

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:

Notas sobre un estilo. Medianoche en el jardín del bien y del mal

Autor/es:

Rodríguez, Hilario J.

Citar como:

Rodríguez, HJ. (1999). Notas sobre un estilo. Medianoche en el jardín del bien y del mal. Banda aparte. (13):60-64.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42316>

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:



# N

## OTAS SOBRE UN ESTILO

### *MEDIANOCHE EN EL JARDÍN DEL BIEN Y DEL MAL* (MIDNIGHT IN THE GARDEN OF GOOD AND EVIL, 1997)

HILARIO J. RODRÍGUEZ

Dentro del ámbito de la existencia, de lo telúrico, el mito nunca tiene una traducción textual, aunque sirva para aunar elementos disgregados que por sí solos apenas tendrían sentido alguno, a no ser el de vagar sin rumbo hasta perderse en el vacío cósmico del tiempo pasado. De prevalecer en el presente, inconcluso ante cualquier avatar posible, pues sólo necesita las circunstancias idóneas para adecuarse a ellas; de mantener un molde, una huella incólume, sin vacío; de darse estas premisas, del tiempo surge el territorio del mito, en el cual el orden de lo posible es sólo una consecuencia lógica de un *a priori* que todo lo organiza, tal como trabaja por su parte el azar. Sin embargo, debe asimismo contarse con un devenir irrefutable en la Naturaleza. "Creo que la calma que reina en la Naturaleza es y seguirá siendo la calma infinita"<sup>1</sup>; una calma en cuya estructura se dan la mano la placidez y la tempestad, el orden y el caos, el desgarrar, la acometida, la hendidura, la sangre manando... Pese a todo, no conviene olvidar que "donde la razón manda la desesperación es imposible"<sup>2</sup>. Únicamente el hombre es capaz de alterar el curso de esa razón empírica de lo natural, a base de hacer sus particulares incursiones en el orden de los juicios, anclado como está a un concepto ajeno a la Naturaleza: el amor y cuanto genera, que "es un absurdo y no existe en la Naturaleza"<sup>3</sup>.

#### CLÁSICO O MODERNO: LA ETERNA DUALIDAD

Posiblemente, el hecho más natural al hablar del mito sea el de establecer una asociación de ideas que para nada se relacionan con el referente existencial que rodea al hombre que lo utiliza. El mito tiende a incorporarse a la realidad presente de forma metafórica. Sólo se comprende el mito mediante el conocimiento del sistema en el que se articula y la relación del mismo con el presente. "Los mitos despiertan en el hombre pensamientos que le son desconocidos"<sup>4</sup> y hoy nadie quiere salir, aunque apenas sea unos segundos, del funcionamiento empírico de sus propias existencias.

En el terreno del cinematógrafo hubo un momento en el cual se abrió un abismo entre la fórmula clásica, la del sueño, y otra forma emergente, que puede establecerse a partir de la expansión de los usos del neorrealismo italiano a distintas cine-



1. Bernhard, Thomas, *Trastorno*, Madrid, Alfaguara, 1989, p. 107.
2. Bernhard, Thomas, *op. cit.*, p. 52.
3. *Ibidem*, p. 175.
4. Levi-Straus, Claude, *Mito y significado*, Madrid, Alianza Editorial, 1987. p. 21.

