



“La ventana pintada” de José Carlos
Somoza
o el plagio de una razón anacrónica

Luis Barragán J.

Luisbarragan@cantv.net

Centro de Investigaciones y Estudios Latinoamericanos (CIELA)

Venezuela

“*La ventana pintada*” (LVP) de José Carlos Somoza, acreedora del premio Café Guijón de 1998, puede ofrecerse como un curso intensivo de cine que, en las letras tempranas de Alejo Carpentier, demandaba interpretación en atención al ritmo, la fotografía, la intensidad, la técnica (Carpentier, VIII: 355). Llevarla a la pantalla misma, a entera satisfacción y convicción del autor, será sin dudas un reto interesante, porque cuenta con el suficiente andamiaje literario para treparla, aunque los reconocimientos consecutivos puedan levantar algunas sospechas: “... novelas, guiones y piezas teatrales estratégicamente premiadas” (Pottecher).

El modesto, pero sólido, edificio ofrece muchas de sus paredes para el disfrute de un haz de luces, exprimida la oscuridad, versionando la vida misma, permitiéndonos indagar, además, en la perspectiva ofrecida por otro cubano de tinta prestigiosa, como Guillermo Cabrera Infante. Y, añadiríamos, el atrevimiento lumínico y de bullicioso silencio de Somoza, relanzado Charles Chaplin, apunta a una peligrosa, inédita y probable adicción para una contemporaneidad fría e indolente ante la existencia y el drama humanos.

Así en la literatura como en el cine

Javier Verdaguer Vélez, el protagonista a medio camino hacia la cincuentena de edad, es el pretexto para radicalizar la confusión entre la realidad y la virtualidad, aunque las figuras supuestamente secundarias digan no autorizarla, como Alfred, Gemma y Lázaro o

Javi, Andrea y Roberto. La luz y la oscuridad aparecen como piezas de artillería para fundir angustias, ansiedades y preocupaciones, diezmada a la postre alguna noción de veracidad que pudiera percibir el protagonista devenido espectador pertinaz y, luego, cineasta de sí mismo.

Importa la vida virtual tomada por real, en los capítulos impares, convertida la vida real en virtual, según los pares. Treinta y siete capítulos sintetizan lo que es una vida fílmica, en la era prestigiosa de los productos y servicios tecnológicos, acaso expuestos como guiones que aspiran a la exactitud de un cronómetro, sacrificando voluntariamente la densidad que pudiese reclamar la tradición narrativa en aras del presupuesto imaginario de un productor indeterminado. Dos clases de vida oferta el cine: "...La que se desarrolla en la pantalla la llamamos ficticia; la del patio de butacas, real. Pero todo depende de la dirección de la luz y de nuestra mirada", convencido el personaje, "si aquello que llamamos vida real se ilumina como una pantalla blanca y nosotros la contempláramos sentados a oscuras desde la ficción, invertiríamos la categoría" (LVP: 216).

Inevitable, el cineasta Verdaguer tiene por refugio un templo. Ascendió las gradas finales de una escalera en la que, intentando moldear a otros cinéfilos que fueron sus pares, se antoja como un realizador que encuentra la oportuna inspiración en la arquitectura sobreviviente, a lo mejor desaseada y adecuadamente nombrada de una filmoteca - "Soledad"- que, seguramente, supo de una antiquísima época de esplendor comercial, lastimándose luego con las proyecciones pornográficas hasta sobrevivir gracias una exigente clientela, eficaz y furtivamente mercadeada.

Encuadre literario

La historia real, cotidiana u ordinaria, está subvertida por la ficción e, incluso, en lugar de penetrar fehacientemente en las pesadillas del joven Alfred, tentación para el novelista que ha sucedido inmediata y profesionalmente al psiquiatra, el protagonista intenta reconstruir la propia, según los datos que asimila y administra, tratándose de la venidera muerte de su hijo o de las alucinaciones extremas de Lázaro. Hay una pasión shakespereana que, rindiendo tributo a Orson Welles, descubridor de fisuras en el carácter de las figuras más poderosas (Cabrera Infante: 229), la ensaya en la pretendida y agradecida fortaleza de un prototipo de la clase media española.

La obra pudiera parecer una compilación de cortometrajes, salvando las escenas de los personajes trastocados en actores, pero es el peso del montaje novelístico el que le concede la necesaria coherencia para que los contrastes de luz y oscuridad, vida y muerte, no aneguen unas paredes, dejando intactas otras. Empero, la evocación o la sugerencia inherente a toda novela, a veces resulta traicionada por la argumentación ordenada, semejante a la del tesista que -interesado en el cine o en la filosofía- puede quedarse en el sótano, hurgando la posibilidad frustrada de un plano alterno o el consabido drama existencial que aqueja al reparto.

“Aura” de Carlos Fuentes, sin decirse ni hacerse cine, igualmente constituye una obra maestra del género, cuya ausencia es notoria en el catálogo de Verdaguer. Ausencia que no resulta del todo compensada por la ensayística de Somoza que se cuele, fijando posturas, como si recogiese una escuela o tradición que -adivina- está regentada por Carpentier y Cabrera Infante, a pesar de la estadía de todos los años de Somoza en España.

