

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

Hombres armados: la búsqueda de la revelación

Autor/es:

Rodríguez Gil, Avelina

Citar como:

Rodríguez Gil, A. (1999). Hombres armados: la búsqueda de la revelación. Banda aparte. (16):29-36.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42372>

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:



H

OMBRES ARMADOS: LA BÚSQUEDA DE LA REVELACIÓN

AVELINA RODRÍGUEZ GIL

Reencuadres: JOHN SAYLES



Suburbios © Yo Carr

"Omnes homines natura scire desiderant"
Aristóteles, *Metafísica*

Si tomamos como referencia el hecho de que la sabiduría nos es conocida no por una intuición inmediata ni por una demostración *a priori*, ni mucho menos *a posteriori*, sino que es la causa que no ha sido causada, cuyos efectos confirman en el hombre el deseo de "búsqueda" (*"no la buscamos por ninguna otra utilidad, sino que, así como llamamos hombre libre al que es para sí mismo y no para otro, así consideramos a ésta como la única ciencia libre, pues ésta sola es para sí misma"*)¹, en el concepto de que el ser es camino al ser, de tal manera que se entienda que uno, como tal, nunca es sabio, precisamente porque siempre pueda llegar a serlo. Entonces, ya no hay cabida para afo-

rismos accidentales tales como asegurar que el paso del tiempo constituye una carga de conocimiento; es mentira decir que el diablo sepa más por viejo que por diablo, en todo caso cabría decir que si de verdad sabe algo será por ser diablo.

En el caso del Dr. Fuentes (guía indiscutible del acontecer narrativo del filme), la cognición se impondrá de manera totalmente fortuita, por la intervención de una fuerza exterior que lo arrancará literalmente de su inercia mental. Pasará de ser un sujeto nesciente a ser un sujeto sapiente aprisionado en su natural pasividad. Pues el conocimiento no implica ineludiblemente el ejercicio de una potencia. Todo lo cual nos lleva a plantearnos dos preguntas como punto de partida de la película de Sayles: ¿Soy responsable de no saber? ¿Debo actuar siempre moralmente conforme a lo que sé?

1. Aristóteles, *Metafísica*, Gredos, Madrid, 1987, p. 15.



Indios huicholes © Yo Carr

Llegados a este punto nos encontramos con un segundo problema difícil de eludir, la cuestión del acto moral y la consiguiente Ley Moral que el primero presupone. Si admitimos como válido que la Ley Moral es a priori, esto es: independiente de todo acontecer empírico y que no admite modificaciones o salvedades en función de contingencia alguna, sino que es absolutamente inflexible a la vez que no contiene (no puede contener) una serie de mandamientos que ordenen hacer (o evitar) esto, aquello y lo de más allá; tendremos que admitir también que no puede hacer referencia a contenidos determinados, pues en moral no hay leyes de excepción, como se verá más claramente en el caso que John Sayles plantea en su película anterior *Lone Star* (*Lone Star*, 1996).

Hombres armados (*Men with guns*, 1997) nos presenta a un personaje cuya beatitud hacia lo que le rodea lo convierte en una víctima de su propia existencia (*"el paciente... habría perdido la capacidad de saber que sabía"*)², llevándolo a ir en busca de una quimera en el momento menos propicio de su vida, cuando su inanidad lo ha llevado a una situación de vacío absoluto (recordemos que se trata de un viudo al que sus hijos han olvidado) que le dirige a la muerte por aburrimiento de la vida. Es entonces cuando decide irse a buscar (como Sam Deeds en *Lone Star*, pero con un planteamiento totalmente diferente) a sus discípulos de la vieja "Alianza para el progreso" (un proyecto con el que se intentaba formar técnicos en salud rural que atendiesen en las comunidades más pobres), desaparecidos en diferentes circunstancias.

El detonante de tal decisión no puede ser otro que el

hastío que le producen las hemorroides de los militares y el desamparo en el que le han dejado sus más allegados, la sangre de su sangre.