matografías, en especial la norteamericana, donde comenzó, circa la década de los cincuenta, a prodigarse un tipo de cine entre naturalista y realista, luego llevado a sus últimas consecuencias por la *nouvelle vague* francesa, y que dio por terminado un ciclo histórico del cine, hoy llamado período clásico, a partir de entonces progresivamente agonizante, viendo cómo algunos de los géneros más punteros hasta entonces, el musical o el *western*, morían de modo definitivo. De esto se puede extraer la conclusión de que cuanto más cerca se halla el cine de la realidad, más lejos a su vez se halla del mito. Y no quiero decir con ello que la cercanía con la realidad se base única y exclusivamente en su mayor grado de cercanía a la hora de representarla, sino en una mayor pleitesía a los elementos externos del cinematógrafo y que en muchas ocasiones rigen de manera absoluta su maquinaria industrial. Ya no existe "la mirada eterna a las cosas por encima de los hechos del mundo"<sup>5</sup>, porque hoy la estética, en este caso el cinematógrafo, presta demasiada atención a la ética. Incluso cuando el cine quiere colarse de rondón en los condominios del mito, lo hace con una conciencia constructiva de cara al presente, por lo cual todo se queda en mero ropaje bajo el que las demandas de lo actual continúan marcando las pautas. "Las historias de carácter mitológico son, o lo parecen, arbitrarias, sin significado, absurdas, pero a pesar de todo diríase que reaparecen un poco en todas partes"<sup>6</sup>; pero las historias que hoy gobiernan



el cine no pueden estar más marcadas por la obsesión de la lógica.

De pronto, una mañana sin fecha precisa, el cine, que ya había perdido la inocencia de sus primeros mirares hacía mucho, pero que todavía no sabía gran cosa sobre la realidad y su débito con ella, se hizo adulto y quiso enseñorear la Tierra. Abandonó a la sazón sus juguetitos de cartón piedra y se lanzó, acto seguido, a hacer creíble absolutamente todo cuanto pasase por sus manos; el objetivo era dejar atrás los sueños, como si por fin se hubiese creado un artefacto *ad hoc*, capaz de penetrar dentro del alma humana y hacerla carne. A partir de entonces, la realidad es otra.

"Toda percepción es ya memoria. No percibimos prácticamente nada más que el pasado, siendo el presente puro el imperceptible progreso del pasado que corroe el porvenir"<sup>7</sup>. El hombre busca su integridad, su conservación, a cualquier precio; no acepta verse envejecer; de ahí que es todavía en la imagen donde se busca a sí mismo y casi no acepta representaciones de realidades ajenas a la suya.

Aunque la realidad es extraña a la explicación, pero no al pensamiento, su presente materialidad está facilitando que la gente pueda entenderla, porque en general se ciñe a una serie de preguntas con respuesta, sin posibilidad de plantear ya la necesaria vacilación ante la esencia de las cosas. "No nos preguntaríamos por qué existe el orden si no creyésemos concebir un desorden que se habría plegado al orden, el cual, por tanto, le precedería al menos idealmente. Así, el orden necesitaría ser explicado, mientras que el desorden, existiendo de derecho, no exigiría explicación"<sup>8</sup>. La vida se ha vuelto tan apresurada, igual que la imagen, que nadie tiene tiempo de remontarse a los orígenes primigenios de las cosas, dando por hecho que si están aquí es por algo. El hombre moderno ya no ve, porque comprende; ésa es su maldición.

### CLINT EASTWOOD: UN CLÁSICO VIVIENTE

Hay una esencia obscena que relaciona al clasicismo y a la muerte, cuyo aroma deja entrever la certidumbre de haber dejado de existir como condición *sine qua non* para ser considerado un clásico. No obstante, la premisa no siempre se cumple. Joseph L. Mankiewicz, por ejemplo, siguió vivo muchos años después de hacer cine y mientras vivió ese período era un cineasta tan clásico como lo pueda ser en estos momentos, muerto desde hace casi una década. Bastante más joven, y aún vivo y en activo, Clint Eastwood también entra en dicha catalogación, por más que su relación directa con el verdadero cine clásico apenas haya tenido lugar, si bien actuó durante los años cincuenta en películas de Arthur Lubin, Jack Arnold o William A.



5. Reguera, Isidoro, *El feliz absurdo de la ética (el Wittgenstein místico)*, Madrid, Editorial Tecnos, 1994, p. 14

6. Lévi-Straus, Claude, *op.cit.*, p. 30.

7. Bergson, Henri, *Memoria y vida*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, pp. 84-85

8. Bergson, Henri, *op. cit.*, p. 26.



Wellman, todos ellos, mejores o peores, parte del período histórico que cubre la edad de oro del cine o cine clásico; además, tuvo una fuerte vinculación a lo largo de varias décadas con un cineasta como Don Siegel, cuya obra marcó de forma profunda la concepción de Eastwood sobre las maneras de rodar, actuar y elegir historias cercanas a su espíritu.