Verdaguer desea tantos milímetros para el expectante, como para el espectador, interfiriendo - en off - el novelista para recordarle que ambos términos tiene una misma raíz latina (LVP: 61). El protagonista se resiste a esas interferencias de autoridad, la del

guionista deseoso de aparecer en el film, ejerciendo de simpático presentador televisivo: "...no se depriman, que ahora viene lo bueno", por ejemplo (LVP: 197). González Trabanco reclamará tal (es) ocurrencia (s), sustrayendo repentinamente al lector de ciertas y muy logradas intensidades, como la del capítulo 22, pero -diciéndose y haciéndose cine- Verdaguer asume conscientemente su rol de director: "Descubrí que las distancias, las formas y los movimientos dependían exclusivamente de los ojos" e, incursionando en el misterio del Lázaro que no tardará en revivir, se sintió "viviendo en mis ojos" (ibidem: 272), para poblarlo de significaciones. Y, recuperado el espacio de Somoza, éste consigna los párrafos que salvan la autonomía del género novelístico, difíciles de llevar a un estudio de filmación, como aquello del viejo parecido a Borges, el pelo que moldea la cabeza, la rabia que seca la cabellera y la identificación "Efe, be, i" (ibidem: 76, 77 y 114).

La distinción es entre el ojo, la cámara, el que la dirige, y el escritor, el tintero, el tecladista, aunque Verdaguer -interfiriendo de nuevo y casi teológicamente Somoza- demande la necesidad de un narrador, "un narrador detrás de mis ojos, que me cuente a mi hijo" (LVP: 111), como puede pedir con otros acontecimientos de su vida. En el siguiente párrafo, privilegia la ficción, la virtualidad que construye mejor que la realidad, ofreciendo otras secuencias que abandonan al escritor en sus aspiraciones ensayísticas.

No hay mejor manera de ejercitar la afición que yendo al cine, aceptado el consejo con un guiño en la mirada del gerente de la Filmoteca que sólo la escena hizo tal, porque no existió, reinando el código del silencio (LVP: 39 s.). Este explica que alguien avanzara "como si se dirigiera a un destino irremediable", mientras que otro (a) intentara "remediarlo de alguna forma" o que llorase con arrepentimiento (ibidem: 53, 63, 70). No obstante, firmemente asido al guión, "no reacciono, porque no me lo esperaba y no tenía prevista ninguna reacción" o "no puede entrar, porque el ascensor está lleno, y

tampoco pretende hacerlo” (ibidem: 65, 159), delimitado el código (fílmico).

(De) limitación que es la del novelista que no puede intentar el cine hipertextual, como ocurre con “Corre, Lola, corre” de Tom Tykwer (1998: “Lola Rennt”), planteando desenlaces distintos a la trama inicial, a menos que supere el intenso uso de la técnica cinematográfica de la literatura de los últimos años, ya consagrada. Y, por ello, brindando una didáctica del cine, apela inexorablemente a sus procedimientos, temeroso de mezclar en demasía las aguas.

El protagonista tiene un vasto entrenamiento a la hora de contemplar la ventana rectangular desde su butaca (LVP: 194), ya zurcidos los más elementales ángulos de cámara. Noticia frecuente, el director fingido de espectador, tiene por manía la de cerrar y abrir los ojos en menos de un segundo cuando incursiona en un recinto y - acaso- una situación tomada por solemne, cuando no los cierra y abre seguida e incansablemente, reminiscente de viejos ejercicios, para abordar el mundo y lo que lo rodea a través del fotograma.

La descripción y la conclusión que suscitan los pasillos del hospital (LVP: 143), pertenecen al observador de un espacio digno de selección para el futuro encuadre. La discusión con Andrea, llena de reproches, parece la más adecuada para un flash-back, aunque ya había sugerido un cambio de plano al abrazarla y escucharla (ibidem: 66 s.), quizá anhelando complicar la técnica para alcanzar una atmósfera de pesadilla, como Ingmar Bergman en “Secretos de mujeres” o “Kvinnors väntan” (Cabrera Infante:89).

Los jóvenes Alfred y Gemma poseen todo el movimiento y el silencio, siendo “un pensamiento extraño, y (que) no sabía qué podía significar” (LVP: 81), en lo que asumimos como una fantasía del travelling que evidencia las distancias de la edad, más allá del rock como estereotipo (ibidem: 128 ss.). Específicamente, los gestos de

Alfred le parecen fascinantes, "dignos de ser observados con detenimiento" (ibidem: 79), aún no siendo extraordinarios: el desplazamiento de la cámara ha de conciliarse con un close-up contundente, éste último haya ocasionado una vieja mofa conservadora que impelía a un "desarrollo pragmático" (Montagu: 111 y 113).

Inadvertido, somos rehenes de una mirada que se ha hecho prolongadamente convencional. Las series anglosajones ejercen una dictadura para el paisaje y los paisajistas que va más allá de las naturales asociaciones con los personajes y situaciones que ofrece.

Luce normal la identificación de la vestimenta de una muchacha con Peter Pan (LVP: 132), pero la archivación de una imagen de la "única forma posible", no otra que "cerrando los ojos con la sensación de cerrar un joyero" (ibidem: 201), puede ilustrar el severo diagnóstico que haría el psiquiatra -antecesor del novelista- en las parrafadas finales. O, al menos, el diagnóstico sobreentendido de un conocedor del cine y de la cinefilia que tampoco se excede en detalles, pues intenta convertir las páginas en celuloide con un sentido del ahorro que es inventario de metraje, escapando de una ponencia o tesis profesional o académica.

