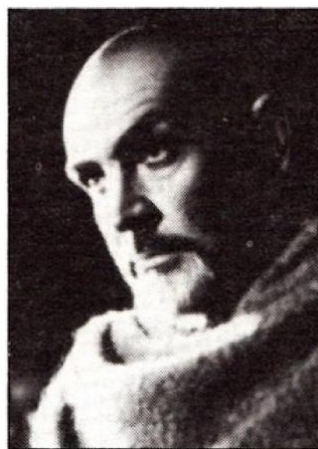


La exageración

JULIAN MAFIAS

AL volver a hablar de cine señalaba, como tentación y peligro del cine de estos últimos años, el abuso de los *recursos*, su predominio sobre todo lo demás. El extraordinario desarrollo de la técnica, sus fantásticas posibilidades, llevan a *usarlas* sin restricción. ¿Es necesario? ¿Es aconsejable? Me preocupa hace mucho tiempo el equilibrio entre los recursos y los proyectos; los recursos son *para* ciertos proyectos; cuando los primeros exceden a los segundos, sobreviene el tedio, la gran amenaza de nuestro tiempo. Claro que en la vida no se deben disminuir los recursos, sino dilatar y desarrollar los proyectos, de manera que lleven siempre la delantera; lo cual se consigue solamente si se usa la imaginación.

Esa tendencia inquietante es tan fuerte en el cine que no se limita a la técnica, a los efectos especiales, a la complicación de las situaciones. Está llegando a lo que podríamos llamar los *recursos humanos*, las posibilidades expresivas de los actores; en suma, a la exageración. Guionistas y directores parecen interesados en extraer de los argumentos y de los actores y actrices el máximo de confusión, por una parte, el máximo de expresividad —que no es lo



Sean Connery, el P. Guillermo de «El nombre de la rosa»,

mismo que expresión—, por otra.

Tres películas recientes me han hecho pensar en esto. La primera, *El nombre de la rosa*, de Jean-Jacques Arnaud, sobre la novela del mismo título escrita por Umberto Eco. Esta novela, por cierto, ha tenido y sigue teniendo inmenso éxito entre los lectores; se la ha traducido a multitud de lenguas, y en todas ellas se han vendido durante meses, acaso años, incontables ejemplares. La leí, confieso que con algún esfuerzo; me pareció afectada por un carácter que se diría adverso a ese éxito entre las muchedumbres: cierta dosis de aburrimiento. Pasan muchas cosas, hay una investigación «policiaca» a cargo de un franciscano de fines del siglo XIV en un convento benedictino del norte de Italia, muchas muertes, mucha sangre y algunas inmundicias externas o internas; muchos latines, que a mí me complacen, pero que precisamente en estos años deben de ser para mayoría de los lectores equivalentes al chino mandarín. Nada de esto impide una monotonía considerable, una previsibilidad de casi todo lo que va a acontecer, en el fondo

una tremenda simplificación del fondo humano de la historia.

Todo esto persiste en la película, con la agravante de que la sangre es *visible* y no sólo nombrada, de que la fealdad de los rostros, su falta de nobleza, su animalidad o degeneración, resultan fatigosas, y sólo se salva el P. Guillermo, el franciscano investigador (Sean Connery) y su discípulo y novicio adolescente (Christian Slater). Aparte, claro está, de la fotografía, los escenarios, en suma, la técnica. Con alguna moderación, una dosis mayor de humanidad, de mera normalidad, la película hubiera podido ser interesante y divertida. Pero predomina lo infrahumano, lo grotesco, la asociación de casi todos los vicios —que son tan monótonos—, las personalidades sustituidas por el cartón piedra psíquico.