A la hora de interpretar, Eastwood es un actor a la antigua usanza, clásico en esencia, tal cual lo serían un James Cagney, un Humphrey Bogart o un Clark Gable. Pese a haber coincidido con la eclosión del Actor's Studio y los famosos *métodos de Lee Strasberg*, a él nada de eso pareció influirle. Su forma de posicionarse ante la cámara es un poco hierática, inexpresiva, si por este adjetivo se entiende una ausencia de evolución, de movimiento; no añade a su rostro más que lo necesario, acaso confiando en que cuanto le circunda sirva para establecer su función dramática apropiada. Se acompaña, por tanto, del resto de elementos presentes en el plano, a nivel físico, de composición, y a nivel argumental, confiando en encontrar en ellos su total congruencia, sin hacerse en ningún momento hiperbólico, como tantas veces le sucedía a los a la sazón emergentes actores del método. Por eso se puede emparentar a Eastwood con los, así calificados por Robert Bresson, seres que circulan por el mundo fílmico del director galo; no por otra cosa, Eastwood trabajó en un filme tan bressoniano como *Escape from Alcatraz (Fuga de Alcatraz, 1979)* de Don Siegel.

"Nueve de cada diez movimientos nuestros obedecen a la costumbre y al automatismo. Es antinatural subordinarlos a la voluntad y al pensamiento"<sup>9</sup>. Se debe, consiguientemente, agotar, como sugiere Bresson, aquello que yace en la epidermis, en la naturalidad del rostro, y que comunica por medio de la inmovilidad y el silencio. "No sería ridículo decir a tus modelos: 'Os invento como sois'"<sup>10</sup>.

Un dato sintomático en torno a Eastwood como actor es su escasa participación, pese al enorme éxito de algunas de sus

propias obras, en películas de otros cineastas, acaso dejando claro el anacronismo existente entre su modo de trabajo y el modo actual de rodaje y dirección de actores. Asimismo cabe resaltar que sus mejores composiciones, salvando los filmes hechos con Don Siegel, siempre han tenido lugar en películas dirigidas por él mismo; lo cual puede deberse a la poco indicada arquitectura fílmica de esos directores con quienes él ha ido trabajando.

Como dato curioso, valdría la pena observar la influencia profunda del prototipo de actor, y a la par personaje, que se fue desarrollando a imagen y semejanza de Eastwood, hasta desembocar en esos superhombres cuyos perfectos epónimos serían Sylvester Stallone o Arnold Schwarzenegger. Frente a éstos, Clint Eastwood sigue encarnando algo anacrónico dentro del cine norteamericano y ya sólo está destinado a un público potencialmente adulto, pues las nuevas generaciones demandan, en vista de que son quienes pagan la mayor parte de las recaudaciones de taquilla, actores con quienes puedan identificarse, de su edad y con problemas parecidos a los suyos.

En cuanto a su tarea como director, no es del todo extraño que Eastwood visite a menudo géneros muertos, como el musical, el policíaco y el *western*, produciendo en ocasiones la impresión de que puedan volver a resucitar. De todos ellos, el musical es el que más ha perdido desde el punto de vista económico, porque dos películas tan notables como *Honky Tonk Man (El aventurero de medianoche, 1982)* y *Bird (1988)* fueron, pese a su éxito crítico, rotundos fracasos de taquilla. Es cierto que en ambos filmes Eastwood apostó por músicas contrapuestas al gusto del común de los mortales y directamente en las antípodas de los gustos de los diferentes momentos en que fueron dirigidas, centrándose *El aventurero de medianoche* en la historia de un cantante de música *country* alcoholizado y *Bird* en una recreación de la vida de Charlie Parker, introductor en el mundo del jazz de lo que luego constituiría su vanguardia.

