

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
LUC BESSON . EL FUTURO ES MODEMO

Autor/es:
Javier G. Romero

Citar como:
Javier G. Romero (2001). LUC BESSON . EL FUTURO ES MODEMO. Nosferatu.
Revista de cine. (34).

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41212>

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



El quinto elemento

Luc Besson

El futuro es moderno

Le dernier combat edo Le cinquième élément bezalako izenburuek Luc Besson azken garaietako zinegile frantziar eztabaidagarrienetakoa bilakatu dute. Maitatua bezain gorrotatua, zenbaitek bere estilo bisuala eta gehiegikeriarako joera kritikatzan duten bitartean, beste zenbaitek pertsonaia giltzarritzat hartzen dute Frantziako zinemaren forma tradizionalekiko gauzatzen duen haustura dela-eta.

Javier G. Romero

Odiado sin fisuras por la crítica y aclamado como visionario por los seguidores de la postmodernidad, muchos han concluido su acercamiento a Luc Besson tildándole simplemente de "hortera". Por paradójico que resulte, razón no les falta a ninguno de ellos. Pero conviene templar ánimos y evitar la crispación en torno a un autor tan aparente como inofensivo, recordado, *malgré tout*, por sus epopeyas futuristas.

Para la prensa y el aficionado galos, Besson ha supuesto una ruptura con las maneras anquilosadas y autocomplacientes del cine francés. Ha aportado formas y ritmos inesperados a una cinematografía enquistada en circunloquios y símbolos no siempre dinámicos y sólo ocasionalmente apetecibles. Parece, por lo tanto, que la significación del director parisino no es poca, habiendo arrojado luz sobre el cine del país contiguo, y propiciado, de paso,

Luc Godard, 1965), cuyo sentido de lo extraño proviene antes de la mixtura de elementos en apariencia irreconciliables (mitología, cultura popular, cruce de géneros, anticonvencional estructura narrativa) que de la ambientación futurista -mínima, pero que no desdeña sugeridos viajes interplanetarios, o nuevas y avanzadas costumbres sociales- (1).

Luc Besson poco tiene en común con sus ancestros, pero saltará sus películas con préstamos tomados de aquí y de allá, sobre todo la cada vez más presente comedia y los ramalazos filosóficos. ¿Cuál es el concepto de ciencia-ficción que maneja este realizador? Primordial y casi exclusivamente, el lúdico, aunque lo vista con ropajes trascendentales: la supervivencia, la búsqueda del amor, de la familia, la defensa de la propia identidad... presentes en prácticamente toda su filmografía. Su peculiar mundo estético -sincopado, pleno en contrastes de todo tipo, rítmico como los

acordes de Eric Serra que acompañan siempre a sus imágenes (2)- se complementa a la perfección con las pretensiones pseudo-filosóficas en las que se sustenta, de manera muy endeble, su ideario particular. La eterna mocedad en la que parece agitarse el ego de Besson, con sus contradicciones y creencias absolutas producto de la arrogancia propia de un adolescente, proporciona filmes igualmente altivos, seguros de sí mismos, cada vez más autosuficientes y, en idéntica proporción, tan antipáticos como fascinantes. No sorprenden, por lo tanto, declaraciones como la que sigue: "*Cuando uno es joven no tiene nada que decir. Cuando uno pasa de los treinta años y ha experimentado la vida, ha conocido el sexo, ha sobrevivido a accidentes y a la traición, uno siente que tiene cosas que decirle al público*" (3). Nos cuenta, muy serio, que su vida ha sido rica en vivencias traumáticas y, de manera implícita, que tales pruebas le han hecho sabio. Se trata de la propia negación

para alcanzar públicamente la credibilidad de una presunta madurez.

