

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Naturalezas muertas, retratos de familia

Autor/es:
Losilla, Carlos

Citar como:
Losilla, C. (2006). Naturalezas muertas, retratos de familia. Nosferatu. Revista de cine. (51):27-31.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41439>

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:



Naturalezas muertas, retratos de familia

Carlos Losilla

*Maitasuna eta heriotza, John Hustonen zinemaren gai kulturetakoak, zinemagilearen lanean ez dira, ez, alde batetik bakarrik aztertzen, itxuraz ematen dutena baino askoz ere ikuspegi konplexuagoa eskaintzen baitute. Testu honek oinarriko bi pelikulen bitartez sakondu nahi du horretan: *A Walk with Love and Death* eta *The Dead* pelikulen bitartez, hain zuzen ere.*



Pasco por el amor y la muerte

“El mito central de nuestra cultura es la expulsión del Paraíso. Pero nadie quiere creerlo, nadie quiere que ese sea el mito central de nuestra cultura, y que represente una Caída, que este mundo sea la manifestación de una Caída: caemos del nacimiento a la muerte, del sueño al fracaso, de la salud a la enfermedad. No estamos en el Paraíso. Pero nadie quiere aceptarlo. Esta cultura se niega a aceptar la muerte. Y este es el mito central de nuestra cultura: tanto la Crucifixión como la expulsión del Paraíso, pero nos negamos a afirmar que hemos sido arrojados del Paraíso y desarrollamos teorías utópicas, socialismo, fascismo, democracia, desarrollamos posibilidades utópicas que nos devuelvan el Paraíso, pero hay una grieta en todas las cosas, porque este es el Reino de la Grieta, este es el Reino del Fracaso, este es el Reino de los Muertos, y a menos que afirmemos el fracaso y la muerte, vamos a ser muy desdichados. Cuanto más afirmemos la muerte, más felices seremos. Cuanto más afirmemos el fracaso, más éxito tendremos”.

(Leonard Cohen)

Casi al principio de **Paseo por el amor y la muerte** (*A Walk with Love and Death*, 1969), el cadáver de una muchacha con los senos desnudos aparece flotando en las aguas de un río, atroz metonimia de los horrores de la guerra. Es una imagen sorprendente, sobre todo por encargarse de abrir la narración con tan macabro detalle, pero también porque descubre de inmediato las cartas que pretende jugar John Huston. La destrucción, la muerte en su vertiente más abominable y terrorífica: el final de la belleza, de la juventud y de la vida. Y también la relación con el título, es decir, el cuerpo hecho para el amor pero entregado a la podredumbre. Ignoro si Huston quería realizar aquí una cita de la *Ofelia* de Millais, aunque la desnudez de la muchacha remite más bien a la versión que del mismo motivo realizó Delacroix. En cualquier caso, la elección delata el papel preponderante que desempeñará en la película un género no demasiado frecuentado por el cine, el retrato, que Huston utilizará a la vez como figura de estilo y como recurso anafórico. Fiel a su condición de poema, tan cercana a determinada lírica medieval, **Paseo por el amor y la muerte** es una sucesión de retratos filmados en rima asonante y destinada a corroborar lo que opinaba Barthes de la fotografía: una imagen detenida es siempre una apelación a la muerte.

2

Sin embargo, **Paseo por el amor y la muerte** es un poema narrativo contado desde un punto de vista muy concreto, el de su protagonista, Heron de Foix (Assaf Dayan). Desde el principio abundan las citas. Ya hemos hablado de la *Ofelia* shakespeariana, a la que también cantó Rimbaud. Pero en realidad la película se inicia con los títulos de crédito sucediéndose sobre una serie de grabados medievales que muestran diversos rostros en actitud hierática. Y poco después de contemplar el cadáver de la chica, Heron ve a otra muchacha trabajando en el campo, en la gran tradición pictórica de las espigadoras glosadas hace poco por Agnès Varda en una película admirable. Por eso, cuando nuestro hombre abre los ojos, tras un sueño reparador en el castillo, Huston encuadra sus ojos en primerísimo plano y, sin solución de continuidad, una imagen de Claudia (Anjelica Huston) ocupa la pantalla: majestuosa, en lo alto de una balaustrada, con las manos apoyadas en la baranda de piedra y la mirada llena de serenidad. El punto de vista de Heron, entonces, se reconvierte en un retrato pintado por Huston. Y un detalle aún más revelador: ese retrato es el de su propia hija. ¿Cómo conciliar el retrato entendido como naturaleza muerta y esta apoteosis del amor filial?

