

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:

Flash-backs en el desierto

Autor/es:

Cagiga, Nacho

Citar como:

Cagiga, N. (1999). Flash-backs en el desierto. Banda aparte. (16):24-28.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42371>

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:



F

## LASH-BACKS EN EL DESIERTO (LONE STAR, JOHN SAYLES, 1996)

NACHO CAGIGA GIMENO



Yoknapatawpha, el país de William Faulkner. © Alain Desvergnès

*"Por tanto, las criaturas de Proust son víctimas de este condicionamiento y circunstancia predominante: el Tiempo; víctimas como lo son los organismos inferiores, conscientes solamente de dos dimensiones y confrontados de pronto con el misterio de la tercera, la altura: víctimas y prisioneros. No hay escapatoria posible de las horas ni de los días. Tampoco del mañana ni del ayer. No se puede huir del ayer porque el ayer nos ha deformado y ha sido deformado por nosotros. La intención carece de relevancia. Tal deformación ha ocurrido. El ayer no es un mojón de carretera que hayamos dejado atrás, sino la piedra de cada día en el golpeado surco de los años que irremediablemente forma parte de nosotros, que se encuentra dentro de nosotros, a la vez pesada y peligrosa. No es únicamente que estemos más cansados a causa del ayer, es que somos otros, no ya los mismos de antes de la desgracia de ayer. Un día cala-*

*mitoso, pero calamitoso no necesariamente en cuanto a su contenido. La buena o mala disposición del objeto no tiene realidad ni es significativa. Las tristezas y alegrías inmediatas del cuerpo y de la inteligencia son otras tantas superfetaciones. Tal como ocurrió ha sido asimilado al único mundo que tiene realidad y significado, al mundo de nuestra conciencia latente, y su cosmografía ha quedado dislocada".*<sup>1</sup>

El Tiempo parece ser el gran protagonista de toda obra de arte, y de la relación establecida entre este concepto principal y el resto de los entes que forman la realidad (inclusive la imaginaria) nace el discurso metafísico necesario para que cualquier filme, libro, composición musical o cualquiera otra disciplina creativa, adquiera el transfondo que permita un significado denso y complejo, sin caer en la inmediatez plana que recoja tal cual al objeto, sin acabar de incluir a la mirada del autor en el símbolo.

Si la materia es ser en el tiempo, entonces la categoría de la que hablamos es el espacio-tiempo, como diría Bertrand Russell, y la creación y la autoría se convierten siempre, aun sin quererlo, en una reflexión filosófica sobre este concepto. La subjetividad trabaja, de esta manera, sobre el devenir, y entonces parece claro hablar de la muerte de la cultura y del arte, en beneficio de la cristalización individual, de una versión de la representación, más poética que histórica, de este mismo concepto: el espacio-tiempo.

### FLASH-BACK Nº 1: UN CINEASTA-ESCRITOR LLAMADO JOHN SAYLES

No es muy difícil constatar la decadencia en la que el cine de Hollywood, y en general de Estados Unidos, se encuentra. Muertos o exiliados del oficio de cineasta, pocos autores quedan ya de los buenos momentos de antaño, y salvo alguna notable excepción (quizá sólo Robert Altman y Woody Allen) no existen veteranos capaces de seguir ofreciendo un magisterio.

Peor lo tienen las generaciones más nuevas, despistadas y olvidadas de las raíces de las que salen, y que constru-

1. Beckett, Samuel, *Proust por Beckett*, Madrid, Nostromo, 1975, pp. 12-13.

yen su cine a partir de una carencia: la del reconocimiento de un espacio místico, de cuyo silencio y atemporalidad no podemos hablar, pero del que necesitamos para poder vislumbrar correctamente, como si de la escalera metafísica de Wittgenstein se tratara, al mundo y a los seres que lo pueblan.

De todos esos cineastas actuales, nadie más cercano a esta manera profunda y misteriosa de contemplar la vida que John Sayles. Ningún mérito tendría compararle a los sobrevalorados cineastas italoamericanos —Coppola, Scorsese y el resto de la panda—, ninguna virtud demostraríamos tener si lo asimilamos a irregulares autores industriales —Spielberg, Eastwood o mucho director de cine “independiente”—. Por el contrario, Sayles es, a su manera, un artesano cuya singularidad nace, precisamente, de la humildad y sencillez con la que realiza sus proyectos, consiguiendo un anti-espectáculo, que sitúa por encima de todo al ser humano en sus relaciones, y a una serie de valores humanísticos que devuelven una cierta confianza, no exenta de amargura y duro escepticismo, en la capacidad para transformar el mundo.