Su agnosia malsana podría equipararse, sin miedo al exceso, a la que se aferraban muchos de los nacional-socialistas "de a pie" cuando aseguraban no saber nada (*"...a veces me sorprende deseando ser ciega también para ser igual que los otros, para no tener más obligaciones que los demás"*)³ de lo que pasaba en los campos de concentración y procedían a lavar su conciencia con sus gritos farisaicos de estupor ante las escenas de horror que se les mostraban en los posteriores juicios de Nuremberg.

Es sobre este espécimen tan abundante en las sociedades modernas en el que se asientan los dictadores y las injusticias y sobre él descarga Sayles su más feroz crítica al retratar su inmovilismo desde un punto de vista destructor, en cuanto a que ayuda a que otros destruyan sin mover un solo dedo. El posicionamiento del realizador es desde el primer momento manifiesto, como el de su coetáneo Saramago, que afirma en boca de uno de sus personajes: *"creo que no nos quedamos ciegos, creo que estamos ciegos, ciegos que ven, ciegos que viendo, no ven"*⁴. Sin necesidad de ambages se nos ubica en un mundo (que bien podría ser cualquier lugar del mundo de contrastes —como él mismo afirma— donde "los hombres armados" reinen sobre los pobres hombres, donde el ejército del pueblo se imponga por la fuerza al propio pueblo)⁵ en los que una parte numerosa de la población sufra las afrentas de una minoría favorecida por el uso y abuso del poder que otor-

2. Saramago, José, *Ensayo sobre la ceguera*, Alfaguara, Madrid, 1998, p. 32.

3. Saramago, José, *Op. cit.*, p. 351.

4. Saramago, José, *Ibidem*, p. 373.

5. En Guatemala, durante la guerra civil que duró 35 años, desaparecieron de la faz de la tierra más de 440 aldeas mayas durante una campaña de tierra quemada contrainsurgente, 150.000 personas fueron asesinadas y un número incontable de viudas y huérfanos obligados a vivir sin comida y sin tierra. En el campo silenciado y dominado por los fantasmas, la gente que aún no había muerto, tenía miedo de nombrar a sus perseguidores y simplemente les llamaban "la mala gente".

gan el dinero, las armas y la ignorancia controlada del pueblo (al ejército no le conviene que haya técnicos en salud en el campo por la misma razón que tampoco le conviene que haya ni maestros, ni sacerdotes, ni monjas). Si hay algo de lo que no se puede dudar desde el comienzo es de que se trata de un filme de denuncia (aunque esto no sea nada nuevo dentro de la trayectoria del realizador) que va más allá del típico libelo oportunista y paternalista al que nos tiene acostumbrados la industria cinematográfica americana. El fenómeno Sayles (nacido en Schenectady, estado de Nueva York en 1950) propugna un nuevo enfoque del cine político americano desde un punto de vista sociológico, no ideológico ("cuando alguien trabaja fuera del sistema, se le considera de izquierdas. Haskell Wexler —director de fotografía en algunas de sus películas, tales como *Matewan* o *The secret of Roan Inish*— mantiene que todas las películas de Hollywood son políticas. Reflejan el discurso dominante del momento. Basta con echar un vistazo a cualquier película producida en los años treinta: las actitudes, las relaciones entre los sexos, el punto de vista sobre los negros, sobre la violencia, es todo un discurso político, el aceptado por la mayoría de la época. La diferencia estriba en que mis películas son conscientes de lo que ocurre y cuestionan el discurso dominante del momento")⁶. Su estilo narrativo, si bien no aporta nada nuevo en cuanto a la forma de presentar la trama, sí lo hace en los contenidos, vaciando el relato de todo lo accesorio e insustancial en favor de una dramaticidad sencilla que deje contemplar el alma humana.