Durante los meses de abril y mayo de 2005, la revista *Dirigido por* dedicó un amplio *dossier* a la figura de John Huston. Por mi parte, contribuí a ese esfuerzo con una serie de textos sobre determinados motivos houstonianos que me siguen resultando muy queridos: las adaptaciones literarias, y **The Red Badge of Courage** (1951) y **Fat City (Ciudad dorada)** (*Fat City*, 1972) en particular. En ellos planteé la misma hipótesis, de maneras más o menos evidentes: Huston como cineasta de la muerte, del tiempo detenido, sobre todo a partir de lo que me parece una de las cumbres de su obra, la parte final de **Fat City (Ciudad dorada)**. En diciembre de ese mismo año, Carlos F. Heredero me comunicó la existencia de un texto de Clive Hart, "Joyce, Huston and the Making of 'The Dead'" (*The Princess Grace Irish Library Lectures*, 1988), en el que la famosa imagen de Gretta (Anjelica Huston), esta vez en **Dublinese (Los muertos)** (*The Dead*, 1987), escuchando la canción de Bartell D'Arcy (Frank Patterson) en lo alto de la escalera, inmóvil, da lugar a la siguiente afirmación: "*Enmarcada por un ventanal, Gretta no sólo oye esa 'música lejana', sino que también adquiere un vago parecido con las madonnas barrocas*". En efecto, pensé: no sólo la inmovilidad y la muerte, sino también la trascendencia.

4

Cuando Heron regresa de su particular excursión en busca del mar, reencuentra a Claudia en un convento. Vestida de negro, en un rincón de la iglesia, su figura precipita otro retrato, esta vez en dos tiempos: al principio de cuerpo entero, con el rostro emergiendo de la oscuridad; luego en primer plano, con la cabeza cubierta, como una Virgen. Poco después, cuando el muchacho, en el fragor de la batalla y poseído por la furia, mata con saña injustificada a un campesino, queda a su vez fulminado por la mirada de Claudia, que se convierte entonces en un cuerpo activo y abandona su condición de modelo. Sin embargo, no se trata de una evolución, sino de un matiz. Poco después, unos monjes acogen a la joven pareja y Huston vuelve a mostrar a Claudia, a Anjelica, desde la perspectiva de Heron, tras una verja de hierro y rodeada de monjas. La mirada que aprendió a mirar es ahora, de nuevo, objeto de la visión ajena. Pero entonces los retratos, según Huston, no son únicamente naturalezas muertas, sino cuerpos que pueden reaccionar a nuestras llamadas. Existe una misteriosa interacción entre lo animado y lo inerte, entre los vivos y los muertos, como la nieve bulliciosa de **Dublinese (Los muertos)** que cae sobre el paisaje inmovilizado.



5

En realidad, lo que estoy escribiendo no sucede ahora, ni siquiera a partir del descubrimiento del texto de Clive Hart. Hace muchos años, tampoco recuerdo cuántos, escribí un texto sobre **Dublinese (Los muertos)** para los *Cuadernos del Norte* que dirigía Juan Cueto y luego, a raíz de eso, otro para los *Archivos de la Filmoteca* de Valencia que coordinaban Francisco Picó y José Antonio Hurtado. En ambos, o quizá sólo en alguno de ellos, insistí en ese viaje progresivo hacia la inmovilidad con el que culmina la última película de Huston y que también es la esencia del final de *Fat City (Ciudad dorada)*. Releo ahora la monografía que Heredero publicó en 1984, sus palabras sobre **Paseo por el amor y la muerte**: “*Heron y Claudia, que han vencido al aquelarre, a las ideas represivas, a la destrucción y a la sangre, encontrarán su plenitud en el umbral de la muerte (...). Tan sólo su futuro en el más allá, el amor que sienten en sus cuerpos y la imagen soñada del mar, cuentan ya para ellos*” (págs. 163-164). Reviso también lo que escribió Domènec Font en *La última mirada* a propósito de **Dublinese (Los muertos)**: “*En el claroscuro de la habitación, un contemplativo Gabriel Conroy observa los copos de la nieve cayendo oblicuos sobre las luces, ‘sobre las sombrías y sediciosas aguas del Shanon, sobre el*

desolado cementerio de la loma donde yacía Michael Fury, muerto...’, *visión cósmica que lejos de incitar al desánimo, abre las puertas a la serenidad y al pensamiento interior*”. Así pues, efectuando un recuento: “plenitud en el umbral de la muerte”, “futuro en el más allá”, “visión cósmica”, “pensamiento interior”... ¿Era el vitalista Huston, en el fondo, un poeta místico?

6

Paseo por el amor y la muerte cuenta la huida y la muerte de dos jóvenes amantes por entre los paisajes desolados de la Guerra de los Treinta Años. **Dublinese (Los muertos)**, basada en el cuento de James Joyce *Los muertos*, parece recoger a los dos protagonistas muchos años después, en el Dublín de principios del siglo XX, para introducirlos en una celebración espectral que desembocará, paradójicamente, en su resurrección. En principio, no puede haber entorno más festivo que esa cena de Reyes, durante la fiesta de la Epifanía, que reúne a algunos miembros de la alta sociedad dublinesa, entre ellos Gabriel Conroy (Donal McCann) y su esposa Gretta (Anjelica Huston). Las ceremonias se suceden: bailes, canciones, recitados, discursos... Pero el último de esos ritos se celebra en un doble *off*. D’Arcy canta “The Lass of Augrihn” en una de las habitaciones del piso superior,

