

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Donald Sutherland en los años setenta. La maldad de lo vulgar

Autor/es:

Losilla, Carlos

Citar como:

Losilla, C. (1998). Donald Sutherland en los años setenta. La maldad de lo vulgar. Nosferatu. Revista de cine. (27):85-87.

Documento descargado de:

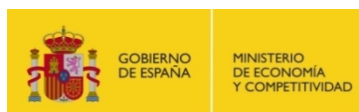
<http://hdl.handle.net/10251/41081>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com

De tragarnos a pies juntillas las imágenes de **Novecento** (1976), la bonita epopeya de Bernardo Bertolucci, sin duda debería considerarse al canadiense Donald Sutherland como el responsable del malvado más cruel jamás aparecido en una pantalla. Para empezar, se trata de un fascista redomado, un tipo arrogante y sin sentimientos capaz de las mayores atrocidades, un psicópata irredimible ante el cual el amanerado Ralph Fiennes de **La lista de Schindler** (1992) semejaría un ángel de bondad. Por si fuera poco, responde al adecuado nombre de Attila, el bárbaro bajo cuyos pies -¿o eran los de su caballo?- nunca crecía la hierba. Y, en fin, su perversidad no proviene precisamente de su propia fuerza, sino de los amos a los que sirve: un lacayo, un sicario de la sinrazón que ni siquiera lucha por sí mismo, que sólo se mueve -quizá sin saberlo- por el interés ajeno. En una de las escenas más espeluznantes de la película, Attila rompe la cabeza de un lindo gatito contra un muro y Bertolucci consigue su metáfora más diáfana, pues en ese momento el rostro extrañamente diabólico de Sutherland acaba sugiriendo la más despreciable de las maldades, aquella que se utiliza para atormentar a los inocentes, a los indefensos.

Pues bien, sólo siete años antes, un casi desconocido Donald Sutherland interpretaba a un médico estrafalario y arrogante en **M.A.S.H.** (1970), la comedia antibelicista de Robert Altman sobre la guerra de Corea rodada, oh sorpresa, durante las algaradas de Vietnam. Ahí nuestro hombre no es lo que se dice el malo, pero tampoco el bueno. En plena eclosión de los antihéroes, Sutherland ofrece un rostro casi grotesco, una figura desgarrada y estúpida, de manera que la supuesta épica del ambiente se desmaterializa por



Donald Sutherland en los años setenta

La maldad de lo vulgar

Carlos Losilla

*Zine garaikideko "gaizto" nagusietarikotzat hartua izan bada ere, **El ojo de la aguja** (1981) bezalako filmeetan parte hartu ondoren, batez ere, Donald Sutherland, garai modernoan arrunkeria eta gogaitasuna hobekien adierazten jakin duten aktoreetako bat dugu, hori ere zalantzarik gabe beste "gaiztakeria" forma bat baita, eta beste edozein bezain asaldatzaila. Horien bien arteko erlazioaz hitz egin nahi da artikulu honetan.*

completo tras una sola de sus miradas: ojos bovinos y exoftálmicos, pelo ralo y desdibujado, rostro afilado y huesudo, espaldas cargadas, caminar incierto, expresión insomne, su apariencia a la vez burlona y desquiciada no deja margen para ningún tipo de reacción basada en la racionalidad, pero tampoco parece emitir juicio alguno sobre su entorno. Simplemente está ahí, y con eso basta y sobra para que todo lo que le rodea se vea transfigurado en paisaje absurdo y surrealista.

Así pues, si los setenta, displicente tumba destinada a los sueños rotos de la década anterior, supusieron la culminación de la ruptura existencial entre el hombre y su entorno iniciada en Hiroshima y Nagasaki, es lógico que los personajes encarnados por Donald Sutherland durante esa época se muevan subrepticamente entre el Attila de *Novecento* y el médico de *M.A.S.H.*, aunque siempre más próximos al sórdido marciano de esta última que al malvado integral de Bertolucci. Parecen lejanos, muy lejanos, distanciados

de todo y de todos por una idiosincrasia incomprensible situada a medio camino entre el universo dadaísta del *freak* y la más aberrante de las normalidades, aquella que linda peligrosamente con lo monstruoso, pero a la vez son hijos de su tiempo en el sentido de que, como el taxista alucinado de *Taxi Driver* (1976) o el patético espía de *La conversación* (1973), por poner dos ejemplos más que evidentes, pasan por la vida sin apenas relacionarse con ella, miran pero no ven, oyen pero no escuchan, reflejan la inconsecuencia que les rodea sin percibirse de que forman parte de ella, de que su presunta inocencia es en realidad sórdido colaboracionismo. A la vez Attila y su gatito, la guerra y su reverso.

En efecto, la perversidad que parece inherente a la figura de Donald Sutherland no proviene de sus peculiaridades físicas, esas cejas perennemente enarcadas que suelen asociarlo al prototipo del demonio malicioso, esos dientes largos y siempre húmedos que lo acercan a la figura del vampiro

lúbrico, ni siquiera esa mirada vidriosa que delata que su reino no es de este mundo. Lo que hace que su presencia en pantalla resulte siempre turbadora, esquiva, lunática, es precisamente la extraña familiaridad de sus rasgos, el bigotito mínimo y casposo, el flequillo siempre insuficiente y rebelde, la sonrisa oligofrénica que asoma por encima de los finos labios. Y de ahí que sus películas más inquietantes, en ese sentido, no sean las que lo consagran como "malo" oficial, sobre todo a partir de *El ojo de la aguja* (1981), sino aquéllas en las que su calculada vulgaridad, las atrocidades que parece esconder su apariencia tristemente cotidiana, acaban catapultándolo al territorio de lo *outré*, de lo que, procediendo de un imaginario estrictamente realista, se desborda en una catarata de sugerencias extrañas, subterráneas, desasosegadas.