La precisión del metraje

Cabrera Infante observa por 1958, a propósito de "Sombras del mal" ("Touch of Evil") de Orson Welles, que Chaplin filmaba demasiado para quedarse con muy poco, coligiendo que lo importante "no es qué poner, sino qué no poner" (Cabrera Infante: 228). Pudo Somoza recurrir al fichero de sus pacientes, complicar o novelar íntegramente a Verdaguer, pero insistió en filmarlo con la página impresa, novelándolo parcialmente en riña con un guión de cine, por lo que - agregando una nueva complejidad- narra las incidencias

administrando magníficamente la densidad de un material que pudo desbordarlo o anegarlo.

¿LVP necesitaba lirismo porque el tema es sutil, como afirmó el autor?. Entonces, ¿qué entender por lirismo?, pues los paternos sentimientos que despierta su hijo, Javi, o la preocupación que ocasiona el joven Alfred llevan la carga del instinto natural -aunque enfermo- o de la resistencia a una cultura urbana de la indiferencia por los otros, de la que se despoja al observar los movimientos de la pareja, entre la luz y la oscuridad de la sala, que bien pudieran remitirnos respectivamente a un drama irresuelto de la infancia o a un atrevimiento erótico: “De todas formas, nunca he renunciado a intentar embellecer mi literatura, sea cual sea la escena que describa”, ha referido Somoza (González Trabanco).

Actualmente, se observa una tímida tendencia del público por conocer el metraje restante e inédito de las películas hartamente conocidas o clásicas, como “Lo que el viento se llevó” de Víctor Fleming (“Gone with the wind”, 1939). La labor luce más fácil en el campo de la escritura, pues, suponemos, que la mucha de la tinta que voluntariamente quedó en el frasco con LVP, la recogerán publicaciones posteriores o, con seguridad, la harán las obras completas, definitivas y postreras de Somoza.

Carpentier diferenció entre la cinematografía de excepción, de vanguardia, de estética avanzada, producciones puras con finalidades artísticas, abstracta, sonora, frente a la producción comercial en serie, de explotación intensiva. Advertía, en 1928, que saber de películas significaba un esfuerzo semejante al de la literatura, yendo más allá de la aventura de sus personajes, rindiendo tributo a los elementos de análisis psicológico, la observación, la cenestesia, la poesía, el ritmo, el interés pictórico, para señalar que Chaplin -conjugando los géneros- logró una vasta “novela cinematográfica”, en la que -además- es heroico sin poseer valor,

digno pero encanallado por la vida, víctima de un ladrillazo cuando ha querido ser brillante, admirado, amado (Carpentier, VIII: 339 y 348).

La precisión de Somoza, puede aseverarse, está orientada a lograr una suerte de "film novelístico" que rompa o intente romper con la versiones conocidas de y sobre Chaplin, aunque -aportados los recursos propios de la narrativa- Verdaguer encuentra algo de coraje para inventarse una película hecha de azares (búsqueda y hallazgo de una Filmoteca, intromisión en la vida de los jóvenes como pudo hacerlo en la de los más viejos, como el sujeto parecido a Borges), mientras consigue hacer y relegar la otra película, la de sí mismo y su seres queridos. El comediante inglés, por siempre en la pantalla, quizá con el desarrollo de los hologramas y otros artificios técnicos, será el que observe -con pretensiones de demiurgo- a sus espectadores, invirtiendo una relación que -de algún modo- intuirá Gemma, la ya obstinada novia de Alfred.

La prudencia de Somoza permite reivindicar al comediante inglés en la existencia ordinaria de sus imitadores, quienes también encuentran cupo en las paredes del edificio. Chaplin luce como un *humorista mecánico* - paradójicamente repetitivo, a menos que los anales sorteen un material inédito, económicamente atractivo y consecuente- que se convierte en opción para enfrentar al mundo deshumanizado, sórdido y cosificado, y, particularmente, al cine convencional, fácil, taquillero, de efectos especiales que no contribuyen a un lenguaje innovador. Vale decir, objeto de una búsqueda retrospectiva de la vanguardia que hoy brilla por su ausencia, cuando la postmodernidad ha ultimado un dato que cautivó a larguísimas generaciones: el progreso. Una protesta y reivindicación del autor que alerta lo mucho que puede aprender el cine de la novela, así sea contraria la impresión, aunque ambos géneros sepan de una crisis semejante.

Templarios del cine

La complicidad del cine conoce los extremos de una sociedad secreta, a la cual se accede mediante la ingeniosa pesquisa del protagonista so pretexto de la fotografía. Chaplin es el puente de tránsito y llegada que, por cierto, ha sabido de las muchas aguas que corren bajo sus pies, tomado antes por un peligroso comunista, herencia del franquismo extinguido, o un burgués, reproche que anidó en la cátedra universitaria del otro lado del mundo, en los años sesenta, para reencontrarse con el artista que siempre fue, iluminado por Carpentier y Cabrera Infante.

