de S. King (Editorial Pomare).

(5) Del guión del filme de André Delvaux («Film Ideal» num. 222-223, pág. 207).

**E**ncontramos aquí el recurso, típicamente borgiano, de la mise en abyme: la perspectiva infinita de textos que remiten a textos" (1). Fabular a partir de ese mundo caótico definido por los films, proponer realidades posibles, descender a poéticas imposibles, partir del cine huyendo de él para volver cíclicamente, orquestar propuestas que se configuran en torno a una diversidad de anotaciones (pequeñas realidades) desperdigadas en films,... Más o menos estas eran las intenciones que se fueron definiendo en una serie de textos (diez) publicados en la revista "Nueva Lente" del n.º 103 (marzo 81) al n.º 116 (abril 82), con el título genérico de "La Perspectiva Infinita".

**"Cinema 2001"**  
**n. 3 (12-1983)**

## EL SUR:

**En mi imaginación me acercaba a la isla desde todas las direcciones posibles (2)**

MARTI ROM

**V**iejas postales, el diario íntimo, el péndulo del padre y el recibo de una conferencia telefónica, son los preciados objetos que Estrella se llevará en su equipaje para viajar al Sur.

¿Quién es "Irene Ríos"? Estrella ha descubierto unos dibujos de un rostro de mujer, en el cine de la ciudad observa un pasquín publicitario de un film ("*Flor en la sombra*") en el que actúa Irene Ríos; intuye cartas, y finalmente obtiene una pista segura: un número de teléfono en el recibo de la última conferencia de su padre.

¿Qué es el Sur? Un lugar de origen lejano e innominable (del padre). El punto de partida de un viaje (el de la abuela y la aya). El lugar donde vive Irene. Y el destino de un necesario viaje a emprender (el de Estrella).

El film de Erice "*El Sur*" explora una relación padre-hija (niña/muchacha) y nos propone dos misterios a desvelar: Irene Ríos y el Sur.

"Vuela, vuela", le repite constantemente la abuela intentando iniciarle en estos "juegos" mentales que ella domina. Niles es un niño que vive en una granja en Conec-

ticut (años 30); finalmente llegará a volar "metiéndose" dentro de un pájaro que ve pasar. La abuela, Ada, es extranjera (rusa). Es "*El Otro*" el film de Robert Mulligan (1972).

El padre es zahorí, cogiendo un péndulo con la mano derecha busca agua por los campos del norte bajo la mirada sorprendida de algún



campesino; cuando ha encontrado el sitio exacto, su hija (Estrella) le irá echando monedas a su mano izquierda que mantiene pegada a la espalda. Cuando las monedas hayan "equilibrado" la fuerza mental que busca el agua, la cantidad de monedas dará en decenas la profundidad a la que esta se encuentra. A veces el padre se encierra en la buhardilla de la casa, "viaja"; nadie debe molestarle. En algún momento, el padre invita a Estrella a la buhardilla, le quiere enseñar a utilizar el péndulo. "Parte, parte" le dirá mientras ella mira fijamente el movimiento rítmico de vaivén de aquel. Es otra sesión iniciática; y también él es un extranjero (el del Sur y vive desplazado en el norte). Tanto la abuela de Niles, como el padre de Estrella tienen un cierto "insólito esplendor".

La filmialización del norte viene reducida a unos pocos lugares: la casa en la que viven, a las afueras de un pueblo o pequeña ciudad; un constante plano general de la ciudad provinciana en la que esta aparece lejana, distante; y tres edificios que se presentan como singulares, el "Hospital Provincial", el "Café Oriental" y el "Cine Arcadia". La ciudad serán esos tres edificios (y ocasionalmente: el restaurante); no sabríamos definirla, no conocemos sus calles, plazas, su gente. Alrededor de la mesa en la celebración de la comunión de Estrella aparecen personas y niños de los que nunca más sabremos; incluso el propio "carioco", el casi novio de Estrella, devendrá un ser lejano, solo intuido ("te vas a enterar"). El "Hospital Provincial" tiene una función circunstancial: explicar visualmente al espectador que el padre es médico. Así pues, el norte viene reducido prácticamente a la casa ("La gaviota"), el "Cine Arcadia", "Café Oriental", y el padre y Estrella (la madre es un adorno más). Y, sin embargo, el norte no existe. En la buhardilla de la casa, culminada por una gaviota que señala al Sur, el padre "viaja" seguramente a su