No es de extrañar, pues, que el mejor papel de "malo" interpretado nunca por Sutherland sea el de Casanova en la película homónima de Federico Fellini (1977), un monstruoso fresco barroco sobre la sexualidad pervertida, la esclavitud de la libido y la irreversible decadencia del *homo sapiens*. Un tipo risible y patético, lanzado a una existencia libertina y sin sentido que ni siquiera entiende, condenado a fornicar eternamente, a enfrentarse a un universo hostil y bufonesco en el que nada es lo que parece y al que nada le une, ni siquiera el esporádico contacto físico con sus amantes. ¿En qué consiste su maldad, pues? ¿Qué es lo que convierte a este pobre hombre en un demonio de perversidad? Durante toda la película, Sutherland aparece travestido en hábitos llamativos y equívocos, empolvado, maquillado, sus inconfundibles cejas convertidas en una fina línea que apunta maliciosamente hacia arriba, hacia el falso esplendor de una peluca que a su vez destaca la inmensidad de su frente, la glauca inexpresividad



M.A.S.H

de los ojos... La monstruosidad de Casanova consiste en no ser nunca él mismo, en vivir perpetuamente encerrado en su propia inexistencia, en entablar relación con un mundo en descomposición a través de una gestualidad impostada, en interpretar un papel que ni siquiera él mismo se cree. Y, en consecuencia, la perspicacia de la película y de la composición del propio Sutherland reside en asociar todo ese entramado carnavalesco con el presente histórico en el que se concibió y rodó, con la muerte de todas las utopías, con la reconversión del hombre contemporáneo en simple monigote de los cada vez más rígidos mecanismos sociales y mediáticos.

A partir de ahí, el resto de la filmografía de Donald Sutherland perteneciente a los años setenta se estructura alrededor de un personaje que en realidad no existe, y desde ese punto de vista algún día habrá que reconocerle al canadiense la exactitud de sus composiciones, la precisión de sus retratos, la majestuosidad con que se adueña de la vulgaridad cotidiana para diseccionarla y desenmascararla. Citemos sólo unos pocos casos. En **El fabuloso mundo de Alex** (1970), significativamente, es un cineasta asaltado por visiones fantasiosas y obsesivas, es decir, por un universo paralelo que acaba haciéndole dudar de su propia identidad, como le sucedía al Marcello Mastroianni de **Ocho y medio** (*Otto e mezzo*, 1963), de Fellini. En **Amenaza en la sombra** (1973), de Nicholas Roeg, el "otro mundo" al que parece enfrentarse el protagonista, un desconcertado esposo y expadre, resulta finalmente más familiar de lo que parece, aunque él no acabe de comprenderlo. En **Como plaga de langosta** (1975), de John Schlesinger, un pobre anormal es devorado por las masas en lo que se intuye monstruosa metáfora de la dictadura del espectáculo, de las apariencias. Y en la trilogía



apócrifa que forman **Klute** (1971), **Laberinto mortal** (1977) y **La invasión de los ultracuerpos** (1978) -dirigidas respectivamente por Alan J. Pakula, Claude Chabrol y Philip Kaufman-, la investigación, la búsqueda, se erigen en representación perfecta de identidades confusas y desdibujadas, personalidades sumidas en un mundo que no quieren entender por miedo a destruir los agradables simulacros que lo adornan. La negativa a enfrentarse con el hecho de que todos son "ladrones de cuerpos", pues, los transforma automáticamente en culpables, en involuntarios perpetuadores de un orden castrador y lobotomizante que, en inverosímil pirueta, acaba por aniquilarlos incluso a ellos mismos.

La década prodigiosa, en fin, se cierra para Sutherland con el más extraño y a la vez lógico compendio que concebirse pueda sobre su "persona" cinematográfica de esa época, a saber, el padre de familia de **Gente corriente** (1980), la *opera prima* de Robert Redford. El título lo dice todo: la "gente corriente" es aquella que oculta en sus entrañas los mayores horrores de la civilización contemporánea, la soledad del individuo en el interior de la familia, los demonios del subconsciente y los fantasmas del pasado, a su vez producto de estructuras so-

ciales caducas, de rígidas jerarquías parentales. Y de ahí que Sutherland acabe adueñándose de la función con deslumbrante facilidad. Aunque aparentemente es el personaje de la madre, interpretado por Mary Tyler Moore, el que domina el infierno familiar, no hay más que mirar a ese padre apocado, a ese dechado de vulgaridad, a ese tipo que sólo desea pasar desapercibido por la vida, para colegir que es en él donde se resumen todos los males que el film se propone analizar: la torva pasividad que deja crecer el cáncer de la incomunicación, la ilusoria autosatisfacción que impide ver más allá de las propias narices. El bárbaro Attila, en fin, bajo la plácida apariencia de un honorable padre de familia. O mejor: la vulgaridad inconsciente como origen del fascismo cotidiano.