Quizás por ello, en sus películas, se ha fijado en aquellos individuos o grupos humanos que han sido derrotados, que viven marginados o en la periferia de una sociedad del bienestar que los anula, bien por indiferencia, bien por violencia, por el simple pecado de ser diferentes y querer vivir libremente sus existencias. Lianna, la lesbiana que sufre la soledad por la decidida asunción de su sexualidad, o la pequeña comunidad irlandesa de Roan Inish, que busca su lugar en el mundo, son dos prototípicos ejemplos de este personal universo.

*Lone Star* no es tampoco una excepción. Por el contrario, es, para mí, el título de Sayles en el que mejor toma forma esta visión desencantada de la vida. Sam Deeds y Pilar Cruz (estupendos Chris Cooper y Elizabeth Peña, dos intérpretes saylesianos donde los haya), son por su condición de hijo ensombrecido por el recuerdo del padre, el primero, y de relegada a un cierto segundo término por su condición de hispana en una sociedad que se pretende blanca, la segunda, dos seres que viven en la frontera del discurrir del espacio y del tiempo, anclados y atrapados en sus respectivos espacios-tiempo. Pero además, son doblemente marginados y condenados, expulsados del paraíso, por la relación incestuosa que los une y que, paradójicamente, no les pertenece, ni siquiera la suponen, puesto que corresponde en mayor medida al pecado original de sus progenitores, curiosamente dos personajes que sí se encuentran bien instalados en la comunidad: el legendario *sheriff* Buddy Deeds (Matthew McConaughey) y la importante dueña de un rentable restaurante, Mercedes Cruz (Miriam Colon), relación que por otra parte nace de una situación de adulterio, no sólo sabida por todos, sino que también oportunamente ocultada para que el orden social del que supuestamente disfrutaban no llegue a romperse nunca.

Tras estos dos personajes protagonistas, Sayles despliega ante nuestros ojos otro filme, éste de protagonista coral, en el que se nos habla de otro espacio-tiempo, a saber, el histórico y geográfico que supone el Estado de Texas, el Estado de la Estrella Solitaria, y que se nos presenta como el escenario ideal para esta historia de seres fronterizos, por el crisol de razas, culturas, tradiciones y mezclas surgidas a partir de ellas; anglosajones, hispanos, afro-americanos, indios y toda variedad de posibles mestizajes —y por supuesto su temido contra-



Yoknapatawpha, el país de William Faulkner. © Alain Desvergnès

rio, de falsas purezas— que se establecen, se han establecido y se establecerán entre ellos. No es por casualidad tampoco que este doble fondo social haya sido estructurado por Sayles a través de diferentes familias, siendo como es la familia la célula social más pequeña y que se nos antoja, al mismo tiempo, como el organismo comunitario más básico que puede adoptar las más variadas formas, inclusive la del incesto, tabú social por antonomasia. De la agria relación de Sam Deeds con su ex-mujer (Frances McDormand), hasta esa deformación grotesca de lo familiar que significa el Ejército, la familia es en Sayles un fenómeno complejo que puede significar lo mejor o lo peor para el sujeto, de igual manera que podrá vivir socialmente de la mejor o de la peor manera posible. Será por eso que Sayles siempre se acaba centrando en el núcleo familiar, tanto si es para mostrar su disgregación, como si es para describir su proceso de formación. En cualquier caso, la familia no es vista como una convención, sino como algo totalmente atípico y que puede metamorfosearse tanto como la propia existencia individual o social.

