

La mirada. Textos sobre cine

Título:
Históricas y estrellas (Valentino)

Autor/es:
Cardín, Alberto

Citar como:
Cardín, A. (1978). Históricas y estrellas (Valentino). La mirada. (2):69-71.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41569>

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:



HISTERICAS Y ESTRELLAS

(Valentino de Ken Russell)

Alberto CARDIN

Biografía y ficción biográfica son géneros difíciles de demarcar, ya que no es la "realidad" la que marca la pertinencia: entre descubrir nuevos datos que iluminen una vida y añadir otros que la iluminen con respecto a un fin, apenas hay diferencia. Tienen en cambio en común el carácter ejemplar, totémico, que erige los rasgos de una vida en emblemas para ser apropiados.

Tampoco puede haber pertinencia con respecto al mito, a no ser por reduplicación, porque precisamente el mito de nuestro tiempo consiste en realzar lo real como verdadero, pretendiendo una mayor verdad para aquello que "realmente ocurrió", cuando lo fundamental es la intención con la que ese real se asume: la de erigirlo en modelo.

Problemas de cultura de masas, ya que las "inmensas minorías" huyen de las identificaciones, o las parodian como forma de escepticismo. Este mismo juego de la parodia o la distancia demuestra, sin embargo, hasta qué punto las vidas de otros, en cuanto emblemas, son importantes porque nadie se erige en "yo" si no es negando o asumiendo a otro.

Pero una cultura de masas sólo se mantiene en la diferencia (lo opuesto simétrico es el despotismo oriental): diferencia de gremios, de santos o de órdenes religiosas en la Edad Media, y diferencia de individuos en la actualidad. Individuos que no son tales, sino combinatoria ilimitada de un cúmulo de rasgos finitos. De ahí la recurrencia de las modas, su encabalgamiento, la multiplicación de las figuras por acumulación de rasgos, la proliferación de modelos distinguibles por una diferencia mínima, para que sea ésta la que dé la ilusión de un abismo de diferencias.

Diferencias individuales colgadas de una misma moda, o que pendulan entre el gregalismo fan y el más completo autismo, cada uno creyendo mantener una relación personalísima con el mismo modelo, en medio de una masa que erige otro tanto, uno por uno.

Hay que elegir cuidadosamente el modelo de la oferta de mercado, y la oferta saber muy bien Laria qué público se orienta. Pero el mejor invento de la moderna sociedad de masas es el modelo pluridimensional, que, como bien intuyó —pero muy mal definió— Marcuse, tiene diversos núññ heras que los individuos se identifiquen con sólo uno: sincrónica o diacrónicamente.

No todos los modelos sirven para ésto. Los hay pre-programados, y otros post-programados a partir de una latencia. Casos típicos de post-programación son por ejemplo Lillian Hellman o Dashiell Hammett, a su pesar, Visconti y Mahler. Casos indudables de pre-programación: De Palma, Spielberg, Lucas y, por poner un ejemplo no cinematográfico, aunque no sin relación con el cine, Asimov.

¿Qué tienen en común todos estos modelos? una parte técnica muy bien cuidada —al nivel signifiante que sea— y una pluralidad de contenidos —significantes y significados—, que incluyen hasta un cierto metalenguaje, o al menos una cierta autoreflexión. Son obras que incluyen un cierto discurso sobre sí mismas y un manejo genérico o intergenérico, que permiten la alabanza intelectual, y a la vez una parte especular, una serie de nudos signifiante cargados de afecto, muy connotados, directamente apropiables, que desencadenan identificaciones de diversos tipo.

Y aquí entra la figura de Russell, a quien ya parecía que íbamos a dejar fuera: Russell es un super-Visconti, o, si se quiere, un Lucas sin ciencia ficción y sin super-producción.

Ya la labor de Visconti había sido culturizar un arte de masas, como es la ópera, a base de integrar en él un metalenguaje, el del marxismo en el que los Taviani y Bertolucci han dado ulteriores pasos. Se trataba de hacer un arte nacional —popular que terminó como pop-internacional. Ken Russell recogió el cabo para mejorarlo: haciendo un cine pop-internacional que prescindiera del metalenguaje, en aras de una mayor universalización.

Y aún más: decidió integrar a los precursores de ese tipo de arte como parte fundamental de la obra misma. Se tenía así no sólo el objeto de la identificación integrado como parte de la obra, sino el sujeto de dicho objeto convertido él mismo en objeto: el autor como estrella, junto con su entorno y su obra, como bibelots intercambiables centrados en torno a un eje ilusorio: la figura del artista.

La cima de esta ejemplar propuesta se consigue cuando al artista evocado se superpone la imagen de otro artista vivo igualmente cargado de halo, de misterio y de





“pasión”. Cosas, estas tres, fundamentales, dado que la identificación, aunque se produce con un rasgo, aparece siempre como una gestalt, para lo que es preciso difuminar el rasgo y hasta los perfiles materiales (de ahí el triunfo del flou en el cine moderno, que además de los tres citados estrivos, evoca la memoria).

Reducidas a su esqueleto, las vidas de artista de Russell muestran varios tics recurrentes: la reducción de la trayectoria a momentos-clímax de la misma, contruidos en tono a un climax escénico; la traducción disfrazada de la problemática del individuo a una problemática actual; la invención de escenas efectistas que se pretenden desveladoras (la visión de Tadzio y Von Aschenbach en un andén de estación en *Mahler*; el baile de Nijinski y Valentino en *Valentino*; la visión de Cósima Wagner vestida de walkiria nazi en *Mahler*; la escenificación de *1812* en *Music Lovers*; el archivo gigante de Richelieu y la cacería humana de Luis XIII en *Los diablos*, etc.); la homosexualidad reticente del artista como parte fundamental de su pasión; la muerte trágica del héroe. Nudos que desencadenan ya de por sí la identificación histérica en cuanto identificación con un tipo, ayudada por la puesta en escena espasmódica y los espasmos interiores a la escena.

El artista, mostrado así en su representación arquetípica (que recoge modernizada la iconografía tradicional de las vidas de santos), como producto máximo de su propia obra, rodeado de sus obras y de las obras de la época de que gusta circundarse (el decorado tiene no sólo un fin de verosimilitud histórica, sino de redoblamiento del halo), suma en sí la identificación con el modelo y un supuesto efecto de conocimiento: se conoce la sicología del artista y la sicología en general, el arte de la vida y las dificultades de los que la han vivido hasta el fondo.

¿Quién podrá negar a Russell haber superado a su maestro? Visconti, a pesar de su triunfo en el mercado americano —a través de *Ludwig* sobre todo—, quedaba siempre un poco demasiado “alto”. La altisonancia de Russell es sin embargo la misma de las stars pop, la misma altisonancia histórica de la escena moderna. Por eso, para redondear las vidas de artistas reales, tenía que pasar por la de uno ficticio, que además se creía redentor, *Tommy*. Visconti nunca se habría atrevido con una opera-rock. Russell se ha atrevido hasta a sacar de su absoluta especificidad a la última star antigua, Rudolf Nureyev. El continuo dimensional no puede ser ya más perfecto.