El cine mudo no es el preferido por Verdaguer, por sus “imágenes a veces (...) defectuosas”, cuando a él le gusta distinguir bien lo que mira, aunque es tema ineludible aún en la sencilla conversación de indagación sobre la Fílmoteca Soledad (LVP: 51, 98). Empero, tratándose de Chaplin y -precisamente- de “La quimera del oro” de 1925 (“The gold rush”), terraza indispensable de la novela para airear sus dos vidas o películas, tendrá que reconocer, como señaló Cabrera Infante, por 1957, que el film es una clave insustituible, “quizá la más perfecta de sus cintas silentes” con su “trepidante parodia” (Cabrera Infante: 130). Además, “la visión de todo lo que le rodeaba y de él mismo me hizo pensar de repente algo misterioso: que Alfred quería una escena en blanco y negro” (ibidem: 116) y la mudez o el silencio alcanzará niveles de complicidad, como si no quisiese que los vecinos se enteraran de los acontecimientos.

Chaplin es el código más cercano a un Verdaguer que desecha el cine comercial de los días que corren, acaso porque los especialistas señalan que no necesitó de encuadres excepcionales o efectos especiales, aunque la monotonía de las secuencias de campo y contracampo, y todo el montaje, difiere y se opone a las teorías y prácticas de los grandes directores soviéticos que sirvieron de útil referencia a una escuela política e ideológica. O, a la inversa, porque

la adicción le ha permitido descubrir lo excepcional en medio de una ya acostumbrada y extendida decadencia de lo moderno. A lo mejor podemos decir del protagonista como devoto del cine comercial de días más viejos que fija su atención en la “escasa pureza cinematográfica” del inglés, cuya fotografía es algo descuidada, las transparencias anticuadas, simples las leyendas, escasas las panorámicas y -valga la nota- los travellings, aunque -curiosamente- esos expertos lo ubiquen entre los grandes creadores, a la par de Eisenstein (Aristarco: 155 y 499).

Nudismo chaplinesco

La contradicción es inherente a Chaplin, como frecuentemente ocurre con el hombre ordinario que refleja. Su prestigio ha dependido más del alcance de la conflictividad e inevitable significación política que genera, rasgándose sus vestiduras por décadas sucesivas.

Por una parte, sin que LVP registre la impronta de una conflagración civil ya demasiado distante, el comediante fue objeto de censura en el inmediato franquismo, destacando que el macartismo o la célebre cacería de brujas, propia de la guerra fría, lo asedió tenazmente. Citemos que la Jefatura Nacional de Prensa de Madrid prohibió, en 1940, junto a otros, citar su nombre en anuncios, propagandas, carteles, comentarios, gacetillas, reseñas, críticas y comentarios, por simpatizante con la causa republicana, aunque “la prohibición se refería sólo a los nombres, mas no a las películas en las que pudieran trabajar, para no perjudicar a los productores”. Y el único folleto editado en la zona nacional, durante el conflicto ibérico de los treinta, fue una misiva de Luis Escobar, donde “no hay un dato concreto que haga figurar a Chaplin en esa ni en ninguna reunión de los diversos comités de ayuda a los combatientes rojos” (Fernández Cuenca: 358 ss.). Esa percepción del peligro rojo encarnado por

Chaplin, que gozó de buena salud, no es la de la generación del cuarentón Verdaguer y, evidentemente, tampoco la del cuarentón Somoza.

Por otra, fruto de una intelectualidad de orientación marxista, en la década de los sesenta, concretamente señalado “Un rey en Nueva York” de 1957 (“A king in New York”), LVP tampoco se aproxima a la opinión que Chaplin ganó con Thomas Mann: “es un burgués y burgués se ha quedado”, capaz de reflejar las contradicciones de la sociedad burguesa, mediante un romanticismo anticapitalista, sin decidirse por una solución socialista (Aristarco: 153).

Finalmente, está el artista reivindicado en la novela y, con todo, quedará como un desecho estético ante la urgencia de la adicción, desnudo completamente por la gracia del pretendido fin de la historia, donde ni siquiera el dato ideológico puede mover montañas. Chaplin delgado, reiterativo y fantasmal, convertido en un una especie de *payaso-estripper*, cumplimenta la demencia de unos espectadores que inicialmente lo accedieron por sus credenciales artísticas.

El turno de una divinidad

La sátira es la esencial materia prima de sus realizaciones y, aunque los concedores digan de un cine standard, tendrá la virtud - postmoderna- de injertar las películas de gansters, westerns, psicológicas, de tesis, de ¡rock ´nd roll!, donde priva el culto al autógrafo, la histeria de la muchachada y la publicidad televisiva (Aristarco: 155), muy del gusto en los albores del nuevo siglo. Sin embargo, Carpentier apunta que Chaplin hubo de competir, envejeciendo inevitablemente, con la “loca arbitrariedad de algunos gags” de los hermanos Marx (Carpentier, IX: 33 s.), lo que no impedía una manifestación plenaria del drama, porque el cronista Caín tuvo a bien reconocer haber llorado por él y el confesor Cabrera Infante

preguntarse: “¿debemos creerle?” (Cabrera Infante: 130). Hoy presta un servicio de divinidad a sus más ciegos y obcecados seguidores, pero mañana puede tocarle el turno a otros clásicos, provocando cismas de perder el templo su atmósfera de clandestinidad.

El severo Aristarco también confiesa que “Chaplin, no obstante el patetismo, debe su grandeza al escarnio de sí mismo” (Aristarco: 123). A lo mejor no tuvo ocasión de leer al temprano Carpentier: “Este poder de llegar a lo sublime, con gestos aparentemente desprovistos de toda seriedad, es lo que constituye la grandeza de un Chaplin” (Carpentier, IX:161). Burlarse de sí mismo significará, ahora, tomar prestada la humanidad de otros para el sacrificio, redimidos por encargo a falta de una aptitud para la grandeza.

