

COMPROMISO Y OBJETO
Cinefilia en el cine de Erice y Almodóvar

Dr. Javier López Izquierdo
Universidad Carlos III (Madrid, España)
jlizquie@hum.uc3m.es

ABSTRACT: El cinéfilo vive sus relaciones y ambiciones a través de la mediación del cine. En *El Sur*, Estrella ve la mujer en un filme de glorioso banco y negro. Como el filme nunca atraviesa la frontera, nunca va al sur, Estrella no descubre la otra vida de su padre, la que añora. En cambio, muchas películas de Almodóvar, el espectador fascinado por la película dentro de la película, la atraviesa y traba contacto con los actores o con el propio autor. En *La ley del deseo* y en *¡Átame!* el espectador (Antonio Banderas) quiere hacerse querer. Ana, la niña de *El espíritu de la colmena*, es la espectadora aristotélica. Temor y compasión acompañan su experiencia. No hay liberación (catarsis) para Ana, pues no entiende la muerte; la de la niña, ni la del monstruo siquiera. Es la propia Ana quién sufrirá el quebranto por haber asistido a la película. Quiebra respecto a su familia y la sociedad que habita (la colmena) y alianza perpetua con el monstruo. *La ley del deseo* comienza con un joven que se somete a las exigencias de una voz. Banderas quiere convertirse en ese objeto de deseo para el director de esta escena (la voz). Y en *¡Átame!*, Banderas reproduce la situación claustrofóbica de muchos filmes para la actriz porno-gore de sus sueños sicóticos. El objeto al que aspira Banderas para salir de su vulgaridad y penetrar el otro mundo es la carne. El objeto de Ana es el propio filme, el cuento, su experiencia es mítica y su compromiso radical.

Compromiso y Objeto

Cinefilia en el cine de Erice y Almodóvar

Él la quería palpar

Pero ella era audiovisual.

Isabel Escudero

Ratas de Filmoteca

Un rasgo menor en la caracterización de Benigno (*Hable con ella*) es que va al cine. Pero no a un cine cualquiera sino a la filmoteca. En la filmoteca son en su mayoría hombres aislados, asolados; rostros cenicientos que tiempo ha recibieron la luz del sol: caras de bola que han ido perdiendo las señas de identidad o semblantes arrugados, consumidos alrededor de los ojos; ojos cegados o saltones, de miradas averiadas y ortopédicas; cuerpos contrahechos debido a la deformación profesional de la butaca: alguno de ellos tiene que valerse de un retrovisor. No son cinéfilos, para ellos no hay contradicción entre lo que el cine les inspira y la vida les depara: ellos han decidido vivir en el cine.

S. Daney sitúa el inicio del proceso de infección de la palabra ‘cinéfilo’ en 1959. Ya entonces se le asociaba cierta «aura rancia» y «la connotación enfermiza». ¿De qué enfermos estarían aquellos cinéfilos apenas diez años después?: pues de «vivir el cine como una pasión y la vida por delegación.»¹ En nuestro campo, detectados por la comunidad científica como una purulencia vergonzante, son aquellos que cuentan los argumentos y los enlazamientos y yuxtaposiciones de imágenes y sonidos, en serio, como “experiencias”.

Las estrellas de cine

En el relato de Estrella conocido por *El Sur*, hay un momento subyugante en que el relato abandona a su narradora y se dirige al rosetón de la entrada del Cine Arcadia. Genette llama a este movimiento narrativo «cambio de foco»: si el relato tiene su foco y su narradora en Estrella, aquí cambiamos de película pero también de narrador². ¿Por qué *El Sur* infringe el foco libremente elegido? ¿Por qué lo hace incidentalmente,

¹ DANEY, S. *Perseverancia*. Buenos Aires: El amante, 1998, p. 23.

² GENETTE, G. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989, p. 241-251 y *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, 1998, p. 46-53.

durante breves momentos para volver a él rápidamente, al rosetón y a la pequeña Estrella que espera fuera del cine? ¿Por qué lo hace en este momento? Para introducirnos en el cine donde su padre atiende emocionado y escéptico a la peripecia de un personaje que tararea *Blue Moon* mientras se peina. En las imágenes de *Flor en la sombra* figura Irene Ríos, la misteriosa. En *El Sur*, el cine cumple la función de calentarnos el corazón, sólo él mediante podemos atisbar el amor de Agustín por Laura en el lapso de una sola escena. Sólo él habría podido traer al corazón frío la imagen calurosa, nimbada de brillante blanco y negro, de una mujer condenada a una muerte de las llamadas románticas. Pero sólo él, también, podría contar hacer todo eso y mantener a la mujer completamente fuera, ausente de la vida de Agustín como ausente está el cinéfilo de los personajes de celuloide. La mujer es de veras, detrás de la imagen y el nombre artístico está Laura a la que inmediatamente remite el padre una carta no sea que el mal fario haya hecho que Laura, como la protagonista, ya no esté en este mundo.