"Ver lo menudo se llama clarividencia"
Lao Zi, cap. XV, *El libro del Tao*

Durante una entrevista realizada por Harlan Jacobson para la revista *Interview* en marzo de 1993, se le preguntó a John Sayles de qué manera quería él que sus películas afectasen al público, a lo que éste respondió: "Quiero que la gente salga del cine pensando en sus vidas y en las vidas de personas que conocen. Esa es una de las razones por las que hay tantos personajes en mis películas (50 personajes en el caso de *Hombres armados*): quiero que haya un hueco para casi todo el mundo, ya que durante largo tiempo, ha habido mucha gente a la que se ha dejado fuera de la conversación". Se trata, como muy acertadamente señala el realizador, de ese número ingente de personas, de seres humanos (o que luchan por serlo), cuyas vidas no poseen más grandeza que la del espíritu que conforma cada una de ellas. No son objeto de atención no han recibido una medalla en toda su vida, no saben qué significa el vocablo "honor" ni lo que es un gesto heroico, no conocen los dictados de la moda o de qué se componen un *chauteaubriant* o un *tourneados*. Son los desheredados, en palabras de Ripstein, los que no superan el listón de la mera supervivencia, de la brutal servidumbre que el alma tiene con el cuerpo, son la gente sencilla a la que también otro grande del cine (desde otra perspectiva) como fue John Ford, dedicó alguna de sus películas más significativas (en las que la dimensión humana se

sobrepone al acontecer filmico): títulos tan emblemáticos como *¡Qué verde era mi valle!* (*How green was my valley!*, 1941) o *Las uvas de la ira* (*The Grapes of Wrath*, 1940); y de los que llegó a decir que le habían movido a rendirles merecido honor en todas ellas⁷. Es por eso que sus actos, aun cuando nos parezcan feroces y brutales, no puedan juzgarse con la severa moral judeo-cristiana del colonizador foráneo. La necesidad les libera del vínculo de la justificación y nos sitúa a nosotros, los espectadores, interlocutores propiciatorios, en el banquillo de los acusados de que cosas así puedan, por desidia, seguir pasando en este mundo que, al fin y al cabo, es de todos y para todos por igual.

La ausencia de topónimos o de puntualizaciones de carácter local en la película, no es algo fortuito, sino que apunta a la necesidad de vencer las barreras geográficas que constriñen nuestro entendimiento e impiden visualizar el Hinterland, ese espacio para el que bien pudiera valer como botón de muestra cualquiera de los países de América central que se insinúan, y en los que todavía conviven las culturas ancestrales en lucha continua con las hodiernas (una historia de estas características que tuviese como telón de fondo a Estados Unidos sería totalmente inverosímil, ya que los aborígenes de sus tierras hace tiempo que han desaparecido o se han mutado).

El soldado Domingo, el chico llamado "Conejo", la chica muda, el Padre Portillo, el hombre de la sal, la mujer ciega, la chica violada, los trabajadores del chicle, los guerrilleros, los



Indios huicholes © Yo Carr

6. Entrevista de Harlan Jacobson para *Interview*, marzo 1993.
7. Bogdanovich, Peter, *John Ford*, Fundamentos, Madrid, 1981.



Hacia el templo huichol © Yo Carr

soldados, etc, no son más que ejemplares arrancados de una sociedad mucho más amplia y que para nada tiene que ver con el espacio que, desde Cleveland hasta Brownsville propicia la diversidad y heterogeneidad de ese "melting pot" tan emblemático del espíritu americano.

La visión directa (aunque cinematográfica y por tanto dirigida) de ese mundo ahogado en la injusticia y el horror donde aguardan hombres, mujeres y niños a que nosotros, los espectadores conscientes y respetables del "otro lado", hagamos algo para liberarlos de su infierno, obvia la manipulación de un narrador omnisciente. Las cosas son como son. Se suspende todo juicio inmediato sobre el fenómeno, colocándolo en un paréntesis y consiguiendo un distanciamiento que redundará en beneficio de su análisis (una actitud que, por otra parte, guarda una estrecha relación con la fórmula de Husserl: "Zu den Sachen selbst!"). Pensar sobre ello ya es un primer paso al que nos invita John Sayles. El resto queda al servicio de nuestras conciencias: cambiar nuestro modo de ver el mundo es cambiar el mundo.