El espacio que nos marca Sayles, cuya metáfora nos ilustra el Condado de Río, en el que transcurre mayoritariamente la acción (puede ser oportuno aquí recordar otros espacios inventados que representan a pequeña escala el mundo, como el Macondo de García Márquez, el Estado de Yoknapatawpha de William Faulkner, o Región, el territorio, mucho más cercano para nosotros, creado por Juan Benet), es paradigmático de una concepción de la frontera que queda explicitado en varias ocasiones a lo largo de la narración. Si las líneas de demarcación deben estar claras, como propugna un personaje blanco que esconde con esta actitud su racismo, lo contrario nos da la pauta del hombre libre. Así queda pronunciado por el personaje de un mejicano cuya réplica, en un momento del filme, es toda una declaración de principios:

Montoya: “Los pájaros que vuelan al Sur, ¿cree que ven esta línea? Las serpientes, los jabalíes, cualquier animal, ¿cree que a mitad de esta línea piensan de forma diferente? Un hombre tampoco.”



Yoknapatawpha, el país de William Faulkner. © Alain Desvergnès

Sam Deeds: "Su gobierno siempre ha estado encantado de tener esa línea, el único problema era dónde trazarla."

Montoya: "Mi gobierno puede irse a la mierda. Y también el suyo. Estoy hablando de personas, hombres."

## FLASH-BACK Nº 2: EL DESIERTO COMO SÍMBOLO DE LO PERENNE

Cuando John Ford realizó *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man who shot Liberty Valance*, 1962), no sólo realizó una obra maestra, o su mejor filme, sino que nos regaló también una de las más certeras películas que nos hablan del espacio-tiempo. Porque más allá de su sabio discurso político, de su bella historia de amor, de su perfecta narrativa, Ford nos habla de cómo apesamos el ocurrir del Tiempo y de cómo éste afecta al Espacio, la Materia y al Hombre. Las herramientas con las que podemos dominar a ese instrumento de la muerte, de la corrupción de la materia, pero, a la vez de vida y de renacimiento de la naturaleza, son de un lado la Historia y, su inverso, la Leyenda; y de otro la Verdad, y su inverso, el Mito. De la manera como nos relacionamos en esas coordenadas, y de qué forma las sustentamos, surge nuestra proyección espacio-temporal, lo que somos en el aquí y ahora, pero fundamentada desde la no existencia (espacio) y la no esencia (tiempo). El propio título de la película de Ford nos da el sentido: el presente de una frase que hace referencia a un pasado para delimitar y controlar un futuro, el del Progreso, a pesar de que éste puede ser utópico y falso como la misma ilusión de la continuidad; todo fluye, como en Heráclito, pero también, paradójicamente, ese propio fluir permanece y puede hacerse viento, fuego o piedra, desierto. Y en ese desierto pueden aparecer las flores de los cactus, o los restos de un

cadaver. En Ford, la flor, símbolo de la vida, es el final de la historia. En Sayles, la calavera, símbolo de la muerte, es el comienzo. Al menos de la investigación de Sam Deeds, y con ella, la vuelta a un pasado que no sólo va a determinar el presente y el futuro, sino que de hecho va a fusionarlos. Por eso en *El hombre que mató a Liberty Valance*, la estructura es la de un *flash-back* dentro de otro *flash-back*. Sin embargo, en *Lone Star* el tiempo pasado y el presente llegan a coincidir en el mismo movimiento de cámara, en el mismo plano, porque el paso del tiempo queda anulado en el descubrimiento de la realidad y de la identidad, al comprender que somos porque hemos sido y porque seremos, pero también porque no fuimos y dejaremos de ser.

La continuidad espacio-temporal se ha rehecho sobre la base de una ilusión, de un confluir de percepciones y, por supuesto, de un descubrimiento acerca de nosotros mismos, nuestro yo, ese haz de impresiones humanas que cobran un sentido gracias a la memoria y al hábito. El tiempo, así atrapado, se hace territorio y carne, tendrá accidentes geográficos y cicatrices, se erosionará y desaparecerá, para dar paso a otra representación igual, pero distinta, a causa siquiera de la propia repetición de sí mismo. Será en ese entrelazado de intereses e intenciones cuando aparezcan los que lucharán por la democracia, Ransom Stoddard (James Stewart), o por la tiranía, Charlie Wade (Kris Kristofferson); por el amor, la pareja protagonista de *Lone Star*, o por el odio, Liberty Valance (Lee Marvin). Todo quedará, finalmente, devorado por el Tiempo, pero mientras tanto, en el espacio-tiempo, cabrá la posibilidad de buscar la verdad, hacer el bien y ser felices. Y es ahí donde el sacrificio o la negación de uno mismo puede llegar a tener sentido, pero nunca como un héroe, los héroes y los santos no tienen cabida en el universo de Sayles o en el mejor Ford, sino como personas. Es este el escenario para que haga su papel un Tom Doniphon (un gran John Wayne), que acaba