Otra cosa es *Peggy Sue se casó*, del excelente director Francis Ford Coppola. Toda la película gira sobre el trabajo de la bella actriz Kathleen Turner, que promete, si la dirigen bien y encuentra argumentos adecuados, convertirse en una admirable actriz —pienso en lo que pareció ser Jennifer O'Neill *Verano del 42*, y la decepción de sus películas posteriores, y no por su culpa—. La idea originaria de *Peggy Sue* es ingeniosa y llena de posibilidades. Al empezar la película es una mujer joven, casada y con hijos crecidos, que se disponen a ir a la fiesta de su *high school* —el equivalente aproximado del instituto— al cumplirse los veinticinco años de su promoción. La nombran «reina» a la vez que designan corno «rey» a un compañero de curso que ha resultado escritor de fama. Pero Peggy Sue sufre un desmayo

extraño, y cuando se recupera se encuentra en casa de sus padres, adolescente y, por supuesto, soltera; pero con la memoria de la otra situación, con una inquietante pendulación entre las dos.

Lo malo es que el guión carece de contención: se complica innecesariamente, repite escenas que son equivalentes y dañan mutuamente a su eficacia —incluso las posteriores desvirtúan la primera, más acertada—; se alargan casi todas, hasta agotar lo que llamo los recursos expresivos de la actriz, y no digamos los del resto de los actores, menos dotados. Con una economía más sobria, sin confiar tanto en el exceso, la película hubiera podido ser excelente; tal como es, se queda en aceptable, y el espectador está comparando constantemente la realidad con la posibilidad superior, evidente, que casi se está «viendo».

La tercera película, que acabo de ver, aquejada de la misma dolencia, se titula *Crímenes del corazón*. La ha dirigido Bruce Beresford. Es una película femenina, porque los varones sirven sólo de acompañamiento o contrapunto. Es la historia de tres hermanas, en una pequeña ciudad del Estado de Missouri, en el sur de los Estados Unidos. Son huérfanas —el padre murió y la madre se ahorcó después, con un gato como compañía—; viven en una casa del abuelo, viejo y enfermo; hay una prima que las aborrece —con un sentimiento correspondido—; aparecen tres o cuatro hombres, necesarios para el argumento, pero de muy escaso relieve cinematográfico.

Las tres muchachas están presentadas por tres magníficas actrices: Diane Keaton, Jessica Lange y Sissy Spacek. Son encantadoras, absolutamente irresponsables (un poco menos, Diane Keaton), disparatadas. Sobre todo, lo que se denomina en español, con palabra menos usada que antes, «inconscientes». La mayor, Diane, es más considerada que las otras, pero está preocupada hasta la anomalía por alguna deficiencia anatómica; la segunda, cantante, tiene una hiperactividad que al parecer empezó casi desde la niñez: fuma sin parar, bebe con frecuencia, ríe y se agita sin pensar un minuto en las consecuencias que nada pueda tener; en cuanto a la tercera, está procesada —en prisión primero, en libertad condicional después, y por eso comparte la casa con las hermanas— porque ha tenido la ocurrencia —esta es la expresión más adecuada— de meterle una bala de revólver en el estómago a su marido, un adusto senador estatal, por ciertas diferencias en la manera de ver las cosas.

Esta película si está llena de pasajes divertidos; y encierra, ¿cómo no?, sorpresas. Las tres hermanas se pelean constantemente; pero se quieren entrañablemente, gozan de su presencia mutua cuando no se

están gritando —y acaso también entonces—, se ríen juntas hasta la exaltación, evocan el pasado común, por lo general absurdo. Lo que ocurre es que todo está enormemente exagerado. Se dirá que esto no importa, que no hay que tener verosimilitud, que las películas de los hermanos

Marx o de Stan Laurel y Oliver Hardy eran igualmente exageradas. Sí, pero estas eran pura broma, comicidad intrínseca, el disparate como tal. En *Crímenes del corazón* se trata de otra cosa, no del absurdo jovial. Se va más allá de la medida, sin aceptar un supuesto de farsa que haría justificada la desmesura. Las tres muchachas resultan literalmente desaforadas, y esto destruye lo que podría haber sido un acierto: su atractivo personal, su indudable talento de actrices, con un grano de locura, capricho y desenfado. El no saber encontrar los límites, el abuso de las posibilidades, invalida las dotes y el talento que la película encierra.