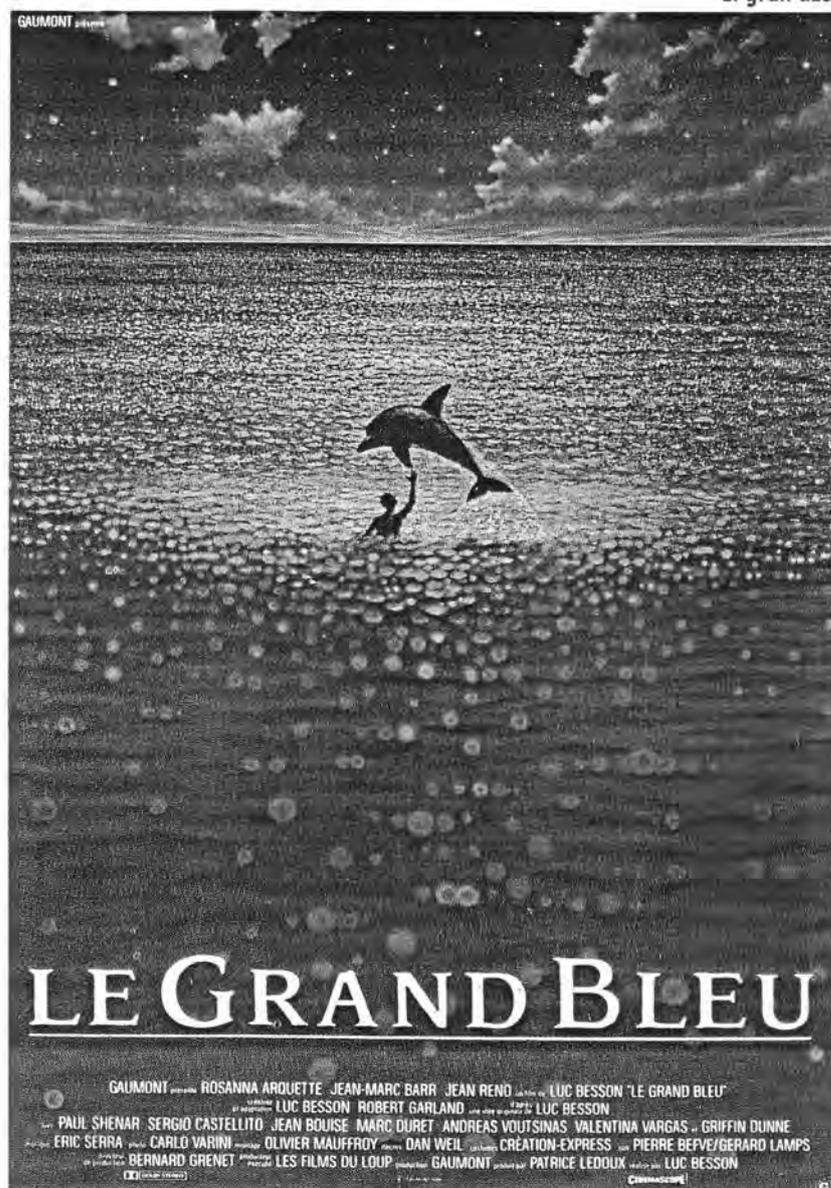
Nacido en París el 18 de marzo de 1959, Besson disfrutó de una vida itinerante a lo largo de su infancia: sus padres, instructores de buceo, llevaban una existencia nómada y submarina, combinación atractiva para un niño que saltaba de Yugoslavia a Grecia, de una cultura a otra, al compás de los contratos laborales de sus mayores. En su adolescencia, una fértil imaginación le impelía a escribir relatos fantacientíficos y autobiográficos para capear las insufribles clases del colegio: "*Simplemente me quería escapar de esa realidad que me aburría, y lo hacía a través de ese mundo donde podía ser chófer de taxi durante dos horas y después volver a mi realidad*" (4). En efecto, el germen de **El quinto elemento**, e incluso de **El gran azul** (*Le grand bleu*, 1988), se cultivó en esta etapa de ensoñaciones y escapismo. De esta época es su fijación por los delfines: su empeño



Subway / En busca de Freddy

de convertirse en biólogo marino no llegó, empero, a cristalizar, debido a un accidente de buceo que según dictamen médico (erróneo, como se descubrió años después) le dejó inútil para practicar dicha disciplina. A cambio, el mundo del cortometraje le obliga a replantearse sus prioridades. Así, en el 77 ya participa en diversas producciones de la Gaumont en calidad de meritorio, viaja a los Estados Unidos permaneciendo tres años en suelo yanqui, y regresa a Francia, donde se involucra en los más diversos rodajes: como ayudante de dirección en **Deux lions au soleil** (Claude Faraldo, 1980), **Homme libre** (Philippe de Choin, 1981), **Les bidasses aux grandes manoeuvres** (Raphaël Delpard, 1981) -primera coincidencia con el actor Jean Reno-, **Le grand carnaval** (Alexandre Arcady, 1983)... En este punto ya había confeccionado cuatro cortometrajes: uno de ellos, **L'avant-dernier** (1981), fue co-dirigido con Pierre Jolivet, con quien fundará la productora Les Films du Loup para financiar su primer largo como director, **Kamikaze 1999**. Aquí irrumpe ya la ciencia-ficción, en su rama post-apocalíptica vertiente Mad Max. Poco que ver, pues, con la bienintencionada definición que el entrañable Chicho Ibáñez Serrador ofrecía del género dieciséis años antes, cuando el hombre aún no había pisado la Luna: *"Para defenderlo de quienes lo atacan o para presentarlo a aquellos que lo desconocen, es interesante señalar que se trata de un género nacido a la sombra del progreso, ese progreso de cohetes y satélites, de aviones supersónicos y helicópteros increíbles que nos obliga cada vez más a mirar al cielo. Y ahí radica la diferencia y el mérito de la ciencia-ficción: hacernos mirar al cielo, darnos un cauce donde liberar nuestra imaginación, nuestra fantasía"* (5).

A partir de esta primera película, el cine de Besson irá revelando



una serie de características comunes, de preferencias estéticas, de recursos psicologistas: 1) el gusto por los escenarios extraños: el futuro postatómico de **Kamikaze 1999**, el metro parisino de **Subway / En busca de Freddy** (*Subway*, 1985), el fondo del mar en **El gran azul**, el futuro de *tutti frutti* de **El quinto elemento...**; 2) un marcado ansia cosmopolita: preferencia por actores norteamericanos e ingleses, diversidad de localizaciones espacio-temporales -Grecia 1965, Perú, Taormina y Nueva York en **El gran azul**, Nueva York y la embajada rusa en **El profesional** (*Léon*, 1994), Egipto 1914 en **El quinto elemento**, la Francia medieval en **Juana de Arco** (*Jean d'Arc*, 1999)-; 3) protagonismo de per-