Por lo demás, los policíacos de Eastwood han seguido anclados en todo momento a los postulados de los que partió cuando hizo con Don Siegel la primera película de la serie Harry, *Dirty Harry (Harry el sucio, 1971)*, introduciendo en algún caso ciertas variantes, como en el caso de *A Perfect World (Un mundo perfecto, 1993)*. Los elementos compositivos de esta película radicalizaban sus propuestas en el marco del cine policíaco que había hecho con anterioridad, para huir de la ciudad y desarrollar en pleno campo la historia de un peligroso preso fugado que rapta a un niño. Estableció así en el



9. Bresson, Robert, *Notas sobre el cinematógrafo*, Madrid, Ardora Ediciones, 1997, p. 29.

10. Bresson, Robert, *op. cit.*, p. 33.

ámbito del policiaco un contacto con la naturaleza, marco muy recurrente en su cine, que da la espalda a las demandas de *urbanidad* filmica, como si huir de la ciudad fuese, a su modo, una huida del cine actual, para reencontrarse con una mitología casi extinguida allí donde ya nadie dirige su atención. Muchos de sus personajes, interpretados por él, en especial en los *westerns*, comienzan su periplo atados a la tierra, como Josey Wales en *Outlaw Josey Wales (El fuera de la ley, 1976)* o Bill Munny en *Unforgiven (Sin perdón, 1992)*, para después convertirse en ángeles vengadores por alguna causa externa. También un melodrama como *The Bridges of Madison (Los puentes de Madison, 1995)* se plantea desde un ambiente rural donde su protagonista, Francesca Johnson (Meryl Streep), vive atrapada. No sería descabellado decir que, pese a trabajar en géneros diferentes, las películas de Eastwood se han ido moviendo con el tiempo hacia planteamientos cercanos al *western*, como sucede con algunas escenas de acción de varios de sus filmes policíacos, que más parecen verdaderos duelos entre pistoleros del *Far West*.

*Grosso modo*, Eastwood todavía responde a planteamientos vitales de antaño, retratando a personajes carentes de aspiraciones o ambición, perdedores en muchos casos, y únicamente celosos de su independencia, aun si utilizan ésta para matarse a sus anchas. Con leves cambios, sus películas han ido tomando un camino de espaldas a la originalidad, si bien nunca han dejado de introducir elementos nuevos y hasta han supuesto una escisión total con respecto al resto de su carrera, respetando siempre, eso sí, aquello que filman, consciente su director de la importancia de la libertad de la cual han de gozar los lugares y las personas que capta, a riesgo de romper en caso contrario su contrato con el clasicismo, establecido bajo los parámetros de una ausencia absoluta de juicios sobre sus historias, desarrolladas en su mayoría allí donde aún quedan restos de ese universo libre de los intereses del hombre.

### MEDIANOCHE EN EL JARDÍN DEL BIEN Y DEL MAL

Dejen que les cuente una historia donde sus personajes mueren y matan, pero donde ninguno es bueno ni malo; es una historia a la cual habrán de prestar atención, pues no hallarán en ella ninguno de los elementos que les sirven de defensa en su mundo. Así que no intenten en ningún momento aplicarle sus leyes físicas, ni se atrevan a emitir juicios, porque nadie los necesitará. En este mundo a donde están a punto de entrar todo está perfectamente organizado, con esa perfección típica de la Naturaleza.

*Midnight in the Garden of Good and Evil (Medianoche en el jardín del bien y del mal, 1997)* es un filme radical, osado y, aunque imperfecto, un importante paso hacia adelante en la carrera de Clint Eastwood. En él se plantean tres juicios, más un cuarto posible por parte del espectador desinformado o desacostumbrado a los usos del cine clásico, porque hoy ya nadie puede evitar inferir en cuanto ve, como si el ojo se hubiese convertido en un instrumento de agresión y no de contemplación.

