

La mirada. Textos sobre cine

Título:

El mal metafísico (Exorcista II)

Autor/es:

Garay, Jesús

Citar como:

Garay, J. (1978). El mal metafísico (Exorcista II). La mirada. (2):74-74.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41571>

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:



EL MAL METAFISICO

(Exorcista II de John Boorman)

Jesús GARAY

Desde el principio, la carrera cinematográfica de John Boorman se reviste, entre otros aspectos (incipientes e incluso discutibles), del interés de la contradicción,(1) o lo que es lo mismo, su obra podría inscribirse en un lugar prominente de esa producción que con el devenir del tiempo parece configurar algo así como el "desbarajuste hollywoodense".

Realizador inglés proveniente de la TV y emigrado a los USA, en su primer film importante y conocido,(2) acepta la apuesta de realizar un film de género —un thriller bastante negro— en el cual se permite no pocos tics del cine europeo de calidad entonces en boga "**Point-Black**" ("**A quemarropa**", 1967). A medida que avanza su carrera, Boorman se va haciendo más ambicioso, y más incoherente también. Tras una peculiar incursión en el género bélico "**Hell in the Pacific**"/"**Infierno en el Pacífico**" (1968).



John Boorman y su operador William Fraker durante el rodaje de Exorcista II.

aborda un film de difícil digestión y situación, ya en pleno delirio críptico "**Leo the Last**"/"**Leo el último**", (1970) para realizar a continuación "**Deliverance**" (1972) que le permitiría seguir manteniendo el hilo de su discurso acerca de violencia y sociedad americana. Finalmente con "**Zardoz**" llega a la que será su película más ambiciosa e incontrolada, donde todo su impetu se colisiona contra el muro de la propia impotencia, y, lo que es más grave, contra el "box-oficce" que arroja pingües beneficios. Y Boorman es también productor del film.

Así, no es de extrañar que en su siguiente film, igualmente como productor y director, "**Exorcista 2/El Hereje** (¿)", Boorman deje de lado ciertos riesgos inherentes al uso de "autoria",(3) y se lance por los llamados caminos trillados de retomar y prolongar una historia, que a pesar de estar considerablemente alejada de las temáticas americanas habituales —tanto cinematográficas como sociales— logró erigirse en una suerte de modelo con no pocos atributos genéricos.

(1) Esta contradicción, dicha rápidamente, "noción de autor" frente a "artesano asalariado" o "mercenario", no deja de ser algo así como la punta del iceberg, de considerarse que una de las principales problemáticas del cinema pasa por su condición de Aparato Ideológico.

(2) Al menos en España, pues "**Catch Us If You Can** (1965) nunca llegó a ser distribuida.

(3) Quizás por inercia, demasiado esquemáticamente se enuncia la forma en que un realizador pasa de un film a otro, el por qué escoge (o es escogido para) realizar la organización de determinados materiales. Somos conscientes que hoy, las trastiendas de Hollywood (bien codificadas en las terminales cibernéticas de las multinacionales) son interminables: sus ramificaciones, y las apariencias que pueden adoptar, sorprendentes.

"**The Exorcist**": (1972) referente poco grato para Boorman, o al menos debería de serlo, pues el film de William Friedkin no solo englobaba concurrencias afortunadas — oportunistas que astutamente sacaba partido de la aparición, y su fijación a niveles de mass-media de determinadas crisis— sino que conllevaba la puesta en marcha de determinadas técnicas de percepción particularmente eficaces. En la cinta, además de los llamados "espectros visuales"(4) también existían los sonoros(5) que comienzan a desplazando preocupantemente el modo de decir del cine hollywoodense: del "fair-play" de esa alternativa con apariencia de universal que se podría denominar aristotélica, a la grosería de técnicas tenebrosas y paulovianas, cercanas a aquel "sensicine" entrevisto por Huxley en su "Mundo Feliz". (El considerar que este último estrato no es más que una consecuencia del primero, nos llevaría más lejos de las leves intenciones de estas líneas).

Todo ello permitía considerar la alternativa que representaba un film como "**The Exorcist**" como una de las de más largo alcance en el cine dominante de los últimos años, pues no solo se llegaban a implantar las citadas constantes genéricas (fenomenología prodigiosa que va de la telekinesis a travestismos incomprensibles en su progresiva reconversión al "verosímil") sino que tal propuesta se articulaba con el llamado "cine catastrófico" en el que los miedos ancestrales pueden empezar a ser perfectamente sustituidos por los miedos cotidianos.

Por ello no deja de resultar sorprendente, e incluso fascinante por lo aleccionador— al menos en la dirección de no negar interés a tal proceso—, la voluntad (voluntarismo) de Boorman de adueñarse de materiales tan codificados para imponer las pistas de su confusa impronta filmica (su autoría o así).