sonajes marginados cuyo asumido autismo les asemeja a auténticos "maricanos"; 4) la búsqueda del amor, la familia, las raíces; 5) la presencia protectora del mentor -inolvidable Jean Bouise (6), actor recurrente de Besson, en la citada *opera prima*, el científico (Paul Shenar) de **El gran azul**, el agente gubernamental (Tcheky Karyo) de **Nikita, dura de matar** (*Nikita*, 1989), el paternal asesino a sueldo (Jean Reno) y el ex-mafioso (Danny Aiello) de **El profesional**, el sacerdote (Ian Holm) de **El quinto elemento**, la conciencia (Dustin Hoffman) de **Juana de Arco...** Elementos todos ellos recurrentes y fundamentales para la creación de entornos sorprendentes, singulares, insólitos. De ahí que incluso sus filmes ambienta-

dos en el presente (o en el pasado) destilen una curiosa sensación futurista, chocante, a la que contribuye su efectista planificación, atenta siempre a componer el plano más deslumbrante desde una óptica técnica y estética.

Todo lo arriba expuesto se halla escrupulosamente reflejado en su primera obra, **Kamikaze 1999** (7). Existe, sin embargo, una gran diferencia respecto a su filmografía posterior -la sobriedad- y, por una vez, Besson adecua sus maneras narrativas a la historia que cuenta. Así, esta desventura involucionista en la que se ve envuelto uno de los últimos supervivientes de la raza humana, tras un indeterminado holocausto que ha reducido a cenizas y desolación el planeta, hace gala de una sequedad y concisión que nunca ha vuelto a poner en juego con tanto rigor y fortuna el realizador francés. Tal severidad se debió, sin duda, tanto al carácter de la fábula, como a las estrecheces económicas de una primera obra (y favoreció un sorprendente naturalismo; por otra parte, tan caro al cine francés). Los pocos humanos que malviven en el árido desierto que es ahora la Tierra luchan entre ellos por lo más básico: comida, agua y sexo. Incapacitados para comunicarse mediante la voz -algún agente tóxico ha despojado de esta facultad a los

nuevos pobladores de este mundo inerte-, la existencia cotidiana se reduce a una sucesión de gruñidos, ardidés de cazador, brutales peleas e interminables horas de tedio rodeados de polvo, arena y cascos (al principio, Pierre Jolivet hace el amor con una muñeca hinchable que termina reventando ante la desesperación del *partenaire*). Es un mundo al revés en el que el futuro significa lo contrario, el progreso ha propiciado el regreso y la inteligencia abre camino al (bajo) instinto. El blanco y negro usado por Besson sublima el decadente escenario, y el *cinemascope* muestra con amplitud la absoluta devastación. El protagonista es un hombre joven (Jolivet, cuyo atuendo recuerda a la armadura samurai) obligado a huir de un grupo de sobrevivientes (ataviados con raídos trajes), a los que previamente ha robado una batería de coche que ahora utiliza para poner en marcha una primitiva avioneta. Su viaje le lleva hasta una ciudad muerta donde conoce a dos personajes: un hombre brutal y sanguinario (Jean Reno) y un anciano médico (Jean Bouise) parapetado tras los muros inexpugnables de un viejo hospital. Adoptado por el galeno, el joven es curado de sus heridas y educado en unas maneras civilizadas que creía obsoletas y perdidas. El doctor ejerce su papel de gentil maestro, y ambos conviven

en un reducto, acaso el último oasis, donde reviven las antiguas costumbres de la civilización, quizá un espejismo de lo que fuimos: el ritual de poner la mesa, la necesidad de la higiene, la sonrisa, la comunicación a través del arte (el médico adorna las paredes con frescos que recuerdan a las pinturas rupestres: el espíritu humano avanza, lucha por liberarse de las tinieblas)... Finalmente, el mentor descubre su gran secreto al joven aprendiz: en una celda alimenta y cuida a una mujer (Petra Müller). Ésta será la recompensa para el muchacho y un paso más hacia la recuperación del mundo perdido: el amor, la familia. Pero la irrupción del orden natural nos recuerda que la Tierra ya no es lo que era: el bestial rondador consigue penetrar en el hospital y ha de librarse un *dernier combat* entre la barbarie y la luz.

El ritmo sosegado de la narración nos sorprende ahora, tras conocer el resto de la obra bessoniana, aunque sus constantes se hallen, como ya hemos apuntado, presentes: el contraste de situaciones y ambientes, el alumno y el maestro, la búsqueda del amor (la mujer como evocación de la familia y, por tanto, del equilibrio), etc. Un concatenado de virtudes que no se ven enturbiadas por alguna caída de ritmo (la primera mitad juega con desventaja, ya que la mayoría de las incidencias clave se acumulan en el resto del metraje). Siendo **Kamikaze 1999** la primera película de Besson (8), sorprende que no haya vuelto a conseguir ese nivel de fascinación (si bien imperfecto, pero convincente) en ninguna de sus obras siguientes. Desde luego, no en **Subway / En busca de Freddy** (1985), su segundo y peor largometraje, inexplicablemente bendecido con trece candidaturas al César del cine francés y, aún más absurdo, ganador de uno al mejor actor para Christopher Lambert, detestable como el citado Freddy. Éste es un lunático (de nuevo el