"But there was one yet -The biggest, the most blank... that I had a hankering after".

J. Conrad, *Heart of Darkness*

Es innegable que el viaje como símbolo de búsqueda ha tenido una fuerte presencia dentro de la literatura de todos los tiempos: desde Ulises, que buscaba una patria, un hogar, hasta el Dr. Fuentes, nos encontramos con personajes tan dispares y similares como Ishmael, Marlow (es fácil dejarse arrastrar por la tentación de compulsar la obra de Conrad con la de Sayles en *Hombres armados*, empero son muchas las cosas que las distancian) o el mismo Don Quijote; dedicados todos ellos en cuerpo y alma a seguir la pista de una respuesta que diese sentido a sus vidas, de algo que trascendiese el sentido físico del fin

último: una ballena, un hombre perdido en la selva o las aventuras caballerescas.

Contemplar al Dr. Fuentes (un individuo de entre miles, arropado por las pautas de conducta de una sociedad acomodada y acomodaticia) con sus tarjetas de crédito (absolutamente innecesarias en la selva), su maletín de doctor y su jeep todo terreno (convertido en un objeto inútil tras serle robadas las cuatro ruedas) nos transporta casi, a la lectura visual de los famosos postigos del tríptico "El carro de heno"⁸ de Jerónimo van Aken, más conocido por "el Bosco" para, de algún modo, establecer un paralelismo entre una y otra (Man Ray llegó a decir que "la fotografía, como su hermano el cine, se une a la pintura en tanto es contemplada por un espíritu consciente de las necesidades morales del mundo moderno"): En primer plano sobresale la figura de un hombre de edad madura con el rostro apesadumbrado, que carga un cesto de mimbre atado a sus espaldas y que viaja a través de un terreno claramente amenazador. En el ángulo inferior del mismo y a mano derecha, aparecen una calavera premonitoria y varios huesos desparramados por el suelo; un perro vagabundo y fiero lo sigue de cerca. A la vez, unos bandidos han asaltado a otro viajero y lo están atando a un árbol, mientras que unos campesinos danzan a la derecha al son de una gaita y a lo lejos, un conjunto de personas se han reunido alrededor de una horca. El paisaje es en todo momento desolador, con una mezcla de crueldad y regocijo, entre lo real y lo onírico, que contribuye a crear una atmósfera de inseguridad y recelo. La humanidad ha sido atrapada por los enemigos de siempre: el dolor, la muerte y el diablo; y ni el mismo Santiago (patrón de los peregrinos) podría salvarlo de tanto horror y locura. El hombre se ha convertido en un extranjero dentro del mundo, un exiliado en busca de tierra, sometido al *Diktat* de su destino. El camino es la realización de su naturaleza perecedera y su fin la consumación de la vida.

8. Óleo sobre tabla, 135x90 cm. El Escorial, Monasterio de San Lorenzo.



Templo huichol © Yo Carr

Los obstáculos con los que el Dr. Fuentes se tropieza a lo largo de su trayecto parecen no causar mella en su decisión de encontrar a toda costa con vida a alguno de sus estudiantes; y tal vez de preguntarles qué falló en el proyecto del que él formó parte inicial: ¿cómo algo que se crea con un propósito virtuoso puede tener un final terrible?, ¿acaso sospechaba que tras los muros de la urbe pudiera haber lo que él más temía, lo que todos intuimos?

Le sirven de mojón los diversos personajes, que en forma de comunidad o de individuo, se encuentran a lo largo de su ascenso: personas marcadas por el dolor de no tener nada que llevarse a la boca ("señora, su hijita no está enferma, sólo necesita comer algo para no morir"), niños que no lo son, soldados que han pasado de verdugos impíos a víctimas atemorizadas de su propio horror, muchachas violadas a las que se les ha arrebatado la posibilidad de llegar a amar a un hombre, sacerdotes cobardes que han abandonado su fe en el amor al prójimo por salvar el pellejo, turistas americanos (cómplices de este silencio asesino) carentes de toda sensibilidad hacia lo que les rodea, madres de hijos muertos, hombres que ofrecen su vida a cambio de la de sus hijos sin pestañear, campesinos sin tierra, comerciantes de enseres de muertos, soldados inmiscordados: la simbiosis de la Bondad con mayúscula y la maldad con minúscula.