Consideración aparte merece otra película, enteramente distinta pero que entronca con estas tres por la línea de la exageración. Es una historia de ciencia-ficción, versión nueva de una idea realizada en forma distinta hace cuarenta años. Se titula *La mosca (The Fly)*, y la ha dirigido David Cronenberg. Los personajes son un joven investigador científico, muy promisor, exaltado por la perspectiva de descubrimientos que van a transformar el mundo, y una también joven periodista, que va a hacerle una entrevista y termina por tener una intensa relación amorosa con el inven-

Diane Keaton, una de las protagonistas de «Crímenes del corazón». Jeff Goldblum en <<La mosca>>



tor, **a cuyas extrañas maniobras**
se asocia, entre la fascinación y

el terror. Con gran despliegue de fantásticos artilugios científicos, el investigador <teletransporta> diversas realidades de un aparato a otro; es decir, las destruye o desintegra en uno, y aparecen reconstruidas en el otro. Primero, objetos inertes; luego, la carne (un filete, después un mandril, finalmente el propio investigador). Lo malo es que se introduce en el aparato una mosca impertinente, y la maquinaria hace una «síntesis» de los dos vivientes: el elemento mosca va a irse manifestando, en un lento proceso de transformación, en el hombre.

Esta es la idea central, tan inverosímil como ingeniosa. La magia del cine consiste en que todo eso *acontece* en la pantalla, se ve, y con gran destreza y perfección. La conservación de la personalidad, la lucha entre las dos realidades, la participación, dolorida y aterrada, de la muchacha, todo eso da interés a la película, realizada con gran talento. Pero una vez más aparece la tentación a que me estoy refiriendo: la exageración. El director no se contenta con sugerir, sino que aprovecha hasta el límite las posibilidades técnicas, con lo cual muchas veces entra en el territorio de lo repugnante. Y cuando esto ocurre, disminuye la significación humana, dramática, de la historia. Como el exceso de gesticulación o gritos, el de la técnica y los efectos visuales deja de subrayar lo que podría ser más interesante. En el caso de *La mosca*, lo que sería *ver* la alteración o transformación de una *estructura empírica*, la humana, en otra cosa. A cambio de que veamos cómo la saliva corrosiva de la mosca (mejor dicho, «premosca») disuelve, como un ácido, los miembros

del hombre a quien va a devorar, se disipa lo que podría ser un escalofriante experimento mental. Habría que proponer a los que hacen cine —y tantas otras cosas— un curso sobre *el arte de saber renunciar*.

Hace poco vi en la televisión una vieja película dirigida por Garson Kanin en 1940: *My Favorite Wife* (*Mi esposa favorita*). Los actores son Irene Dunne, Cary Grant y Randolph Scott, que acaba de morir, ya muy viejo. Esta película es la sencillez misma; todo es simplicísimo, claro, con recursos muy limitados, transparente, si se quiere emplear esta palabra, ingenuo. Todo está confiado al ingenio del argumento, al talento y el atractivo de los actores. Toda exageración parece prohibida; el director no se permite ni el *abuso* (esta sería la palabra más exacta). Los actores, por su parte, tampoco abusan de sus dotes, de sus recursos, de sus posibilidades: ni se exhibe la belleza de la mujer —basta con verla—, ni se extreman los gestos, ni se grita, ni se confunden las cosas. Se deja al espectador una función, la de imaginar, la de anticipar, interpretar. Su papel no es enteramente pasivo, y por supuesto ni se intenta aturdirlo. Hay que decir que la película es una delicia, y que después de verla se siente un placer sin remordimiento, sin la impresión de haber sido sometido a ningún tipo de humillación. Sería aconsejable que el cine no perdiera nunca de vista esta manera de hacerlo. Lo único es que requiere algo de lo cual con demasiada frecuencia se carece, a lo que no pocas veces se renuncia: talento.