marginado, aquí especialmente autista, afirmando su diferencia ya a través de un psicodélico peinado) refugiado en el metro tras huir de los esbirros de una mujer, a quien ha robado cierta documentación en el transcurso de una fiesta a la que fue invitado. En realidad el hurto es la excusa que necesita el ladrón para citarse a solas con la anfitriona (la búsqueda del amor), simulando los detalles del pago de un "secuestro". Helene (Isabelle Adjani), hechizada por el descaro de su enamorado atracador, se debate entre la atracción que siente por Fred y la fidelidad hacia un marido insensible (Constantin Alexandrov), su media naranja en un matrimonio de conveniencia. Obviando este banal romance, sin ningún interés gracias a las desangeladísimas actuaciones de la diva Adjani y el negado Lambert, pero también debido a unos diálogos especialmente ridículos, **Subway / En busca de Freddy** introduce una idea sugestiva y nada desdeñable, el único acierto de toda la cinta y que la emparenta, precisamente, con el género que nos ocupa: el mundo subterráneo del metro oculta, a su vez, un entramado de pasadizos, cloacas, escalinatas y estancias de hormigón, cuyo acceso constituye un descenso hacia un paraje en penumbra iluminado por neones consumidos y poblado por una multitud de mendigos, delincuentes y desheredados. El recuerdo de **1997: rescate en Nueva York** (*Escape from*

New York; John Carpenter, 1981) y sus fantasmales proscritos no anda lejos. Por desgracia, el tono inoportunamente (pseudo) humorístico que acompaña a las pesquisas policiales para encontrar al fugitivo y la intervención, como mandan los cánones, de unos torpes agentes del orden -¡dos de ellos se llaman Batman y Robin!-, cubren el film de estulticia, despachando lo que podía haber sido un agudo apunte de crítica social (los *homeless*) de la manera más caricaturesca. Besson, verdadero responsable del entuerto (director, guionista, coproductor), bombardea la película con su personal sello "moderno": música del momento, iluminación a base de fluorescentes, persecuciones sin sentido, angulaciones y planos "audaces" (los pies de Jean Reno llevando el ritmo de Eric Serra, los vertiginosos patines de Jean-Hugues Anglade en primer término), el forzado hieratismo de los perseguidores (al modo de autómatas: uno pierde la manga del chaqué sin inmutarse), un grupo de guardaespaldas en *smoking* a la carrera por los andenes, otro grupo (esta vez musical) disfrazado de safari en pleno concierto suburbano... Así, el mundo siniestro y en penumbra que bulle bajo los raíles del metro (9), una vez asimilada la sorpresa inicial, se convierte en un mero edificio de apartamentos al que se entra para dormir y se sale para robar un bolso y tomar un donut en la cafetería.

Antes de involucrarse en el rodaje de **El quinto elemento**, Besson completó cuatro proyectos de muy distinto signo: **El gran azul**, **Nikita, dura de matar**, **Atlantis** (1991) y **El profesional**. Aun compartiendo sus fijaciones esteticistas, estos largometrajes suponen progresivos escalones hacia un definitivo acercamiento al cine hollywoodiense de gran espectáculo. La pericia técnica del francés va alcanzando unos niveles de grandilocuencia que ya se apuntaban en sus primeras obras: de manera más contenida en su *opera prima*, y gratuitamente mostrativa (si bien aún torpe) en su segundo largo. Así mismo, el esfuerzo por resaltar lo profundo de sus planteamientos vitales y filosóficos a través del engorro audiovisual, se hace más evidente, pero no por ello consigue trascender el mero decorativismo, quedándose en el ámbito de lo pintoresco. **El gran azul** es quizá su film más autobiográfico (10): un prólogo en blanco y negro recupera la infancia del realizador, enclavándole en una costa griega de nítidos contornos. Su padre, pescador, muere en un desgraciado accidente de buceo, y el pequeño entrega su vida al mágico mundo submarino convirtiéndose en experto de la sumersión a pulmón libre -mantiene la apnea hasta extremos sobrehumanos-. Con los años, se enfrentará a su mejor amigo (Jean Reno) en competiciones a lo largo y ancho de los océanos. De nuevo el protagonista (Jean-Marc Barr) es un hombre

solitario, de mentalidad casi infantil, en busca de su ideal de familia, e incapaz de comprender el amor ofrecido por una periodista americana (Rosanna Arquette), sumergiéndose en un mundo ideal que fomenta su alejamiento de la realidad. Ese hogar anhelado, ese "mundo ideal" del que no puede permanecer alejado, pertenece a las profundidades abisales, donde un delfín fantasmagórico le acoge, en uno de los momentos más inquietantes y bellos de la película. Es precisamente esa dramática dependencia que suscita el océano en el protagonista la que propicia el extraño halo fantástico de la historia: las secuencias de inmersión, un descenso hacia simas de oscuridad, semejan la entrada a otra dimensión, a un universo distinto dentro de nuestro propio mundo, un viaje sin retorno cuyo desenlace viene encarnado por ese delfín surgido de las sombras y el silencio. Irremediablemente nos viene a la memoria la secuencia final de *Abyss* (*The Abyss*; James Cameron, 1989), en la que, tan sólo un año después, Ed Harris realiza una inmersión abismal similar a la del film de Luc Besson, incluido el encuentro con un etéreo alienígena submarino que devuelve la paz al agonizante viajero.