Una vez iniciado el viaje no se puede dar marcha atrás (sobre todo porque hay, desde el encuentro del Dr. Fuentes con Domingo "el desertor" —única vez en la que el doctor consigue curar a alguien en la selva—, una pistola que lo apunta). Regresar significaría una confesión de culpabilidad, de que, después de todo, él también pertenece al "lado oscuro" de los que quitan la vida en lugar de darla.

Los tonos se vuelven ocres a medida que avanza, el calor pegajoso y los sonidos misteriosos (una banda sonora dominada en su último tercio por la maestría de ese colaborador habitual de Sayles que es Mason Daring —recordemos sus trabajos sin parangón en *Return of the Secaucus seven*, 1980; *Lianna*, 1982; *The brother from another planet*, 1984; *Matewan*, 1987,

Eight men out, 1988; o la maravillosa *The secret of Roan Inish*, 1993, entre otras): lo cotidiano parece dar paso lentamente, desde el interior mismo del relato cinematográfico, a lo fantástico y espiritual. Los ritmos acelerados de la ciudad (el rap "Amor de pobre") desaparecen entre el follaje de la selva tropical, convirtiéndose en notas ancestrales que nos recuerdan nuestro pasado en paz con la naturaleza. Incluso la arquitectura (si cabe aplicar dicho término a las chabolas que nos encontramos en la selva) urbanística horizontal dominada por el cemento pasa a una verticalidad en consonancia con el paisaje. Las casas trans-



Interior del templo huichol © Yo Carr



© Yo Carr

forman su morfología hasta llegar a formar parte integrante del espacio natural, creando un efecto *in crescendo* de empatía con lo que las rodea y culminando en esa prosopopeya final en la que los árboles se confunden con los hombres: la naturaleza es el hombre y el hombre la naturaleza.

El choque brutal que el Dr. Fuentes y sus compañeros de viaje sufren al llegar a esa ciudad supuestamente a salvo de la muerte, lo llevará a su propio fin (y conste que ya le había advertido la anciana ciega— una ciega que “ve” —de la zafra, de que no siguiese adelante): su muerte podría decirse que se ocasiona por el cansancio y la desesperanza de no poder hacer nada en contra de la voluntad divina. A los hombres y mujeres de este paraíso también les persigue la enfermedad y la muerte. Bajo su apariencia de seres alados (a los que un *Deus otiosus* —el dios inactivo, el que se aleja del mundo después de haberlo creado— ha abandonado) se encuentra el cáncer —ese primer plano del hermosísimo rostro de la niña atacada por el mal evita cualquier tipo de declaración de los hechos— como una boa insaciable a la espera de engullirlos.

Muerto el doctor, le toca a Domingo recoger el testigo (recordemos que en un principio lo rechaza declarándose “inca-

paz” de usarlo), el maletín-referente, símbolo de los que dan vida y parte integrante y fundamental de la dicotomía: maletín/pistola o lo que es lo mismo, vida/muerte (Domingo ha pertenecido a aquellos que con un arma se dedicaban a matar a sus semejantes, quizás por ello piense que no es la persona más indicada para hacer uso de él), para continuar existiendo en “los otros”. Con él está la chica muda incapaz de amar (durante todo el relato no se produce en ninguna ocasión una escena de amor —entendida, ¡por supuesto!, a la manera tradicional) que lo acompaña al borde de la espesura para contemplar un inmenso cielo añil que les ha olvidado.