Verdaguer queda atrapado en la constante melancolía de las imágenes, confiscadas las ajenas en el esfuerzo de alcanzar una plenitud sin atisbo alguno de humor. Refrigerera una tristeza, la de la sociedad de masas, y Somoza le concede la licencia, renegando de una divinidad en espera de la próxima: el esteticista cumple el periplo de la más absoluta evasión.

Chaplin es un injerto referencial, visto como resumen de la mecánica cósmica de Harold Lloyd, la reiteración sistemática de Laurel y Hardy, la ingenuidad de Buster Keaton, la cándidez poética de Harry Langdon, el absurdo surrealista de los hermanos Marx. Una referencia de “todo el cine cómico que se ha hecho y que todavía está por hacerse, porque estos viejos films de Chaplin siguen siendo una cantera de hallazgos susceptibles de inacabable explotación y desarrollo” (Villegas López: 185). No hay humor evidente, expreso y contundente en LVP, porque Somoza no arriesga, temeroso de pisar el terreno de los comediantes actualmente en boga, contentándose con explorar -como veremos más adelante- las oportunidades abiertas de Chaplin como adicción a lo extemporáneo. Por poco, regreso a la felicidad perdida, recreado el mito de los orígenes, ya

que la novela es tal cuando -además- revela lo que el autor no quiso decir.

La pantalla arquitecturada

“Y lo más cojonudo es que Chaplin lo controlaba todo, tío. El ... El es la pantalla. Parece imposible. ¿Tú qué crees?” (LVP: 80). Verdaguer, Alfred, como Lázaro, consumidores del cine predilecto, dijeron hallar la clave de bóveda. Les ha sido fácil dar el salto al terreno de la liturgia pagana, porque -en tanto oficiantes- están asidos a lo que es más humanamente parecido, concediéndoles una identidad.

De Jacques Tati se decía, por 1956, lo mismo que de Chaplin: “Un observador del hombre, un francotirador de la vida, que dispara precisos retratos a las situaciones del individuo deambulando por su medio particular” (Cabrera Infante: 78). Somoza acertó en la selección del totem fílmico, ordenando el sacerdocio de quienes comprendiesen al cine como un modo para aprehenderse a sí mismo y a los demás. Mejor, una intuición precoz y una técnica que fue rudimentaria, *obispando* al niño que solía jugar, cerrando un ojo y dejando abierto el otro para proyectar el dedo gigatesco sobre las cosas: “la ilusión óptica de la profundidad de campo” (LVP: 255).

Verdaguer no tiene otra contribución que la de su rutina (y sentido de evasión), comprendida por Chaplin: “... La gran miseria humana no se encuentra en el caso excepcional, en el drama que ocurre una vez para mil vidas, sino en la serie de pequeñas tragedias que entristecen la existencia cotidiana” y, como René Clair, halla lo universal en las entrañas de lo local (Carpentier, VIII: 345 y 409). No son los apuros de la pobreza, sino el simple hastío impuesto por una sociedad que ha que ofrece espacios secretos al cultivo de la

cinéfilia, como brinda otros al cultivo del cuerpo, según lo dictamine el estatus social.

El edificio literario responde a las exigencias de una gran pantalla que, diseminada, es un mismo altar. Se trata de una arquitectura para la más estricta confidencialidad de los elegidos que pagan por las horas consecutivas y extenuantes frente a una misma película, promoviendo un particular suicidio como la del anciano por 48 horas sometido a los rigores de Greta Garbo en “Mata Hari” (LVP: 246).

Un espacio que permite el descubrimiento mutuo, pues, “eres como yo: te gusta ver” y “un cinéfilo reconoce a otro en cuanto lo ve: ambos miran más allá de las apariencias, pero sin incluirlas” y “es más: sin traspasarlas” (LVP: 162 y 214). El tráfico del estupefaciente cultural no tiene mejor sede para quienes “nos gusta la oscuridad, el interior de los cines, la noche, las imágenes iluminadas” y “no todos los cines: sólo algunos, como la Filmoteca Soledad” (ibidem: 213). Y buen cine que apela a Chaplin, se hace de su tiempo y de sus técnicas, obsesivamente, para hallar la “profunda poesía” donde el público adicto “a lo sublime estandarizado” lo tildó alguna vez de payaso (Carpentier, IX: 333). O, cuando falla, deviene cine somatizado, gratuito, a la mano, cuando late el corazón, los ojos proyectan y “por primera vez soy consciente de mi propia narración, y me entiendo; soy cine” (LVP: 177 y 273).

“La quimera del oro” es el mejor objeto de culto, ya desnudo Charlot. Una “comedia dramática” (Aristarco: 141), conocida en detalle por los religiosos de LVP que afinan el número de técnicos que simulaban la nieve (LVP: 79 s.). No bastando la erudición palpable, recuerdan la naturaleza del encuentro: “el cine es un acto místico, si usted quiere” (ibidem: 53). En definitiva, decantación permanente, aunque difícilmente tajante: “qué derroche de imágenes, pienso, cuántas cosas vemos que nada significan, qué inútil tesoro que acumulan nuestros ojos” (ibidem: 187 s.). El desafío reside, como

ocurre con el vagabundo o Canillitas, en privilegiar el primer plano, acaso introspectivo, la “vista al microscopio” para darle un “significado humano” (Aristarco: 294), conciliándolo con el dinamismo actual, los desplazamientos irresistibles de la mirada, el travelling permanente que es acoso a la intimidad que representa la era telemática.