Con *Nikita, dura de matar*, el cambio de registro es radical: su

envoltorio de película de acción -una yonki antisocial y de aspecto desastrado (Anne Parillaud) es transformada en perfecta máquina de matar al servicio de una organización gubernamental encargada de reciclar la escoria humana- desvela suficientes apuntes genéricos como para considerarla encuadrable dentro del siempre estimulante cine de política-ficción. La programación de seres humanos para fines inconfesos pero luctuosos obtiene aquí una plasación más original al entremezclar pasajes intimistas con otros de una extraordinaria violencia, ofreciendo estampas insólitas, como esas lágrimas que vierte la asesina durante la ejecución de sus expeditivas órdenes. El método usado para despertar a la bestia interior -a su vez víctima y prisionera de la "secta" estatal-, consiste en una inesperada llamada telefónica, cuyo comunicante susurra las palabras que pondrán en marcha la maquinaria del terror (un acto tan cotidiano como descolgar el auricular puede desencadenar la catástrofe). Como en *El mensajero del miedo* (*The Manchurian Candidate*; John Frankenheimer, 1962) o *Teléfono* (*Telefono*; Don Siegel, 1977), la conciencia es manipulada, los valores personales violentados, la voluntad anulada. Besson juega en todo momento con la ambigüedad en

busca del contraste: Nikita llora en Venecia cuando dispara sobre una víctima a la que no conoce, mientras al otro lado de la puerta, su enamorado (Jean-Hugues Anglade), ignorante de la macabra ocupación de ella, habla de sentimientos y de su futuro juntos; Bob (Tcheky Karyo), el agente encargado de adiestrar a Nikita, desarrolla una doble moral con su alumna someténdola a la crueldad del engaño y el crimen, sin poder evitar amarla en secreto. La sofisticación de las armas, la existencia misma de esa Sección Especial con sus propias y amorales reglas, donde la educación más exquisita convive con dictados implacables sometidos a oscuros designios sociopolíticos, casi parece provenir de un tétrico futuro, despersonalizado, triste, implantado en nuestro presente por obra y gracia de un bucle espacio-temporal -su traslación televisiva, la serie canadiense *Nikita* (1997), protagonizada por Peta Wilson, aumenta y corrige esta impresión, al ubicar la acción en un indeterminado y sombrío futuro próximo-. Tan originales planteamientos obtienen una recreación en pantalla bastante satisfactoria: el palpito postmoderno bessoniano sirve bien en esta ocasión a una historia que juega la carta de lo extraño, lo diferente habitando entre nosotros (11).

Con *Atlantis*, documental de largometraje sobre las profundidades marinas (12), Besson recupera los parámetros habituales de su cine aplicándolos para la ocasión a los silenciosos pobladores subacuáticos. Su atracción por ese mar de su infancia cristaliza a través de una mirada fascinada, capaz de humanizar a los seres que lo habitan (la pareja de focas) o de idealizarlos transformándoles en protagonistas de un sueño (la tortuga deslizándose bajo el agua es un pájaro surcando el cielo)... Las majestuosas panorámicas de olas al ralenti, o sobre coralineras superficies, transmiten la admiración



Nikita, dura de matar

que el realizador siente por el océano que le vio crecer, perdiéndose en la contemplación sumisa de ese continente sumergido, misterioso e inexplorado. **El profesional**, por el contrario, ya es un producto perfectamente integrado en la industria USA, pero hábilmente invadido por elementos del más autóctono cine galo: el *polar*, o cine negro a la francesa, asoma su peculiar fisonomía en el retrato del solitario asesino a sueldo que encarna Jean Reno, un personaje a medio camino entre la máquina sin cerebro y el gigante con corazón de oro (13). Regresa el estereotipo bessoniano: el marginado entregado mecánicamente a su actividad "laboral" (el crimen), sin plantearse los dilemas morales derivados de tal actividad, pero insatisfecho y vacío en su soledad. La aparición de una niña (Natalie Portman) cuya familia ha sido eliminada por un grupo de policías corruptos, hace a Léon consciente de su necesidad de compañía y cariño. Se desarrolla así una tierna relación entre ambos, un indisoluble romance, que juega, una vez más, la baza del contraste, y que hace plantearse al pistolero dudas acerca de su condición de desarraigado social (14). El tema recurrente del mentor se presenta aquí por partida doble: el ex-mafioso (Danny Aiello) consuela paternal a Léon, y éste, a su vez (como en **Nikita, dura de matar**), instruye a la muchacha en el arte de matar.

No conviene olvidar una segunda faceta de Besson como productor y guionista (y padrino) de proyectos para otros realizadores, hasta la fecha generadora de cuatro libretos: un *thriller* fantacientífico -**Kamikaze** (*Kamikaze*; Didier Grousset, 1986)-, dos comedias policíacas -**Taxi Express** (*Taxi Express*; Gérard Pirès, 1998) y **Taxi 2** (Gérard Krawczyk, 2000)- y un drama romántico ambientado en el mundo de la música disco -**The Dancer** (Frédéric Garson, 2000)-. Mientras que los filmes



de Pirès y Krawczyk se limitan a sumarse a una corriente de comedias descerebradas donde priman, en un entorno de *buddy movie*, tanto el *gag* fácil como la acción mecánica y sin sentido (Samy Naceri es el taxista caradura y simpático que ayuda a Frédéric Diefenthal, policía urbano especialmente nulo), el de Garson supone el regreso a las fórmulas más apolilladas del melodrama rosa (Mia Frey es una bailarina que gana siempre el premio de las *dancing queens* en un club neoyorquino, pero es rechazada en Broadway por ser muda; un joven científico se involucra y surge el romance). Con cierto regusto *pulp*, al modo de las novelas de ciencia-ficción de Gustave Le Rouge o Maurice Renard, el guión de Besson para **Kamikaze** -coescrito con Michèle Halberstadt y el director Grousset- inserta lo extraordinario en una situación *quo-*