El público⁹ se levanta lentamente de sus butacas, se visten las parcas, los guantes, las bufandas y las chupas de cuero, y proceden a salir sin ser vistos (por “los otros”) del cine; hasta que el aire fresco de la noche de una ciudad bañada en luces artificiales de colores, les haga olvidar lo que han visto. Pues, a fin de cuentas, sólo es una de tantas películas que terminarán por olvidarse si uno se lo propone. ¿O no?

9. Vista y no vista en España, la película no duró más de uno o dos días en las pocas salas donde se exhibió, con una afluencia de público que no sobrepasaba la media docena. Cabría preguntarse si no estaremos de verdad, como dice Saramago, volviéndonos ciegos por propia voluntad.

"Lo sagrado se manifiesta en la profundidad, en el mundo".

Mircea Eliade, *Mitos, sueños y misterios*

Para un neófito de la filmografía de Sayles el cartel anunciador (no olvidemos que anunciar viene del latín *annuntiare*: dar noticia de algo, avisar, advertir, prevenir) de *Hombres armados* posiblemente provocará una sensación de extrañeza (no carente de razón, por otro lado) al encontrarse con ese rostro tranquilo de un indio que le mira suplicante y sobre cuyos hombros penden dos alas chicas. Sobre él la espada de Damocles de un título que no augura nada bueno.

Buscar la mística de un hecho socio-político puede parecer a primera vista absurdo, si consideramos los estrechos márgenes de movimiento que tales etiquetas dejan. Sin embargo tratándose del gran Sayles, todo es posible. Su destierro voluntario de los cánones impuestos por Hollywood, no sólo le permiten realizar proyectos personales, sino también la posibilidad de destrozarse el sistema de estereotipos fijados por el mismo. Su radicalidad le lleva a investigar la posibilidad de contenidos diferentes dentro de unos esquemas falsamente tradicionales. No se trata de historias (que lo son) de seres humanos solamente. Su propósito le lleva más allá, en un intento de transgredir la inmediatez de la imagen ¹⁰ (medio y fin del llamado *cine sucio*).

Por encima del argumento, es decir, la búsqueda que un doctor veterano lleva a cabo de unos antiguos discípulos, desaparecidos en circunstancias diferentes y que le lleva a adentrarse en las montañas y a conocer de primera mano, la realidad de las difíciles condiciones de vida de los indígenas, cambiando su punto de vista idealista del comienzo por uno más acorde con la realidad; podemos encontrar una realidad superior que nos habla del Cosmos y de lo Sobrenatural. "*Para el hombre arcaico su existir es religioso. la experiencia de lo sagrado es inherente al modo de ser del hombre en el mundo... el hombre vive en un entorno sacralizado y su actitud es la de la mantener tal sacralización, mantener el mundo tal y como fue creado por los Seres Sobrenaturales... Esta sacralización del cosmos es una idea difícil de entender para el hombre moderno; hace demasiado tiempo ya que, gracias sobre todo al triunfo de las ciencias experimentales, el Cosmos se ha desacralizado. La vida humana se convierte en significativa por imitación de los modelos paradigmáticos revelados por los seres sobrenaturales*" ¹¹.

Aunque todo ello no debe llevarnos a malinterpretar el discurso de Sayles, no se trata en modo alguno de una propuesta de carácter religioso, sino más bien de una toma de conciencia de que el mundo (el cosmos) nos pertenece como cosa que hay que respetar y de cuyo mecanismo somos parte y no fin.

El uso repetido del plano enfático o contrapicado en algunas de las escenas descriptivas de las construcciones indígenas o de la selva, tomada como naturaleza *per se*, revelan un claro enfrentamiento entre la realidad que el Dr. Fuentes representa (pidiendo explicaciones desde un plano picado que parece despreciar sus demandas) y la superioridad de los elementos "figurantes" en el espacio cinematográfico. Se evita el *close-up* con la clara intención de no hacer recaer la importancia sobre el individuo en detrimento de la comunidad. Es ese "milagro" de la coincidencia de

contrarios el que pone al hombre en contacto con la trascendencia.