Agrupación selecta de veedores que aspiran a los locales sagrados. Celebraba Carpentier, por 1928, los salas de la vanguardia parisina, donde el público se mostraba favorable a las proyecciones audaces. Incluso, acompañado de audiciones de música “ultramoderna” o “severamente clásica”, como Bach o Darius Milhaud, donde podía lanzarse una opinión y protestar en voz alta durante el espectáculo (Carpentier, VIII: 342). Programaban cintas de diferentes estilos (viejo cine o abstracto), con una exigencia: la de acunar a un público “enterado” (ibidem: 347).

Otra versión la hallamos en el esfuerzo heroico de preservar los clubes hartos precarios, como el Cine Arte Universitario de Trujillo (Venezuela), inicialmente resignados a 16 mm., inmuebles inadecuados y festejar “El acorazado Potemkin” de Eisenstein. La reseña de Rodolfo Izaguirre, nos habla de su conversión en sala “Charles Chaplin” devenida “Cine Club Tiempos Modernos”, por 1991, con sede en el ateneo local, con 35 mm. Y “Cinema Paradiso”, como un “raro apostolado de enseñar cine” (Izaguirre).

Salas que dependerán de la constancia de sus usuarios para permanecer en pie, competidas -a veces deslealmente- por otras de desinhibido y rápido consumo, diversión y confort, amén de los ce-dé y videocassettes hogareños. La Filmoteca Soledad de LVP, suponemos, fue coto de grandes y concurridos estrenos, derivando en un centro de demencial devoción, descubierto un filón comercial acaso delictivo, por los casos que ocurren envueltos en la oscuridad, que sus templarios asumen como promesa gratuita de salvación.

Apóstoles incumplidos, encerrados en las fronteras marcadas por el orgullo de *marfilar* sus torres, consumidores de sí mismos, en una nueva gesta del individualismo que escapa -renunciando- al mundo.

La filmo-adicción

LVP nos trae una novedosa y peligrosa droga en la que importa tanto la cantidad como la calidad de las películas. Una suerte de poesía insurreccional, si la elección del film es la más adecuada, puede entusiasmar y ganar adeptos entre el vasto contingente de desarraigados, enajenados, alienados o cosificados por el orden imperante, en cualquier lugar del globo terráqueo, siempre que se atrevan a despejar las claves de acceso.

“La quimera del oro” no es sólo poesía, sino poesía épica (Carpentier, IX: 242), lo que sugiere el exitoso esfuerzo humano por superar los inmensos obstáculos del entorno, aunque deba tejerse de las naturales alucinaciones del hambre desesperada, como -a guisa de ilustración- el compañero de aventuras que se transforma en una gigantesca y succulenta gallina. Frente a la vida programada, está la oportunidad de modificar guiones y perspectivas, como un hecho heroico y crecientemente permisible.

La afición por la fotografía puede trastocarse en una droga leve o ligera, sin mayores o fatales consecuencias, a menos que el coleccionista desarrolle una fijación homicida. Jodie Foster, por cierto, una vez víctima de la maníaca persecución de un admirador, es el objeto de las iniciales diligencias de Verdaguer, quien desea otras placas inéditas no sin aclarar -a lo mejor, policialmente- su devoción (LVP: 151 s.), aunque la *infopista* puede dispersarlas hasta la saciedad, agregando los retoques fotográficos y otras travesías para el pornógrafo o erotómano, si fuere el caso. Los afanes de búsqueda y de la excelencia puede derivar, y deriva, en el alcance de

una droga sensorial, virtual, cultural que nada debe a los favores y fervores orales, intravenosos e inhalantes conocidos, en una evasión cada vez más sistemática de la realidad. Andrea, la esposa de Verdaguer, formaliza la observación: “A veces creo que ni siquiera escuchas lo que te digo. Que estás como en otro mundo (...) a veces creo que tus ratos de ocio son más importantes que tu vida”, y él no contesta, porque “no se me ocurre qué puedo decir” (ibidem: 67).

El extremo llega con el cine, Chaplin y “La quimera del oro”. Se trata de traspasar una ventana, disolverse en ella, obcecación de Lázaro (LVP:117). Gemma es la más lúcida: “Yo no me apasiono tanto. Cuando veo una película, digo ‘Qué bien, una película’. Pero, para Alfred, ver a Charlot es como ver a Dios...Imagínate estar viendo a Dios todas las semanas a la misma hora, y además, haciendo lo mismo siempre ... Tan enorme y tan brillante .. allí arriba, en la pantalla, una y otra vez ... Saber que nos moriremos y que él seguirá haciendo lo mismo para siempre, no importa cuántas veces proyecten la película, él seguirá haciendo lo mismo ... A veces pienso que las drogas no le han hecho tanto daño a Alfred como las películas” (ibidem: 135 s.). Ya lo señalamos, Chaplin todavía ofrece posibilidades para el deleite, y no puede descartarse que las nuevas tecnologías lo deconstruyan, lo vuelvan pedazos y *cedazos* dignos de una recomposición interesada: las conocidas estampas servirán a diferentes versiones y, quizá, no lo reconozcamos, signado por encontradas u opuestas historias, escaramuzas y situaciones que el realizador jamás concibió, tan afín a una época -la actual- donde la pieza original no se distingue de la copia, fundiéndose.