Antonio (*La ley del deseo*) y Ricky (*¡Átame!*) siguen el camino en sentido inverso. Ellos conocen a Pablo Quintero y Marina Osorio por sus películas. La escena final de *El paradigma del mejillón* (Pablo Quintero) nos presenta un joven hermoso con unos calzoncillos inmaculadamente blancos. Una voz grave le dirige. Le ordena que se acerque al espejo, que se bese y que se frote el paquete, lo pone en pompa y le pide que le pida, *Fóllame*, y que lo sienta dentro. Pero sobre todo, le conmina a que no le mire: (más suavemente) porque él no está allí. Antonio y Ricky quieren ser mirados y follados, están hambrientos de miradas de amor. Almodóvar defendió su filme de la censura con una frase: «*Átame* equivale a “Te quiero”.»³ Amparados es esa desmesurada necesidad de amor los “Banderas” (Ricky y Antonio) rasgan el velo, el soporte de la ficción, interesados, no en las historias y los personajes, sino en sus encarnaciones, en alcanzar la carne que esas imágenes representan, habitar sus hogares y sus cuerpos. Se comportan como los miembros de un club de fan desaforado. Ambos tendrán éxito. Antonio vestirá los inmaculados calzoncillos en su última escena y antes de que se dispare oírá gritar su nombre con urgencia en la voz de Pablo y será él quién le diga “no vengas”. Ricky logrará con su puesta en escena del rancio secuestrador que sea la propia Marina quién le pida “¡átame!”. Fóllame, quíereme y le mato y me mato.

El espectador aristotélico

³ “EL PAÍS” (Madrid), 13.12.1989.

En su poética Aristóteles no sólo establece los movimientos principales de la tragedia, *peripecia*, reconocimiento y *pathos* (sufrimiento). También hace, implícitamente, una somera clasificación de los movimientos de la recepción, un acercamiento razonado a los sentimientos que provoca en los espectadores. Plantea, punto por punto, una reacción ordenada de los espectadores: compasión por el cambio de fortuna, temor por el abismo que supone quebrar de modo tan fácil las sagradas reglas de la *philia* que los apersonan y cohesionan socialmente y, por último, la catarsis, el efecto liberador de haberse asomado al desagüe, de modo interpuesto, y ver como un hombre de bien se perdía irremediamente. Liberación porque una vez que ha ocurrido lo que más tememos, no hay miedo –algo así dejó escrito Shakespeare: “cuando no hay remedio posible, tampoco hay dolor”. Podemos entender bien las dos primeras reacciones, permitimos la compasión por un pobre desgraciado y asaltarnos el temor por nosotros mismos, pero la supuesta liberación no se deja sentir del mismo modo. Una explicación interesante la ofrece el dramaturgo David Mamet:

El mito, la religión y la tragedia abordan nuestra inseguridad de otra manera [respecto al melodrama, la obra romántica o la de contenido social]. Despiertan temor. Afirman nuestra impotencia, pero al confesarla nos liberan de la carga de tener que reprimirla.⁴

El cinéfilo establece, utilizando las palabras de Erice, «sus relaciones con el mundo... a través del cine, como espectador, desde la infancia.»⁵ Es sabido que el cine ha enseñado a los nacidos alrededor de 1930, los *cinéfiles* -hijos del cine- en expresión de S. Daney, los valores de la amistad, la lealtad, la defensa de las ideas propias y el coraje. Les ha dicho cómo amar, o más gráficamente: les ha enseñado a besar. La experiencia del poeta es recordada con estas palabras: «En mi caso, fue el cine el que vino en mi ayuda: sencillamente, me adoptó ...me ayudó a esquivar a una sociedad regida por vencedores. A sobrellevar primero, y combatir después, sus grotescos valores. No me ofreció otro modelo de sociedad, sino algo mucho más valioso: el mundo, el mundo entero...»⁶

⁴ MAMET, D. *Los tres usos del cuchillo. Sobre la naturaleza y la función del drama*. Barcelona: Alba, 2001, p. 29 y 30.

⁵ Marías, M. y Vega, F. “En el camino del sur. Una conversación con Víctor Erice”. En AROCENA, C. *Víctor Erice*. Madrid: Cátedra, 1996, p. 194.

⁶ ERICE, V. “El latido del tiempo”. “EL PAÍS” (Madrid), 21.01.2004.

¿Qué ocurriría si el espectador en vez de relacionarse cinematográficamente con el mundo, se “tomara en serio”⁷ la propia película?