Pero al fin y al cabo, si se admite como cierta verdad el que "cada autor narra siempre y continuamente la misma historia" —o que sus obsesiones se limitan a rebotar de un soporte a otro— también se puede considerar con mucha más razón que Hollywood cuenta siempre la misma película, que un film remite a otro, un género a otro género, etc. Y entonces la lucha de Boorman para hacer pie en tan resbaladiza cornisa, es un poco resumen y confluencia de tantas luchas paralelas, sus forcejeos vienen a ser iguales a los de tantos otros situados en la misma cadena, aunque sus aspavientos sean más aparatosos.

Atrapado en la seguridad del género, Boorman debe entonces combatir para que resalten las parcelas habituales de su discurso, las que le son necesarias para la continuidad de su **reconocimiento**: el Mal metafísico en su concepción judeo-cristiana deriva hacia zonas más remotas y arquetípicas —en su vertiente más jungiana— bien por medio de la inserción de elementos concretos, plagas de langosta, como de inconcretos: el delirio de los sueños, el inconsciente. Hay una ciudad mítica de murallas amarillas en el corazón de Africa, y un negro de nombre Kokumo que resulta ser biólogo y hechicero, y una ceremonia en una "favela", y un convento del rito ortodoxo etiope en una inaccesible montaña —que tiene el abismo como contrapartida—, y un persobaje, el jesuita Philip Lamont (Richard Burton), que unifica la dispersión de estos prodigios. (Importante personaje dentro del maniqueísmo del asunto: allí donde debería estar un fanático sin fisuras —el rito del exorcismo suele ser practicado por los miembros menos preparados y más bajos del escalafón eclesiástico, las raras veces que ya se realizan— se encuentra un hombre sumido en la duda y la zozobra moral, más cercano a un personaje de Conrad que al obispo Lefebvre).

Y tales imágenes se sirven impregnadas de una fotografía amarillenta en la que parece flotar latente, como contraposición al primero, la esencia de ese otro Mal mítico pero de naturaleza verificable por la biología y otras ciencias: la peste.

Por todo esto, el film llega a adquirir ciertas resonancias poético-fantásticas que dejan entrever transfondos ya mencionados por el autor en otras ocasiones, constantes adjudicables a otros films de Boorman.(6) Pero tales fisuras son rápidamente rellenadas por los inequívocos síntomas de Sharon Possession (Linda Blair), que junto con reconocibles perspectivas interiores y exteriores de la casa donde se efectuó la primera posesión, y convenidas situaciones —la rebelión de los objetos, vibraciones gracias a una conseguida maquinaria de plató— ya casi constituidas como la correspondiente iconografía genérica, se acaban imponiendo, nos devuelven a la verdadera naturaleza del asunto.

Y seguirá así Boorman bajo el cielo de California en la dudosa gracia de ciertas ilusiones y componendas de autoría. Pero deberá luchar de nuevo en su próximo film para conseguir ese espacio vital que le permita una apariencias de impronta a su discurso, en un Hollywood desconcertado solo en apariencia, que todo lo puede consentir menos la pérdida de su supremacía.

(4) Insertos de imágenes sublimales: invisibles para la percepción consciente. (Si bien, no se puede asegurar que estos se empleasen de lleno —teóricamente "los espectros" están prohibidos— si es comprobable su organización a lo largo del film, basándose en el desarrollo de toda una serie de "percepciones simbólicas".

(5) Existe un interesante trabajo ("**El Exorcista**: Acciones sublimales y semiosis demoníaca" del comunicólogo Wilson Bryan Key) destinado primordialmente a analizar la intrincada banda de efectos sonoros (otras bandas más evidentes, como música y diálogos, necesitarían de trabajos análogos) del film. Ruidos que el consciente toma por inteligibles, fuera de las frecuencias (hasta 16) que los distorsionan, se pueden mostrar como originariamente producidos por elementos tan desagradables —y peligrosos— para el hombre, como cerdos, abejas, etc.

(Hay versión castellana de una parte de dicho trabajo en el número 25 de la revista "Comunicación XXI").

(6) Sólo me he limitado a lo largo del escrito a insinuar o dejar pistas de estas constantes. Más que a otra cosa —que a ese inventario de las mismas clasificadas y ordenadas— me remito a la memoria del lector-espectador para que él se las otorgue. Por dos razones. Una, que como se habrá comprobado, el interés que me suscita Boorman no es excesivo. Otra, porque el nombrarle a él, en cierta manera, no ha sido pretexto más que para nombrar elementos de una problemática tan compleja que a él, organizador del juego en apariencia, le relega al sitio del comparsa o el peón.