tidien, incluso vulgar, muy del gusto del cine de anticipación francés: el maduro Albert (Michel Galabru), recién despedido de su empresa, decide lavar tal agravio provocando la muerte de los presentadores de televisión mediante un extraño aparato que le permite acabar con sus víctimas en directo, sentado cómodamente frente a la pequeña pantalla. Tan descabellada idea, no exenta de cierto pueril encanto, parece extraída del viejo film de Bela Lugosi **Asesinato por televisión** (*Murder by Television*; Clifford Staniforth, 1935), cuya premisa de partida es idéntica, compartiendo, así mismo, la subsiguiente pesquisa policial. Por fortuna el estatismo de la primera (prolífica en interminables diálogos) se halla ausente en el título que nos ocupa, si bien éste no consigue eludir la sumisión al lugar común: el policía (Richard Bohringer) enfrentado al

aparato oficial, el científico progresivamente enloquecido (impagable Galabru vestido de samurai y con el rostro enharinado dispuesto al mortífero ritual catódico), la organización paragubernamental empeñada en hacerse con el letal aparato (un chisme de absurdo diseño *camp*), la sempiterna crítica a la vacuidad televisiva... Lastrado por un enmohecido tono intimista (que, bien mirado, hubiera dotado de un hálito singular a la película de haber sido mejor integrado en la acción), **Kamikaze** no deja de ser una interesante, por exótica, muestra de ciencia-ficción a la francesa, de cierta prestancia visual, pero con todas las adulteraciones y carencias que marcan la diferencia del género en el país vecino (15). Como vemos, estos guiones firmados por Besson donde se conjuga la comedia, el drama romántico, la acción desenfadada, el policiaco, la anticipación y un costumbrismo recalitrante, se alejan de las inquietudes plasmadas en sus proyectos personales, constituyendo livianos divertimentos sin mayor trascendencia (a excepción, quizá, de **Kamikaze**, el más sustancial de los cuatro filmes, significativamente encuadrado en la ciencia-ficción).

Sin embargo, esta preferencia por la recreación festiva, profundamente deudora de fuentes genéricas ya institucionalizadas, eclósiona en su séptima película, un monumental parque temático donde se dan cita todos los usos y costumbres de la más disciplinada postmodernidad. **El quinto elemento** hace insultante exhibición de un abigarrado marchamo futurista donde el bombardeo de imágenes, la pirotecnia visual, la supeditación al diseño por encima de la lógica narrativa, alcanzan el cenit bessoniano. Ya no interesa la historia que se cuenta (perfectamente banal: para evitar la llegada del Mal Absoluto, ha de combinarse un desconocido quinto elemento con los otros cuatro

preconizados por la filosofía presocrática: agua, tierra, aire y fuego), sino aturdir mediante la saturación sensorial, con el fin de proporcionar al espectador un viaje irreplicable, una experiencia en teoría inolvidable que apele a nuestro espíritu más infantil e indulgente (16). Besson justifica esta opción alegando que el film supone el testamento de su juventud y el último eslabón hacia empeños más adultos (17) -su siguiente proyecto, **Juana de Arco**, manipula hechos históricos de gran trascendencia, cierto, pero sin abandonar la estética de *videoclip*, sobre todo en los instantes oníricos-. Las perpetuas fijaciones del realizador francés emergen de este caótico *cartoon* en que finalmente se convierte la película: el héroe (Bruce Willis) es un ex-militar caído en desgracia y reciclado en taxista (de nuevo, el marginado), la búsqueda del amor continúa incesante ("*Hay un millón de mujeres*", le espetan a Willis; "*Sólo quiero una*", responde), la figura del sabio reaparece (el sacerdote guardián del secreto)... Todo ello sometido a una ración de esteroides que exagera y da la vuelta a los diferentes personajes y aparejos que pueblan la película: así, Willis luce un desarmanante rubio platino y no puede evitar convertirse en el John McClane de **Jungla de cristal** (*Die Hard*, 1987), merced a su camiseta sudada y otras prendas de usar y tirar; el flemático Ian Holm (aquí el Padre Cornelius) atraviesa la pantalla en un constante ataque de nervios; el duro Brion James pasa de su habitual papel de *psycho-killer* al de bobalicón militar; el caricato Chris Tucker se convierte en el rey de la mueca y el amaneramiento; Leeloo, diminutivo de Leeloo Minai Lekarariba Laminai Tchai Ekbat De Sebat (Milla Jovovich), muta en un trasunto de la replicante Daryl Hannah de **Blade Runner** (*Blade Runner*, 1982), sustituyendo amenaza por oligofrenia; Gary Oldman carga las tintas en su burlesco villano