Sin embargo, no puede hacerse ninguna aproximación a lo sagrado, por limitada que ésta sea, sin recurrir a lo que revelan las hierofanías (término que se refiere, de acuerdo con lo que su etimología expresa, a algo sagrado que se nos muestra, se nos manifiesta), que como veremos no es poco. "*El proceso hierofánico —dice Duch— a pesar de su heterogeneidad y de la multiplicidad de las situaciones históricas en las que se da, está íntimamente vinculado al proceso de concienciación del hombre*" ¹². En la medida en que las hierofanías son manifestaciones sacras aprehensibles de forma directa por parte del hombre de las sociedades arcaicas (a las que los indígenas de nuestro filme aún pertenecen), representan las génesis de su despertar a la comprensión del mundo, a su situación dentro de él (lo que en las sociedades modernas, a las que el Dr. Fuentes pertenece, parece imposible). Su esquema podría aplicarse al estudio de los símbolos (pistola, maletín, selva), de los mitos (ciudad-paraiso), del espacio (¿urbe?, jungla) y del tiempo (hoy mismo). Una piedra, un árbol o una aldea perdida en la cima de un monte, poseen para el *homo religiosus* una significación diferente a la de cualquier objeto natural, que vacío (como la pistola de Domingo, una pistola sin balas, pero al fin y al cabo una pistola) de toda trascendencia es indiferente o incluso despreciable (para el Dr. Fuentes el apego que Domingo tiene a su pistola le parece, cuando menos, estúpido, sabiendo que está vacía, que no "sirve" para nada). es algo así como la manifestación de alguna cosa "totalmente-otra" —de una realidad que no pertenece a nuestro mundo— en objetos que forman parte íntegramente de nuestro mundo "natural", "profano": objetos, gestos, figuras, etc. se hacen sagrados sin dejar de ser lo que son, están más allá del mundo sin abandonar su ubicación en él.

Para el Dr. Fuentes (a estas alturas del artículo, creo necesario decir que el papel lo encarna con majestuosa profesionalidad el siempre misterioso Federico Luppi) es evidente que dichos "encuentros" (con lo sacro) puedan parecer mera superchería, todo lo cual le impide llegar a una verdadera comunicación con los indígenas. Él es un hombre de ciencia atrapado en una situación polarizada, dominada por fuerzas de extremos políticos, y por la violencia extrema; un intelectual, un hijo de nuestro siglo.

"Sólo quien hace suyos los oprobios de Estado,
merece llamarse señor del país.

Sólo quien hace suyos los infortunios del Estado,
merece llamarse soberano del mundo".

Lao Zi, cap. XLIII, *El libro del Tao*

Confieso que hablar de Sayles es uno de mis deportes favoritos y que en mi entusiasmo por dicho hacer, a veces me olvido de señalar los defectos que la "Crítica Seria" (encumbra en su divina sapiencia) hace, por ejemplo, de sus faltas de rigor en la descripción de algunos personajes colaterales (como el padre Portillo o el chico Conejo), o en su capricho de ilustrar tesis a costa de romper el ritmo dramático (nada más fuera de lugar que el re-encuentro con los turistas americanos junto a las

10. Recordemos las imágenes elididas de los estudiantes muertos o los silencios con los que los pobladores de las aldeas responden a la pregunta reiterada de dónde se encuentran sus discípulos.

11. Eliade, Mircea, *Mitos, sueños y misterios*, Comp. Gral. Fabril Ed., Buenos Aires, 1961.

12. Duch, L., *Mircea Eliade —el retorno de Ulises a Itaca—*, Abadía de Monserrat, 1983.



Niños trabajando en el ferrocarril de Chihuahua al Pacífico © Yo Carr

hieráticas ruinas: despropósito que destruye por completo el clímax dramático) o en sus, a veces, poco convenientes digresiones narrativas, etc, etc, etc. Lo indudable es que en su cine consigue tocar la "fibra interior": sus películas se sienten, se pueden tocar, son tangibles, tienen vida propia. A pesar, no olvidemos, de contar siempre con no tener el apoyo de "la Gran Industria."