Yoknapatawpha, el país de William Faulkner. © Alain Desvergnès

convirtiéndose en un fracasado, o los espaldas-mojadas que seguirán cruzando la absurda frontera (otra más), para poder vivir su vida de esfuerzo y rudo trabajo.

### FLASH-BACK Nº 3: DEL VIAJE EXTERIOR AL INTERIOR DEL VIAJE

"Aunque estuviéramos todos muertos en este vagón, muertos apiñados de pie, ciento veinte en este vagón, el valle del Mosela, de todas formas, seguiría ahí, ante nuestras miradas muertas. No quiero distraerme de esta certeza fundamental. Abro los ojos. Aquí está el valle labrado por un trabajo secular, con los viñedos escalonados por los ribazos, bajo una fina capa de nieve resquebrajada, estriada por vetas parduzcas. Mi mirada no es nada sin este paisaje. Sin este paisaje estaría ciego. Mi mirada no descubre este paisaje, es revelada por él. Es la luz de este paisaje la que inventa mi mirada. La historia de este paisaje, la larga historia de la creación de este paisaje por el trabajo de los viñadores del Mosela, es la que da a mi mirada, a todo mi ser, su consistencia real, su densidad. Cierro los ojos. Sólo queda el ruido monótono de las ruedas en los raíles. Sólo permanece esta realidad ausente del Mosela, ausente de mí, pero presente en sí misma, tal como en sí misma la hicieron los viñadores del Mosela. Abro los ojos, los cierro, mi vida no es más que un parpadeo." <sup>2</sup>

Sayles es hijo de toda una estética que podría remontarse a un cierto Griffith y, todavía más claramente, a Flaherty, aunque con mayor evidencia a Ford y al resto de lo que podríamos llamar un cine *folk* o *country*, de cultura *western*, como el propio Ford se definió, e incluso mucho más cercano todavía de aquellos cineastas que además fueron escritores, como Elia Kazan y Richard Brooks.



Yoknapatawpha, el país de William Faulkner. © Alain Desvergnès



Yoknapatawpha, el país de William Faulkner. © Alain Desvergnès

El mismo Sayles tiene una, hasta ahora, corta pero intensa producción literaria. Vale la pena reseñar aquí su novela *Los gusanos*, no editada en España, que habla sobre emigrantes cubanos en Estados Unidos. Y, por supuesto, su irregular carrera como guionista para otros proyectos y directores. Siempre, no obstante, ha permanecido fiel a esa estética *western* (recordemos los video-clips hechos para Bruce Springsteen, con esa fidelidad a la imagen vaquera, de fornido leñador norteamericano, del cantante roquero), o su admiración por realizadores como Anthony Mann o Budd Boetticher.

Dentro de esta corriente no cabe la menor duda de la importancia de la literatura, especialmente de aquella que se pretende social, y de uno de sus tópicos: el viaje. Un sub-género de esta literatura peregrina es el del viaje interior, el de la movilidad producida por la activación de la memoria, del recuerdo y a partir de ella, espero que se me permita el atajo, el tiempo recobrado.

Hay una novela, *Le Grand voyage* (*El largo viaje*, 1963) de Jorge Semprún, en la que es fácil encontrar parecidas concomitancias con *Lone Star*. Desde luego, los saltos en el tiempo son más constantes en el libro del escritor-cineasta que en la película del cineasta-escritor. Pero, en ambos late la necesidad de unificar los diferentes espacios y tiempos para que el retrato de los personajes y las situaciones se entiendan o comiencen a entenderse con la complejidad necesaria, para que el curso de la Historia entre en el ámbito doméstico y personal sin romper el hechizo de la ficción.