rizando el rizo de lo tolerable (que ya es decir, si tenemos en cuenta su larga nómina de malvados histriónicos); el viaje hasta la estación vacacional denominada Paraíso Fhloston es resultado de un concurso promovido por las célebres croquetas Géminis; los bondadosos alienígenas *mondoshawan* se ocultan en un traje espacial de dimensiones y diseño estrambóticos; los malvados *mangalores* son torpes y feos con avaricia; la diva de la ópera alterna el aria con el *rap*; la ciudad futurista es la madre de todas las megalópolis que en el cine han sido; el mal no es sólo indeterminado y abstracto, sino Absoluto... Sin embargo, tal acumulación de "hallazgos" corre el riesgo de provocar tanta diversión como peligroso escepticismo, llegando a crear una distancia a veces insalvable entre la fantasía futurista y lo meramente grotesco, entre el film y el público iniciado. El despliegue de modelitos, cual pasarela veraniega (mérito del modisto Jean-Paul Gaultier), la grandilocuencia del diseño de producción (gentileza de los dibujantes de cómic Jean-Claude Mézières y Moe-bius), el tono machaconamente irónico de la función (¿parodia?, ¿chiste privado?, ¿desmitificación?), la ausencia de lógica narrativa en favor del impacto visual y sonoro, y el empeño por apabullar desde todos los ángulos y de todas las maneras posibles, acercan más a **El quinto elemento** al decálogo postmoderno o la fantasía gratuita que al relato estricto de ciencia-ficción, aunque por definición la película se encuadre en este género.

Y es que Besson, a pesar de su aire circunspecto, de esos cabellos despeinados y ornados con mechas, de sus maneras autistas durante el trabajo -Pascal Gregory: "*Besson, un director muy ambicioso y muy trabajador, no tenía tiempo para ocuparse de los actores, por lo que me sentí muy solo*" (18)-, de la filosofía exis-



tencialista con la que adorna sus obras, de la exaltación técnica patente en sus películas y del escaso rigor dramático de las mismas, no consigue desviar nuestra mirada de sus verdaderas intenciones: exhibir a toda costa su eterna mocedad en voluptuosos poemas a la fantasía, llenos de ruido y de furia, escritos con la atropellada arrogancia de quien es feliz atrayendo la atención del prójimo en un alarde narcisista, haciéndonos creer que ha crecido, que ha madurado, sin importarle ni lo más mínimo (¿y a quién no?) prolongarse en una temible, presuntuosa adolescencia de Peter Pan post-moderno.

NOTAS

1. También interesantes son los filmes de animación de René Laloux, **El planeta salvaje** (*La planète sauvage*, 1973), **Los amos del tiempo** (*Les maîtres du temps*, 1982) y **Gandahar** (1987); así como **Malevil** (Christian de Chalonge, 1980) y **Mala sangre** (*Mauvais sang*; Léos Carax, 1986), pesimistas parábolas sobre el futuro de la humanidad, y el sólido **thriller La máquina** (*La machine*; François Dupeyron, 1994), insólito y notable acercamiento al tema del intercambio de personalidades.
2. Eric Serra nació en París el 9 de septiembre de 1959. Su madre murió cuando él tenía 7 años, y su padre, Claude Serra, era un famoso compositor en Francia. A la edad de 11 años, Eric comenzó a tocar la guitarra y, con 15, llegó a ser músico profesional para Didier Lockwood, Youssou N'Dour y Mory Kante. Entre 1980 y 1988 toca la guitarra para el cantante francés Jacques Higelin, componiendo en el 83 su primera banda sonora, **Kamikaze 1999**. Su filmografía se haya supeditada a la de Besson como director, con dos excepciones: **Kamikaze** y **Goldeneye** (*Goldeneye*; Martin Campbell, 1995). En 1998, editó su primer álbum de **rock**, titulado "RXRA".
3. Gabriel Lerman: *Entrevista a Luc Besson*, en *Dirigido*, número 257. Barcelona, mayo 1997. Página 25.
4. Gabriel Lerman: Op. cit. nota 3. Página 24.
5. Narciso Ibáñez Serrador: Prólogo a *Los mejores relatos de Ciencia Ficción*. Bruguera. Barcelona, 1967. Página 9.
6. Jean Bouise (Le Havre, 3-6-29 / Lyon, 6-7-89) intervino, hasta su muerte, en papeles episódicos en todos los filmes de Besson: **Kamikaze 1999**, **Subway / En busca de Fredy**, **El gran azul** y **Nikita, dura de matar**. La extraña fisonomía de un rostro cercano al diseño de cómic le convirtió en el actor ideal para encarnar al furibundo Capitán Haddock en **El misterio de las naranjas azules** (*Tintin*; Philippe Condroyer, 1965), coproducción hispano-francesa con Jean-Pierre Talbot como Tintín y nuestro José Sazatornil. Bouise intervino en una larga lista de filmes de prestigio: **La vieja dama indigna** (*La vieille damme indigne*; René Allio, 1964), **La guerra ha terminado** (*La guerre est finie*; Alain Resnais, 1966), **Red siniestra** (*Avec la peau des autres*; Jacques Deray, 1965), **Z (Z)**; Constantin Costa-Gavras, 1968), **Las cosas de la vida** (*Les choses de la vie*; Claude Sautet, 1969), **La confesión** (*L'aveu*; Costa-Gavras, 1969), **Cita en Bray** (*Rendez-vous à Bray*; André Delvaux, 1971), **El atentado** (*L'atentat*; Yves Boisset, 1972), **El viejo fusil** (*Le vieux fusil*; Robert Enrico, 1975), **El otro señor Klein** (*Mr. Klein*; Joseph Losey, 1976), **Muerte de un corrupto** (*Mort d'un pourri*; Georges Lautner, 1977)...
7. Absurda y coyuntural "traducción" española para **Le dernier combat**. Cambio que nada tiene que ver con una coincidencia nominal con el film de John Ford **El gran combate** (*Cheyenne Autumn*, 1964), tal y como erróneamente afirma Ángel Antonio Pérez Gómez, que atribuye al *western* del director tuerto el título "El último combate" en su crítica del film de Besson publicada en *Cine para leer 1984*. Ed. Mensajero. Bilbao, 1985. Páginas 217-218.
8. Obtuvo el Premio Especial del Jurado y de la Critica en el Festival de Avo-

riaz 1983, y, también ese mismo año, a la Mejor Película y el Mejor Director en el XVI Festival Internacional de Cine Fantástico de Sitges.