Sus dos últimas producciones configuran un binomio difícil de desglosar que nos obliga, en último término (y de lo último va también por el artículo) a analizarlas conjuntamente. He aquí que nos topamos, de buenas a primeras, con dos personajes inmersos en un proceso de búsqueda de una verdad: en el caso de Sam Deeds (un Chris Cooper circunspecto y misterioso), la verdad sobre un asesinato, que él supone cometió su padre hace treinta años y en el del Dr. Fuentes (un Sam Deeds envejecido, si se me permite el atrevimiento), lo que ya hemos mencionado, es decir, sus discípulos. La soledad del corredor de fondo les persigue a ambos por igual, son seres sin vínculos familiares (Sam Deeds no tiene padres y está, para colmo, divorciado) pero con una clara obsesión por la familia. El Dr. Fuentes busca en sus discípulos a los hijos perdidos, busca ser padre; mientras que Sam Deeds desea llegar a la verdad de la

figura de su padre-mito (la comunidad en la que vivió ha creado una leyenda alrededor de él que va más allá de lo humano).

La dicotomía vida/muerte aparece como eje central en las dos, aunque en el caso de *Hombres armados* la historia nos transporte a paisajes ancestrales y en el de *Lone Star* la acción transcurra mayormente en una sociedad moderna, su dirección es en todo caso siempre hacia el pasado. La Gran Incógnita de la vida humana: la muerte, se convierte en disculpa para llevarnos a través de un pasillo (como en el más puro estilo "wellesiano") flanqueado por puertas que se abren a medida que avanzamos, y que nos descubren otros mundos, otras vivencias en forma de *flash-backs*: son las pequeñas, pero no por eso menos importantes, historias de los figurantes, los actores de reparto ("pueden tener tres escenas en todo el filme, pero yo les doy suficiente material para trabajar y conseguir que se transforme en sus personajes, para evitar que, simplemente actúen").

Incluso el desenlace parece seguir unos esquemas parecidos: en *Lone Star* lo cierra la imagen de los enamorados (Chris Cooper-Elizabeth Peña) mirando absortos la pantalla deshecha de un antiguo cine al aire libre, en el que habían tenido su primer encuentro amoroso cuando aún "funcionaba" (una función que muchos de los realizadores del momento parecen haber olvidado) y en *Hombres armados* la pareja formada por Domingo y la chica muda, unidos más que por el amor por la desesperanza, contemplando el cielo abierto. El futuro no es alentador en ninguno de los casos, pero está acompañado de la leve esperanza puesta en que el espectador sepa sacar conclusiones de lo visionado y actúe en consecuencia: saber nos hace humanos y amar virtuosos.

Está claro que defender el cine de Sayles significa tomar una cierta postura ante la vida. Una postura que en nada tiene que ver con la concepción de que "el hombre es un lobo para el hombre" (en todo caso no todos los hombres). Vivimos en una sociedad deshumanizada que parece haberse olvidado de sus raíces y en la que proliferan las escenas de violencia gratuita por doquier. Atreverse a ir en contra del "reality-show" (me pregunto por qué siempre se trata de escenas crueles, como si una escena de amor no tuviese cabida en ese concepto de "muestra de lo real") o del mercado de los héroes americanos, es de por sí razón suficiente para apoyar a Sayles, pero es que además se trata de un "creador" cuyos parámetros se escapan al calificativo de "sensiblero" o "curioso". Su mundo es "el mundo".

(Las fotos que acompañan a este texto, fueron realizadas en Tepic, México, 1992. Eliseo y su familia viven en las afueras de México. Apañados en suburbios, el pueblo huichol sobrevive en su integración progresiva en la urbe. Eliseo nos contó cómo se amalgamaba su antigua forma de vida rural con el actual imperio de la moneda. Tener contacto con el pueblo huichol que habita en la selva no es fácil, el INI (Instituto Nacional Indigenista) hace de filtro y mantiene en un guetto este antiguo pueblo de la tradición del peyote, que Artaud tanto idolatró).