El primero de los juicios, y el verdaderamente importante, es el que establece John Kelso (John Cusack) de la comunidad de Savannah, a la que ha sido enviado por la revista *Town and Country* para escribir un artículo en torno a una renombrada fiesta social del Deep South, escenario del mundo literario de William Faulkner y marco indisoluble del oscuro universo de Flannery O'Connor o del no menos ominoso mundo de Carson

McCullers; el marco, en definitiva, de una antigua idea vital ya extinguida y que hoy representa, de alguna manera, el recuerdo de un pasado cercano al mito.

Para empezar, se presenta una perfecta metáfora del mecanismo organizativo de la comunidad en la figura del negro que pasea una correa a la cual lleva supuestamente atado un perro muerto tiempo atrás, con lo cual no hay perro que valga. Este introductorio signo de extrañeza a los ojos de una persona foránea es, sin embargo, un elemento consuetudinario aceptado sin aspavientos por el resto de los habitantes de la ciudad. Así, la nota común girará sobre la asunción de una invisibilidad que uno debe aceptar si quiere vivir en este peculiar mundo. Y aunque Kelso no es *strictu sensu* un producto de los tiempos que corren, lo tendrá muy difícil para no intervenir ética o incluso físicamente en un mundo que más parece un desfile de bizarrías. Su presencia en Savannah no significa una evolución en los asuntos de la ciudad, sino un mero añadido que ni siquiera sirve para alterar el devenir natural de los acontecimientos que tienen lugar allí. Cabe inferir que aun si él no hubiese estado presente, todo cuanto sucede en la pantalla habría tenido lugar tal cual.

Durante la fiesta entra en contacto con algunas de las personalidades más influyentes y ricas de la ciudad; y ya antes ha tenido ocasión de conocer a su anfitrión, Jim Williams (Kevin Spacey), un poderoso anticuario que, sin provenir de una familia de abolengo, ha conseguido, empero, convocar a su alrededor a toda la alta sociedad de Savannah, a saber si con el fin de estimular su vanidad, cosa que Eastwood en ningún momento cae en la tentación de subrayar o aclarar ante el espectador. Lo importante, empero, es el hecho de recurrir a un retrato coral en lugar de hacerlo a través de individualidades, denotando que en el mundo del mito todos aceptan aquello que les rodea. Los asistentes a la fiesta, eso sí, pese a su estudiado anacronismo en la América moderna, son los mismos que uno espera de una sociedad anclada en la tradición, o sea, extravagantes, si se quiere, pero nada fuera de lo corriente; hasta su rareza es parte de las invariantes de lo posible en un lugar así. Realmente rara es la relación de Williams, en apariencia un tranquilo, sensible, culto y hasta sofisticado solterón, con un violento homosexual, Billy Hanson (Jude Law), con quien tiene una desagradable discusión en la cual este último amenaza a Williams con una botella, todo ello en presencia de Kelso, que en adelante ya no sabrá qué pensar y será arrastrado de un lugar a otro por diferentes personajes, acaso una de las rémoras del filme, que se ve obligado a introducir escenas y situaciones para todos, con un inexplicable semi-romance en medio de todo, alargando innecesariamente el metraje y frenando la progresividad narrativa y, en especial, cercenando el distanciamiento compositivo, paisajístico, con un retraimiento en el encuadre hasta ese instante, para introducir en varios intersticios la cámara allá donde no tiene cabida.

La escena de la discusión entre Williams y Billy Hanson presenta al primero con la misma parsimonia de siempre y al segundo como un impetuoso, arrogante y sucio chulo de pue-







Fotos: © Yo Carr

blo, por encima amante de Williams, en fin, un desecho, un detrito, a ojos de cualquiera. Por eso Kelso, cuando Billy Hanson aparece muerto y todas las pruebas y circunstancias apuntan hacia Williams como culpable, no puede dejar de defenderlo; ha hecho su propio juicio, como haría el común de los mortales. La sorpresa de Kelso es mayúscula al comprobar que ninguno de sus esfuerzos podrá salvar a Williams, por quien ha ido desarrollando una cierta simpatía (que en la novela homónima de John Berendt se debía a que también Kelso era homosexual o de tendencias homosexuales). Sólo a través de la magia de Minerva (Irma P. Hall) y sus poderes nigrománticos logrará Williams salvarse de un veredicto de culpabilidad.