mientras Gabriel espera a su mujer al pie de la escalera. Luego aparece ella, ausente, como una sonámbula, hechizada por la melodía, pero la ejecución del tema musical sigue inmersa en la invisibilidad, como si su eco llegara desde el reino de los muertos. Y, en efecto, así es, pues esa canción ha despertado en Gretta el recuerdo de un amor de juventud, prematuramente fallecido. Al purgatorio de la muerte en vida, de esa gran mansión repleta de fantasmas, se añade ahora el del tiempo que pasa, dejando atrás la felicidad, y el del gran vacío que se acerca inexorablemente. En efecto, el escenario expulsa poco a poco a los personajes hasta que sólo quedan Gabriel y Gretta en una habitación de hotel. Ella se confiesa y queda profundamente dormida. Él mira por la ventana, viendo cómo cae la nieve, y piensa en el fracaso de su vida y la del chico que murió por la que ahora es su mujer. Su voz interior, también en *off*, se hace una con el paisaje blanco y solitario, detallado en una estremecedora sucesión de planos. En **Paseo por el amor y la muerte**, Heron y Claudía, al final, miran también por una ventana, al espacio en *off*, mientras se acercan las huestes que les darán muerte, y sólo ven, en contraplano, un humo espeso y premonitorio. En uno y otro caso, las manchas de colores, la abstracción, se adueñan del final del relato. Una especie de panteísmo

cromático sumerge a los personajes en un vacío confortador. Pero esa desaparición está obligada a dejar alguna huella visible en el universo que han transitado. De hecho, eso es el cine.

7

Cuando Gabriel mira por la ventana, Gretta ya está dormida, fuera del mundo, como si estuviera muerta, y Huston le dedica otro de sus planos-retrato. El retrato, pues, inmoviliza la vida, pero también la conserva para el recuerdo, la convierte en una imagen sagrada. Mientras la tía Julia (Cathleen Delany) canta "Arrayed for the Bridal", la cámara se independiza del relato, se dirige al piso superior, recorre escaleras vacías, habitaciones y objetos, y muestra algunas fotografías de la familia, espectros que miran al espectador desde el reino de la nada. Es otra naturaleza muerta que añadir a los paisajes solitarios, bajo la nieve o el fuego de la guerra. También Gretta se convertirá en uno de ellos y, por eso, antes del retrato como *madonna*, Huston le ha dedicado ya otro. Mientras Mr. Grace (Seán McClory) recita "Promesas rotas", la vemos recostada en el sofá, grácilmente erguida y con un brazo apoyado en el asiento. Al final, con la cabeza en la almohada, abandonada toda impostura social, Gretta



Dublinese (Los muertos)

es ya puro espíritu, una condición preludiada por su aparición en lo alto de la escalera, enmarcada en ese ventanal que parece la vidriera de una iglesia. El sufrimiento de la vida convierte a algunos en santos. Y sólo es necesaria una revelación, una epifanía, para que lo descubramos. Sonidos, palabras, imágenes. La música, la literatura, la pintura, el cine.

8

Otros de los materiales que me proporcionó Carlos F. Heredero es el documental *Huston y Joyce. Diálogos con los muertos*, que él mismo escribió para que lo dirigiera Carlos Rodríguez. Allí se revela algo que su autor repite en el texto sobre **Dublinese (Los muertos)** publicado en la revista *Dirigido por* en mayo de 2005: “Porque esta [el cuento *Los muertos*, de Joyce] es una historia que nace, no debe olvidarse, de una herida profunda que nunca dejó de latir en el corazón de Joyce: la memoria persistente, cultivada por su esposa Nora, del joven Michael Maria Bodkin (alias Michael Fury en la ficción literaria), que la cortejó en su juventud, y a cuya tumba real, en el cementerio de Ragoon, remite el parlamento final de Gabriel frente a la ventana mientras contempla la nieve...” (pág. 67). La santidad de los demás revela nuestras

propias miserias. Y Huston no se debió de considerar precisamente un santo al final de su vida, pues su mayor empeño parece ser que fue consagrar a su hija Anjelica en una especie de inmortalidad iconográfica que va desde los retratos de **Paseo por el amor y la muerte** hasta los de **Dublinese (Los muertos)**, pasando oblicuamente por los esbozos al carbón de **El honor de los Prizzi** (*Prizzi's Honor*, 1985). En la película de Heredero y Rodríguez aparecen algunas *madonnas* renacentistas que Huston conservaba en su mansión de St. Clerans, en Irlanda, al tiempo que se le ve dibujando un retrato en un cuaderno. También se habla de ese fulgurante momento detenido de **Fat City (Ciudad dorada)**, cuando los parroquianos de un bar de mala muerte quedan petrificados ante la mirada de Stacy Keach, del propio Huston. El tiempo y la vida se congelan por un instante, como los paisajes nevados de **Dublinese (Los muertos)**, y dejan entrever su fugacidad pero también su condición más sublime, la intensa belleza de esos momentos que transcurren sin cesar ante nuestros ojos como naturalezas muertas y de los que quedarán, para los restos, algunos retratos de familia. Huston quiso perpetuarse en su hija Anjelica, como en una transubstanciación a través de la imagen. Y fue enterrado, por decisión propia, junto a su madre.