"El Sur" de Victor Erice.

lugar de origen. El "Cine Arcadia", esa *Arcadia todas las noches*, es el punto de reencuentro con Irene Ríos, con el Sur. Y el "Café Oriental", en el que el padre escribe cartas a Laura ("Irene Ríos" en el mundo del cine), es el punto de conexión entre el norte y el Sur. *Oriental* se llama muy oportunamente dicho café: el oriente es el punto medio entre el norte y el Sur bajando por la izquierda. El padre huyó del Sur debido a la guerra civil. Únicamente existe un Sur que no llegamos a ver.

Estrella, en la última frase del film, cuando arregla su equipaje ante el inminente viaje, dice: "la víspera de mi partida estaba muy nerviosa, por fin iba a conocer el sur". No fue en este momento, ni en la posterior relectura del film, fue bastante después; había algo en "El Sur" que me llevaba a "La isla del Tesoro" de R. L. Stevenson, un cierto

clima (quizás en el próximo futuro posible de la acción del film: ese viaje deseado a lo desconocido) o algunos aparentes hechos intrascendentes, ciertos objetos. La verdad es que no encuentro paralelismos o coincidencias concretas entre el film y el relato de Stevenson. Puestos a proponer increíbles, pero posibles, teorías, diría que el espíritu del relato es la continuación (en la mente del espectador) del film. Jim Hawkins, el muchacho del relato, dirá (antes de emprender el viaje a esa goleta llamada "La Española"): "casi como un preso, pero lleno de sueños del mar y con las previsiones más encantadoras de islas y aventuras extrañas" (2). Avanzando podríamos llegar a concluir que el "tesoro" es "Irene Ríos", que la isla es el Sur, que el mapa de la isla en el que viene señalado la localización del tesoro es el recibo de la conferencia tele-

fónica con el número de teléfono (presumiblemente de Irene/Laura) anotado,... y también circunstancias más anecdóticas: el padre de Estrella muere al final del film y el de Jim al inicio de la narración.

Textos que remiten a textos... La primera parte, esa exploración de la relación padre-hija y sus hechos definitorios: una cierta conexión mental entre ambos que se topa con el obtáculo de un pasado escondido y posiblemente oscuro del padre, me llevo a suponer momentáneamente una cierta analogía (quizás lejana) con aquel tío Charlie (Joseph Cotten) y su sobrina del mismo nombre (Teresa Wright) de "La Sombra de una Duda" de Alfred Hitchcock (1943). Y cuando ya me había olvidado de esta posible relación, en la segunda mitad del film, cuando Estrella vuelve al "Cine Arcadia" Erice nos hace "leer" el pasquín de la película que ahora se proyecta: es "La Sombra de una Duda". En aquel momento la hija ya tiene constancia de la "oscuridad" del pasado de su padre. En el "Cine Arcadia" después de proyectar (la creada por Erice) "Flor en la Sombra", ponen "La Sombra de una Duda". La flor en la sombra es "Irene Ríos" y la sombra de una duda es el pensamiento que en adelante atraerá a Estrella hacia el Sur.

"En la película se plantea un juicio moral, ¿verdad?, ya que Cotten es destruido al final, aunque sea accidentalmente, por su sobrina... El tío Charlie quería mucho a su sobrina, pero no tanto como le quería ella a él. Sin embargo, ella ha tenido que destruirlo, pues no olvidemos que Oscar Wilde dijo: matamos a lo que amamos..."(3).

(1) Del libro "Borges, hacia una interpretación" (pág. 119) de Emir Rodríguez Monegal. Ediciones de Bolsillo nº 478.

(2) "La Isla del Tesoro" (pág. 47). Alianza Editorial. El libro de bolsillo nº 780.

(3) Comentario (pág. 130) de Hitchcock del libro-entrevista "El cine según Hitchcock" de Francois Truffaut. Alianza Editorial. El libro de bolsillo nº 554.