Hasta aquí, el juicio del espectador inscrito en el espectáculo no ha servido de nada en ningún momento, en todo caso le ha servido a él mismo para comprender mejor su función en un espectáculo que apenas requiere de él su presencia, como sucedía en el cine clásico, en el cual los espectadores estaban a merced del sueño absoluto, sin concesiones, ya fuese en un orden representativo o compositivo.

El siguiente juicio es, si bien breve y por ello en parte disculpable, en exceso rutinario. Me refiero al proceso judicial, con los tópicos de costumbre y pocas variantes. Ni el cariz andrógino de Lady Chablis (interpretada por ella misma) logra sacar de la atonía el funcionamiento de la justicia social. Es de agradecer, empero, que el juicio no sea uno de esos simulacros a lo John Grisham, donde se debaten los grandes temas. De hecho, para lo que sirve el juicio realmente es para poner de manifiesto la opinión de Williams sobre Billy Hanson, hacia quien demuestra ternura e incluso amor, desmontando la falsa, por unipolar, opinión de Kelso sobre el interfecto, así como la de los demás espectadores, aquellos que están al otro lado de la pantalla.

El tercer juicio no se desarrolla a ojos del espectador, pero sus consecuencias determinan el final de la película y tiene lugar cuando, ya libre de cargos pues ha sido declarado inocente, Williams muere (me abstengo de decir cómo). Su muerte es un acto de justicia poética, de equilibrio, porque, después de todo, él también mató a Billy Hanson y debe pagar por ello. Eastwood no insiste en el hecho y se centra en la total desorientación de Kelso en ese instante, una vez se entera de la muerte de Williams, cuya vida ya creía a salvo gracias a la brujería de Minerva. Y aunque la perplejidad no le abandona, Kelso ya ha entendido cuál es el mecanismo que lo regula todo, cuyo funcionamiento no depende en absoluto de él.

Y el cuarto juicio que mentaba unas líneas atrás, a estas alturas debe haber sido difuminado cuando menos, visto que al

espectador, como a Kelso dentro de la ficción donde se mueve sin ser parte de ella, se le ha dejado bien claro que por debajo del ímpetu individual de los ciudadanos que componen una sociedad algo se mueve, dirigiendo congruentemente el curso de las cosas, sin necesidad de ser organizadas por juicios éticos. Porque en realidad lo que retrata la película, lejos de ser una serie de personajes, es el absurdo de la ética humana, de sus juicios y el alcance de ellos. *"Socialmente con una buena legalidad basta para no comernos unos a otros y para ordenar la miseria. Además posee una gran ventaja: que sólo tiene valor para quien la conculca. Nunca proporcionará una vida feliz, pero sí una vida digna. La legalidad nos basta y nos sobra para ser ciudadanos de número y para que la maquinaria de este mundo funcione racional —o irracionalmente— al máximo. La ética se necesita para algo más: para ser felices. Por eso es tan absurda como la felicidad"*<sup>11</sup>.

*Medianoche en el jardín del bien y del mal* incide en uno de los temas obsesivos en la obra de Eastwood: la ley y su concepción; el transcurrir de la existencia y la necesidad de luchar contra aquello que se interpone en el camino. En definitiva, la lucha del individuo para hacer prevalecer los derechos que le da la Naturaleza y que el hombre le quita. Y contra eso no hay ley humana que ampare a nadie. *"Al final, hay que atravesar una noche oscura desprovista de razones"*<sup>12</sup>, o bien este jardín donde nadie es bueno ni malo, solamente humano, demasiado humano.

11. Reguera, Isidoro, *op. cit.*, p. 264.

12. Kierkegaard, Sören, *Temor y temblor*, Barcelona, Editorial Labor, 1992, p. 12