9. Lo subterráneo como metáfora de lo oculto y lo desconocido ya ha sido explotado en el fantástico y la C-F: así, civilizaciones enterradas han amenazado a la humanidad desde seriales como **The Phantom Empire** (Otto Brower y Breezy Reeves Easton, 1935) y películas como **The Mole People** (Virgil W. Vogel, 1956) hasta la citada **Doce monos**, pasando, entre otras, por **El tiempo en sus manos** (*The Time Machine*; George Pal, 1960), **La línea de la muerte** (*Death Line*; Gary Sherman, 1972), ambientada también en el metro, o **Cavernas fantasma**s (*Secrets of the Phantom Caverns*; Don Sharp, 1984).

10. La versión de **El gran azul** exhibida en nuestras pantallas dura 115 minutos, muy por debajo de los 135 proyectados en Cannes y de los 180 vistos finalmente en Francia bajo supervisión del propio director. El firmante desconoce esta última copia, pero cabe especular con la posibilidad de que Besson haya introducido muchos más elementos de su

propia biografía. De hecho, es el único de sus filmes en que ha llevado a cabo una restitución tan exhaustiva del metraje inicialmente suprimido.

11. Los americanos quisieron que el propio Besson se encargase de dirigir su *re-make* tras comprarle los derechos del guión por un millón de dólares. Finalmente John Badham (Luton, Gran Bretaña, 25-8-39) se encargó del empeño, destrozando en **La asesina** (*Point of No Return*, 1993) la historia original, fotocopiada plano por plano y réplica tras réplica, pero subrayando hasta la náusea todo lo que en **Nikita, dura de matar** era ya más que evidente. Si en la película gala las muertes se resuelven en *off*, en el encargo USA los planos de impactos sanguinolentos salpican la retina; si en la primera la heroína pasea su adicción a las drogas por la calle, en la segunda se insertan psicodélicos *flashes* mostrando el efecto de los narcóticos; si en **Nikita, dura de matar** la música de Eric Serra suena rítmica y epatante, en **La asesina** los acordes dislocados de Hans Zimmer tornan esperpéntico un visionado ya de por sí insufrible. Y así todo. Paréntesis para la anécdota: la película que Anne Parillaud (París, 6-5-60) ve en la TV en

un momento del film francés es **Caroline chérie** (Richard Pottier, 1950), el largometraje que lanzó a la actriz Martine Carol; Bridget Fonda (Los Angeles, California, 27-1-64), por su parte, asiste al pase catódico de **Deception** (Irving Rapper, 1946), con Bette Davis.

12. Dieciséis meses de rodaje submarino empleó Besson en la confección de su película, redescubriendo el placer del buceo que le había sido negado en su adolescencia por prescripción facultativa.

13. Jean Reno (Casablanca, Marruecos, 30-7-48) evoluciona en el cine de Besson, conforme el actor adquiere mayor protagonismo y popularidad: bruto insensible en **Kamikaze 1999**, bruto indiferente en **Subway / En busca de Freddy**, bruto simpático en **El gran azul**, bruto entrañable en **El profesional**.

14. En el film, las referencias a la búsqueda del hogar y el amor son explícitas: la niña se queda sin familia y Léon busca una. Éste, que cuida con mimo una planta, comenta a la pequeña: "*Es como yo, ¿sabes? Sin raíces*"; más adelante le confiesa: "*Quiero ser feliz, dormir en una cama, echar raíces*"; finalmente, la niña planta el ficus de Léon en un terreno cercano a su residencia.

15. El film de Grousset obtuvo el Premio a la Mejor Película en el VIII Imagific de Madrid (1986).

16. Besson confesó a Vincent Guignebert para la revista *Mad Movies* (número 107. Página 12. París, mayo 1997) que "**El quinto elemento es realmente una invitación al viaje, a la evasión. Creo que es necesario sentir esa necesidad, ese deseo, es necesario tener un estado del espíritu para disfrutar plenamente del film**".

17. Como declaró a Julieta Martialay en *Fotogramas*, número 1.845, página 44 (Barcelona, julio 1997), con referencia a **El quinto elemento**: "*Yo creo que las películas se hacen con arreglo a la edad. Cuando dirigí por primera vez tenía 20 años e hice una película de 20. Y así sucesivamente. Ahora he cambiado, casi me considero un viejo y, forzosamente, las cosas que me interesan y conmueven son diferentes. Así que me he ido desprendiendo de los rasgos juveniles, zanjados en esta película gracias a que he ido lo más lejos que quería en cuanto a estética, técnica y humor*".

18. Declaraciones del actor sobre su participación en **Juana de Arco**, recogidas en *Cinerama*, número 87, página 47 (Madrid, enero de 2000).



Kamikaze 1999

ba
 No
 lit
 lel
 Fr
 m
 Sh
 fik
 em
 au
 err
 Ba
 Ko
 da
 jen