En la novela de Semprún, y esto lo vio muy bien Jean Prat cuando la adaptó filmicamente, es la mirada subjetiva del personaje central, del que nace el recuerdo y la

2. Semprún, Jorge, *El largo viaje*, Barcelona, Seix Barral, 1994, p. 18.



Yoknapatawpha, el país de William Faulkner. © Alain Desvergnès

vuelta al pasado a través de la memoria, lo que importa; por eso todo el rodaje está confeccionado con una cámara subjetiva que, en su radicalidad, nos aproxima más a una visión real de las cosas. Formalmente, Sayles es menos vanguardista, a pesar de la pasión con la que están contadas sus historias, por lo que nos propone suaves transiciones que nos permiten entrar y salir de sus *flash-backs*, primero ayudado de las palabras, más tarde, a medida que avanza la acción, ya sólo con imágenes, con la confianza que da la consolidación de un hábito. Lo importante, por lo menos en lo concerniente a este artículo, es apreciar el factor común entre estas dos obras narrativas: y es que el espacio-tiempo sí bien no puede ser controlado, aliado como está al azar cósmico, sí que puede tener un sentido moral. Ahora bien, esto se produce mediante un proceso de montaje de nuestra memoria y ésta es siempre subjetiva, aunque a lo que pretenda dar forma sea a un Tiempo objetivo que queda escondido en la zona de sombras y cuya presencia intuimos más que sabemos, pero que no deja de afectarnos pues en el fondo somos fruto directo de él, de ese dios, mito o realidad última. Y aquí encontramos lo más hermoso y esperanzador de *Lone Star*. Porque, una vez descubierta la verdad, y con ella nuestra posición exacta en el mapa del espacio-tiempo, podemos tener una posibilidad de disfrutar de nuestra existencia. Tanto en *Le Grand voyage* como en *Lone Star*, es la superación de un pasado traumático la que va a dejar un poco de esperanzas a sus personajes principales, pero claro, sólo un poco, porque el Tiempo sigue ahí, acechando tras el silencio.

### FALSO FLASH-BACK (A MODO DE FLASH-FORWARD)

La última frase que se oye en *Lone Star* es pronunciada por Pilar Cruz cuando dice: "Olvida El Alamo."

Esta frase está significativamente situada espacio-temporalmente. Por lo que se refiere al tiempo, se dice justo después de que el hombre y la mujer que tuvieron que dejar de quererse en la adolescencia por imposición de sus progenitores han decidido volver a su amor, aún a sabiendas de que es un amor incestuoso, entre hermanos. Escenográficamente, la frase suena en los restos de un cine al aire libre, del que quedan los rastros del cartel de la entrada, ahora anacrónico en un campo abierto sin límites ni fronteras, y la blanca pantalla, irónica metáfora de un cine antiguo, el de un Rossen o un Kazan, condenado al silencio y a no ser producido en un mundo en el que el cine (la cultura del ocio) es la gran evasión, y dónde ya no parece haber lugar para las historias de personajes que encarnan sus sueños y sus desencantos.

Por otro lado, El Alamo es el referente político de la vieja Texas y debe ser olvidado para que no estorbe a

la felicidad de los que encarnan el pasado sin darlo por bueno, según cantaba Gabriel Celaya. Sin embargo, es también un referente cinematográfico, que vuelve a remitir a Ford, quien dijo considerar a la panfletaria película de John Wayne, de igual título, la mejor de todas las que había visto en su vida. Sayles se desmarca así de un pasado que, en parte bueno, en parte malo, no puede ahogar la libertad del individuo que vive en el espacio-tiempo.

¿Nos podemos extrañar ahora que la siguiente aventura filmica de Sayles fuera *Hombres armados* (*Men with guns*, 1998), un viaje a algún rincón de Latinoamérica, para denunciar y solidarizarse con el sufrimiento de otros hombres, en otras culturas? ¿Acaso no encontraremos en el actual proyecto de Sayles, *Limbo*, parecidas derrotas, renovadas familias, la necesidad ética de dar un sentido al tiempo que pasa, ese mismo que nos gasta, que hace mella en nuestro propio físico?

Estoy seguro que John Sayles, el hombre que escribió *The Anarchist's Convention: Short Stories* y que filmó *Matewan* (*Matewan*, 1987) o *Passion fish* (1992), va a seguir siendo un excelente compañero de viaje.