Ana vive inmersa inconscientemente en la colmena y su espíritu advierte que la colmena “exhala para ella un alimento invisible tan indispensable como la miel”⁸. La amenaza que se cierne sobre el desapego, sobre la quiebra de lazos que constituyen la estructura social, la *phillias*, es la muerte: la abeja aislada «expira al cabo de unos días, no de hambre ni de frío, sino de soledad.»⁹ Del lado del cine, está otro espíritu, también invisible, que, como decía Hegel, sopla donde quiere y se encarna en individuos monstruosos, que la propia colmena genera como tales y proscribire. El espíritu del cinematógrafo enseña a Ana a mirar el mundo de otro modo, a ver distinto. Para ello no hay que abrir desmesuradamente los ojos, hay que cerrarlos. De esta forma, *El espíritu de la colmena* supera la alienación del cinéfilo y convierte el compromiso interno y tenaz con el relato, con el mito, en un arma de ruptura y revulsión social.

Donde yo no me hallo

Para Daney lo esencial del cinéfilo es adquirir un conocimiento secreto de uno mismo asistiendo a escenas de las cuales «estaba ausente aunque sólo a él le concernían.» Estas escenas pasan al interior del cinéfilo en la forma exclusiva de memoria, de «recuerdos-pantallas». En el mismo sentido que Paulhan se refería a la literatura, Daney habla de una «experiencia del mundo “cuando no estamos ahí”».¹⁰ Los personajes de Almodóvar consideran insuficiente esta “experiencia”. La posibilidad de atravesar la frontera que les separa de la pantalla, de introducirse en la pantalla en un juego metaléptico, conduciría el relato por los senderos del humor o la fantasía¹¹ -o ambos como en Borges o Allen- pero les distanciaría de los derrotados del melodrama y la obra romántica. Por lo tanto, optan por dirigirse a los propios autores e intérpretes, a las gentes que fabrican la ficción y, en compensación por sus invenciones, idearles sus vidas.

La película de Benigno –un ingenio que Buñuel deploraba: nombrar a la puta Virtudes y al bruto Sr. Manso- es de sobra conocida: un liliputiense que cumple el

⁷ TRÍAS, E. “Cerrar los ojos”. En PENA, J. Víctor Erice. *El espíritu de la colmena*. Barcelona: Paidós, 2004, p. 127.

⁸ MAETERLINCK, M. *La vida de las abejas*. En: PENA, J. Víctor Erice. *El espíritu de la colmena*. Barcelona: Paidós, 2004, p. 41.

⁹ MAETERLINCK.

¹⁰ DANNEY, S. *Perseverancia*. Buenos Aires: El amante, 1998, p. 27.

¹¹ GENETTE, G. *Nuevo discurso del relato*. p. 60.

sueño nostálgico de hacer el camino inverso y se introduce en el útero amado. Su título es un retruécano: *Amante menguante*. Establece una imagen metafórica de largo alcance para el cine de Almodóvar: espectadores ínfimos, amantes, menesterosos ante algo “mayor que la vida” que los reduce a la impotencia, sueñan que entran en ello y resuelven permanecer allí. “Tengo veintitrés años y cincuenta mil pesetas. Estoy solo en la vida y espero ser un buen marido para ti y un buen padre para tus hijos.” [Ricky recién salido del psiquiátrico o cárcel a Marina, actriz porno con adición a la heroína]

Los espectadores de Erice permanecen en la superficie de la pantalla y sienten, o hacen sentir al espectador, el trance como una “experiencia” que permanece en ellos en forma de recuerdo y rememoración. Su experiencia con el mito, o las reminiscencias que les aviva, los aísla y les muestra su impotencia. Pero el mito y su compromiso les mantiene. «Todos tenemos un mito y todos vivimos por un mito. Para esto vivimos. Una parte del viaje del héroe es que éste (artista/protagonista) debe cambiar radicalmente de parecer...»¹²

Los espectadores de Erice son anteriores a “el audiovisual”, un universo sin televisión donde el cine «significaba esencialmente el sueño común en la penumbra de la sala pública.»¹³

Los espectadores de Almodóvar pertenecen al audiovisual y buscan, tras la imagen, la mercancía y su uso. Su aventura es plenamente exterior, la búsqueda del objeto.

Los espectadores de Erice aprenden a ver con los ojos desmesuradamente cerrados. “¿Puedes ver ahora?”, pregunta Charlot a la florista. Los espectadores de Almodóvar pretenden instalarse, penetrar y sentir que están dentro, o los tienen dentro. Su consejo sólo puede ser publicitario: “Hagas lo que hagas: ponte bragas.” (Bragas *Ponte*)

BIBLIOGRAFIA:

AROCENA, C. *Víctor Erice*. Madrid: Cátedra, 1996.

DANEY, S. *Perseverancia*. Buenos Aires: El amante, 1998.

GENETTE, G. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.

GENETTE, G. *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, 1998.

¹² MAMET, p. 58 y 59.

¹³ ERICE.

MAMET, D. *Los tres usos del cuchillo. Sobre la naturaleza y la función del drama*. Barcelona: Alba, 2001.

PENA, J. Víctor Erice. *El espíritu de la colmena*. Barcelona: Paidós, 2004.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.