Chaplin cuenta con otra ventaja para el adicto: difícilmente puede imputársele algún delito, pues, intrínsecamente es la más fiel expresión sociológica de la bondad, víctima de una escritura histórica que le es ajena. Sus desdichas, absolutamente gratuitas y, a pesar de ello, guarda la compostura: relevado de cualquier culpa, el evasor

se ofrece como “la encarnación de la miseria decente” (Carpentier, VIII: 346).

La fortuna o el infortunio de la vida real no dependerán de la personal acción desplegada, excepto se trate de la vida virtual. Empero, el azar es motivo de celebración permanente, aunque sospechemos de una repetición de escenas que digan mantenerlo intacto en su libérrima espontaneidad.

Luego, la vida filmica es una apuesta y, según comentara Cabrera Infante, incluye la chaplinesca voluntad de hacerse rico sin saber de los riesgos que -nos parece- insunfla la ingenuidad desfavorablemente: su existencia es malamente tolerada por los malvados, jamás será comprendida y “es esto lo que le permite vencer, al final” (Cabrera Infante: 132). El mejor ejemplo radica en aquellos elementos que salvan al débil, como el fortísimo viento que no le permite a Canillitas moverse cuando el malvado intenta echarlo de la cabaña, recuerda el escritor cubano a propósito de “La quimera del oro”, atada la inocencia a los golpes de la suerte.

La ingenuidad toca, en el extenso laberinto de un edificio del que apenas ofrece algunos bocetos el novelista, la esencia de la vida filmica: la utilería. Ya no se trata de la enfebrecida mudanza de los escenarios y de las secuencias más riesgosas que aconsejan el doblaje de los actores, sino de los peligros que asoman las apariencias más engreídas, suscitando la desconfianza en el enredijo de pasillos: “... los pechos desnudos -¿los de ella o los de la modelo?, difícil saberlo, las imágenes se rompen con rapidez-” (LVP: 147). La instantaneidad impide dudar con fuerza del propio papel desempeñado, pues ¿Verdaguer, Alfred y Lázaro no son dobles de si mismos, resueltos a que la suerte no los privará de la vida?; ¿Gemma, Andrea y Roberto no aprendieron, en alguna parte, su rutina para correr, por otros, todos los riesgos de una vida que

dramáticamente se interpela?; o ¿Javi no está condenado al silencio cuando rinde el testimonio más radical de los límites de la ilusión?.

La adicción fílmica, extrema y definitiva de Lázaro lleva a la razonable Gemma a afirmar que “Charlot existe”. Además, rebate, “Humhrey Bogart tampoco existió, pero el tío del Café de Casablanca sí, y también la tía, pero Ingrid Bergman”, para concluir que “el cine no es lo que parece, sino que es otro mundo, y la realidad tampoco es realidad” y “eso es lo que ellos creen”, pero - por favor - “a mí no me preguntes” (LVP: 138), perfilando un reportaje que desemboca en el fichero médico.

Mia Farrow en “September” de Wood Allen (1987), emociona a Lázaro y -sometido a la programación especial de la Filmoteca, ¡por toda una semana con la misma película!- los síntomas son elocuentes: al salir babeaba y gritaba, golpeándose contra las paredes, viendo cosas raras (LVP: 180), afianzando el reto difícil de explicar cómo es eso de traspasar la ventana que “es no traspasarla (...), y mirarla y verte tras ella” (ibidem: 230), anunciando un ejercicio de la filosofía que ya no llega a las masas, al menos, con la fuerza de la divulgación de la que supo Sartre para toda una generación aventada por la postguerra.

La filmo-adicción se ofrece como la necesidad imperativa de recibir un aliento de humanidad en sociedades que, hipo/hiperelectrónicas, hacen de la automatización una religión. A la debilidad consciente y militante de los personajes, se une el hallazgo de una solución inesperada, como la hazaña de recrear otras versiones de la vida vida-real que transcurre, para -al menos- disfrutarla estéticamente. “La quimera del oro” tiene “grandeza de epopeya” (Carpentier, VIII: 339), la indispensable para impulsarse a sí mismo hacia esa otra versión, hallando sencillos pivotes de expresión. La celeberrima danza de los panecillos, “una de las más hermosas del cine silente y franca muestra de poesía en movimiento” (Cabrera Infante: 132), es

el humorismo litúrgico que renueva la devoción de los novelados, sin atreverse a reinventarla en su ya “condenada” vida-real.

La tragedia salpica a Verdaguer, pero no parece haber alcanzado antes a los más jóvenes de la trama, debiendo sorberla donde “existe”: en el cine, progresivamente diferenciado de Javi. Señalaba Chaplin, en 1926, citado por Aristarco: “Me gusta la tragedia (...) y me gusta porque en su base siempre hay algo hermoso” (Aristarco: 138). La vida vida-virtual es la real, mientras la vida vida-real alcanza la dignidad de una película, a la que se asoma -en los horarios y funciones de los capítulos pares- el protagonista.

Indispensable, el amor aparece con el envoltorio de las escenas. Y, como recuerdan los especialistas, Shakespeare o Stendhal se deslizan entre las rendijas de los pasillos.

La escena inicial de involucramiento amoroso y traicionero de Andrea y Roberto, se nos ocurre propia de un serial estadounidense. Ella “no ha advertido mi llegada -coincide por casualidad esa imagen exacta, y la escena parece prevista de antemano” (LVP: 157) y, al fin y al cabo, “me necesitan para que los sorprenda”, invocando otras películas (ibidem: 193 y 224). Si el cine suministró el anestésico ante la venidera pérdida física del hijo y la sentimental de Andrea, Somoza inutilizó las pocas posibilidades humanas que le quedaban a Verdaguer, acaso, planteando una relación amorosa con Gemma, aunque ella pudo resistirse, pues la indiferencia -trágica- está fotografiada en la pequeña circunstancia de haber olvidado, desde el inicio, el nombre del protagonista (ibidem: 130). La biografía de Chaplin recoge su inclinación por las más jóvenes y, así, por ejemplo, para “La quimera del oro” hizo contratar a Lolita MacMurray de 16 años de edad, con la que contrajo matrimonio a sus 35 años para divorciarse tres años después en medio del escándalo. Probablemente, imposible de hallar el *doble* adecuado para la escritura, el novelista no se aventuró al sarcasmo, porque -pendiente

de la censura de los años veinte- las escenas se hubiesen parecido más a la versión fílmica de “Desde el jardín” del realizador Hal Hashby (1979: “Being there”), que a las del novelista Jerzy Konsinski, por cierto, bajo un formato obvia y enteramente televisivo.

Desacreditados

Verdaguer ha traspasado la ventana que no es traspasarla, mediante las tres disolvencias finales de la novela. Reclama un final feliz, emergiendo la oscuridad, agachado detrás de una puerta (LVP: 277 s.). Reaparece la habitación vacía que una vez ocupó Javi y, mediante un flash-back, procesa una sentencia: “la vida es eterna” y se resigna al consejo: “así es la vida, Javi, hay que soportarla”, cuando la luz blanca ha penetrado y hurgado todo el recinto (ibidem: 279 s.).

Al igual que un animador de televisión sorprendido por la cámara para despedir el programa, resuelve la trama en escasos segundos para pasar a publicidad, con el sacrificio de los créditos. Dijo ser sorprendido por una mujer que no llevaba prendas policiales, aunque sí el gesto hasta que la sonrisa de “leves pliegues (que) se formaron en sus mejillas” lo sacó -ya confiado- de la “tenebrosa abertura de la puerta” (ibidem: 281). Gemma reaparece en escena y la “suave penumbra del amanecer” (idem), advierte el final de la película.

Una antigua razón cinematográfica, la de Chaplin, sirve de horma forzada para las angustias de una contemporaneidad inhumana. La ilusión óptica alcanza la jerarquía de un estupefaciente cultural cuando se apropia de un lenguaje, que es dirección, fotografía, ritmo, intensidad, poesía, también mudez cómplice y bulliciosa, para ofertar -en definitiva- una elaborada técnica de evasión: lo anacrónico cobra actualidad con el plagio de una versión de la vida que relega la

propia, abaratado el costo de una adicción que amenaza con quebrar los grandes carteles de la droga establecida.

Al día siguiente, en la senda de Lázaro y de Alfred, habrá otra función, disuelto Verdaguer mismo en el anonimato (o el des-crédito) para dar ocasión al esperado Charlot, presente fulgurantemente tras borrarse con rapidez la imagen del cuarentón (wipe). El fichero del psiquiátra asomará otros casos y, como saldo de las ponencias o tesis suscritas, arrojará un testimonio novelístico tan próximo a un problema: la vida virtual tomada por real, convertida la vida real en virtual, hasta arrojarnos a la vida novelística, en la búsqueda del templo perdido.

Referencias

Aristarco, Guido (1965) "*La disolución de la razón. Discurso sobre el cine*". Ediciones de la Biblioteca. Universidad Central de Venezuela. Caracas. 1969.

Cabrera Infante, Guillermo (1987) "*Un oficio del siglo 20. G. Caín 1954-1960*". Editorial Oveja Negra. Bogotá.

Carpentier, Alejo (1985) "*Obras completas*". Siglo Veintiuno Editores. México, volúmenes VIII y IX.

Fernández Cuenca, Carlos (1972) "*La guerra de España y el cine*". Editora Nacional. Madrid, tomo 1.

González Trabanco, Julio (2003) *Entrevista a José Carlos Somoza*. "La Gansterera", nr. 18 de octubre:

Izaguirre, Rodolfo (1997) "*Séptimo arte: El cine en Trujillo vive tiempo modernos*". Diario "El Nacional", Caracas, 10 de abril.

Montagu, Ivor (1964) "*El mundo del cine*". Ediciones de la Biblioteca. Universidad Central de Venezuela. Caracas. 1974.

Pottecher, Beatriz (2001) "*Sopa de delfín: La evasión clásica*". Diario "El Nacional", "Papel Literario", Caracas, 21 de abril.

Somoza, José Carlos (1999) "*La ventana pintada*". Punto de Lectura. Madrid. 2002.

Villegas López, Manuel (1973) "*Los grandes nombres del cine*". Editorial Planeta. Barcelona, tomo I.

© Luis Barragán J. 2004

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo