

## SMOKE Y ARREBATO. LOS PERSONAJES TRAS LA CÁMARA

**AUTORES: EVA GONZÁLEZ MENÉNDEZ Y MARCO GUTIÉRREZ GÓMEZ**

Presentamos dos películas de contextos muy diferentes, *Smoke* pertenece a 1994 y está filmada y dirigida en los Estados Unidos, y *Arrebato* es una película española de 1979.

Dos películas de dos estilos contrarios: *Arrebato* está en una tradición formalista mientras que *Smoke* está en una más realista.

Teniendo en cuenta estas diferencias se pueden ver sin embargo ciertos paralelismos, ambos personajes se ayudan de una pasión para digerir la vida, sus cámaras. El punto de conexión está en la ansiada pausa, para apreciar mejor la realidad en el caso de Auggie (protagonista de *Smoke*) y "para poseer los ritmos" de todo en el caso de Pedro (protagonista de *Arrebato*). Este interés por la pausa en el detalle aparece en un autor que influye en ambos: Edgar Allan Poe. Para ello tomamos como fuentes estas dos películas, el relato breve de Paul Auster en el que se basa casi la totalidad de *Smoke*, y el relato "Berenice", de Edgar A. Poe.

### **SMOKE, 1994**

Duración: 112 min

Director: Wayne Wang, Paul Auster.

Guión: Paul Auster.

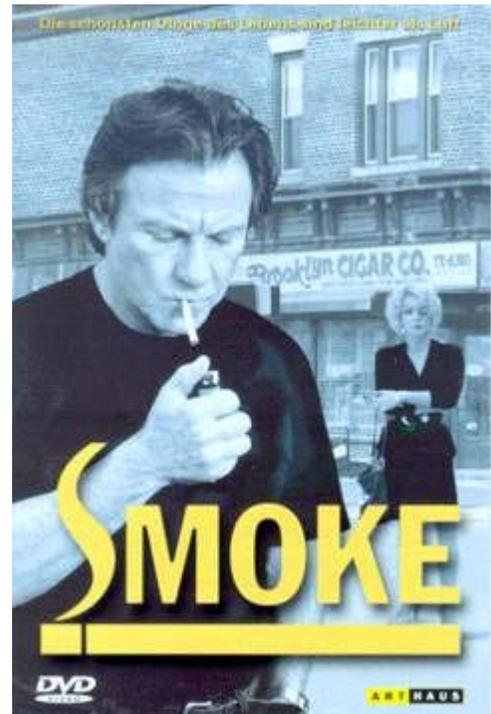
Música: Rachel Portman, Tom Waits.

Fotografía: Adam Holender.

Reparto: Harvey Keitel, William Hurt, Stockard Channing, Forest Whitaker, Harold Perrineau Jr., Ashley Judd, Giancarlo Esposito, Victor Argo, Erica Gimpel, Clarice Taylor, José Zuniga, Malik Yoba, Mary Ward, Jared Harris, Stephen Gevedon, Howie Rose.

Productora: Miramax

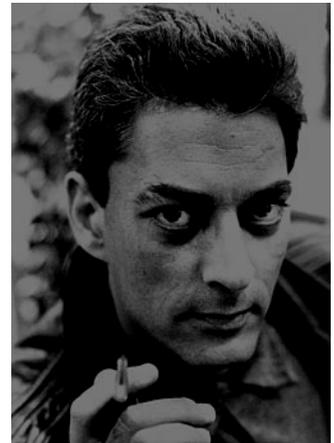
Kenzo Hirikoshi, Greg Johnson, Hisami Kuroiwa, Peter Newman.



**Wayne Wang** es un cineasta norteamericano nacido en Hong Kong, dirige con Paul Auster *Smoke* y *Blue in the face*, una segunda parte sin tanto reconocimiento. Entre su filmografía como director se encuentran *Sin vía de escape* (1987), *Cómete una taza de té* (1989), *El club de la buena estrella* (1994), *Smoke* (1994), *Humos de vecino* (1995), *La caja china* (1997), *A cualquier otro lugar* (1999) y *Sucedió en Manhattan* (2002); y como guionista: *Humos de vecino* (1995)

**Paul Auster** es un prestigioso novelista y poeta estadounidense; nació en Newark, New Jersey, en 1947. La lectura de *Crimen y castigo* a los 15 años es lo que le impulsa a dedicarse a la literatura. Fue lector asiduo de Dostoievski, Edgar Allan Poe, Miguel de Cervantes (su libro favorito es el *Quijote*), Nathaniel Hawthorne, Franz Kafka, Samuel Beckett o William Shakespeare.

Estudia en la Universidad de Columbia graduándose en literatura inglesa y comparativa. Realiza diversos trabajos no relacionados con la literatura: camarero, jardinero, encuestador..., después de estar un año trabajando en un petrolero se va a Francia y se instala allí por cuatro años. Vuelve a Nueva York en 1974, se casa con Lydia Davis, se divorciará años más tarde casándose con la escritora noruega Siri Hustvedt, y con ella tendrá dos hijos: Sophie y Daniel Auster (que participa en la película *Smoke*)



Auster comienza su carrera escribiendo poesía y ensayos en las revistas *New York Review of Books* y *Harper's Saturday Review*.

Debuta como novelista con *Jugada de presión* (1982); lo hace con el seudónimo de Paul Benjamin, como el protagonista de *El cuento de Navidad de Auggie Wren*. En ese mismo año aparece su libro autobiográfico *La invención de la soledad*. En 1987 la crítica le elogia por su libro de cuentos *La Trilogía de Nueva York* (Ciudad de cristal, Fantasmas y la habitación cerrada)

En 1988 publica su primera novela *El país de las últimas cosas*, en 1989 *El palacio de la luna* y en 1991 *La música del azar*, esta última llevada al cine en 1993 por el director Philip Haas. Escribe poemarios como *Cimientos* (1990)

Recibe muy buenas críticas por *Leviatán* (1992), *El cuaderno rojo* (1993) y *Mr. Vértigo* (1994)

En 1994 es cuando realiza el guión de *Smoke* y en 1995 su continuación *Blue in the face*, con Waine Wang. En solitario dirigirá *Lulu on the bridge* (1999)

Después escribirá *A salto de mata* (1997), *Heridas de amor* (1998), *Tombuctú* (1999), *Doble game and the Gotham Handbook* (2000) y *El centro del mundo* (2001)

*Smoke* está ambientada en Brooklyn, en el verano de 1987. Narra las desventuras de un grupo de personas que frecuenta el estanco de esa zona, Auggie Wren (Harvey Keitel) el estanquero, es el confidente de todos ellos.

La película comienza ya con una historia breve que le cuenta Auggie a unos clientes: la historia de Sir Walter Raleigh, la persona que introdujo el tabaco en Inglaterra, amigo de la reina Bess; con ella apuesta que es capaz de medir el peso del humo (casi como pensar en el alma de una persona). Sir Walter pesa el cigarro entero y le resta el peso del cigarro consumido echando la ceniza en la balanza.

La historia de cómo consiguió su cámara fotográfica y el por qué de su colección de fotografías, siempre el mismo encuadre desde hace 14 años, le da el argumento que necesita a Paul Benjamín (William Hurt), prestigioso novelista en crisis creativa. Paul, a su vez, ayudará a Rashid (Harold Perrineau Jr.), un adolescente perdido en la búsqueda de su padre, que resulta ser Cyrus (Forest Whitaker) un modesto mecánico que intenta recomponer su vida. Todos estos contactos implican de tal modo a Auggie que le obligan a asumir su olvidada responsabilidad respecto a Ruby (Stockard Channing), una antigua novia con la que tuvo una hija (Ashley Judd) que ahora adolescente pasa por un momento muy difícil. El sufrimiento no endurece a estos personajes ni les quita el deseo de vivir honestamente; los personajes van mejorando a medida que pasa el tiempo, entre ellos hay una actitud de ayuda mutua.

Esta es una de las mejores obras del "nuevo cine americano", de algún modo emparentado con lo que en literatura se llama "realismo sucio", que entra en grandes cuestiones antropológicas sin apartarse un ápice de la vida cotidiana. Trata de la Norteamérica de los 90, temas como la identidad, la incomunicación, la soledad, el conocimiento.

En 1980 el cuento resurge en el escenario literario; hasta entonces la novela había sido la protagonista, el cuento es una ruptura con la anterior temática y corriente novelística. Ya en los 50 con la "Generacion Beat" el cuento parece resurgir lentamente hasta esta época, que tiene su máximo exponente en el considerado creador del "realismo sucio" norteamericano: Raymond Carver (*Vidas cruzadas*). Dentro de esta corriente

también destacan Tobías Wolf (*La hoguera de las vanidades*) y John Chester (Premio Pulitzer). Esta línea viene de dos corrientes anteriores: el romanticismo y el realismo que habían predominado los dos últimos siglos, con autores como Edgar Allan Poe, Herman Melville, Mark Twain, Theodore Dreiser, Jack London y Erskine Caldwell.

El realismo sucio tiene una temática que se repite en la mayoría de sus autores; suelen presentar dramas familiares, vidas rotas por algún suceso dramático, es un cine de secuelas pero contado con un lenguaje cargado de gran sensibilidad.

La película de Wayne Wang y Auster va en línea con esta literatura; es un cine centrado sobre todo en el guión, que no necesita de grandes artificios ni técnicas avanzadas.

Es un cine en una línea más realista que se preocupa por el individuo dentro del grupo social, las emociones, y tiene un carácter de reivindicación social.

Es un cine que frente a la estética dominante en USA en los 90 de los complicados efectos especiales que muchas veces intentan ocultar la ausencia de diálogo y que conllevan su ausencia, el culto al dinero, al cuerpo, y a la fama, la no reflexión, donde el medio es más veloz que lo que transmite.

No se puede decir que actualmente el cine americano esté viviendo una buena época; a pesar de contar con grandes directores y obras maestras, el cine está controlado por la industria y esos mismos directores acaban implicándose más en la parte económica, la industria cinematográfica y la promoción que en la parte artística y el desarrollo creativo.

A través del diálogo, que es central en esta película y es lo que hacen sus personajes la mayor parte del tiempo, vamos pasando de unos escenarios a otros, de unos personajes a otros y saltamos en el tiempo; esto se consigue siempre pegados al diálogo entre los personajes más que con los efectos visuales del montaje, y lo consigue sin solemnidad ni aburrimiento.

Consigue introducir un solo plano secuencia mediante un diálogo trabajado, el cuento de Auggie -se ve lo poco que necesita técnicamente-, a este plano Wayne Wang contrapone otro mucho más corto con las imágenes avanzando a toda velocidad, imágenes en off como si estuviéramos en la piel de Paul Benjamin construyendo en una multitud de imágenes esas palabras, es otra manera muy distinta de contar la historia menos presente en el desarrollo del film.

La película trata la necesidad de comunicación, de socialización, el diálogo como placer y como redención ante la dureza del entorno a niveles tan íntimos como los familiares, y una sociedad acelerada que busca esos diálogos en los que es un placer "perder el tiempo", hacer una pausa. Trata de la amistad como una ayuda, como un beneficio mutuo para salvarse de uno mismo y ayudarnos a soportar una realidad que hiere; cada personaje trata de sacar lo mejor del otro. Paul dice no querer hacer un film cínico, tan falso como el sentimentalismo beato de la época victoriana, y tan propio de la industria americana de los 90, y de hoy.

Podríamos decir que la censura no ha afectado a *Smoke*, no al menos a la manera en que afectó la censura a *Arrebato*, pero la censura cinematográfica en los Estados Unidos es un caso aparte de la censura en Europa. En USA desde sus comienzos es llevada a cabo por la propia industria, no por los Ministerios de Cultura. La propia industria se autorregula pero bajo las presiones de sectores reaccionarios de la sociedad. Se crea la MPAA (Motion Picture Association of América), se establece el código "Hays" que decae después de la I I Guerra mundial y la llegada del neorrealismo italiano, es entonces cuando deja de ser económicamente preferible; sin embargo la censura no desaparece sino que permanece bajo la clasificación por edades.

Paul Auster dirá que "*Smoke* evoca una sustancia que no se puede tocar. Es una metáfora con la que se intenta transmitir lo que pasa y ocurre entre la gente".

Esta película está basada en el relato corto de Paul Auster para el New York Times en 1990: "El Cuento de Navidad de Auggie Wren". El cuento relata la historia del álbum fotográfico de Auggie y cómo llega a casa de un ladronzuelo al que se le había caído la cartera mientras lo perseguía; allí encuentra a la abuela de éste, ciega y sola, ella lo confunde con su nieto y él cena con ella. Cuando va a marcharse encuentra varias cámaras fotográficas y decide llevarse una, será el principio de su pasión por la fotografía.

Un momento esencial en la película es cuando Auggie y Paul se conocen y Auggie le enseña su colección de fotos; lo que parece la misma fotografía repetida, la misma imagen de la tienda-estanco día tras día a la misma hora, refleja el ritmo de la luz a lo largo de ellos, la actividad de las personas que son como esas fotos: "Todas son iguales pero cada una es distinta de las otras". Como dice en el relato: "Auggie estaba fotografiando el tiempo, el tiempo natural y el tiempo humano, plantándose en una minúscula esquina del mundo...", pero antes de eso Auggie tiene que darle unas indicaciones a Paul: "Si no te tomas tiempo para mirar, nunca conseguirás ver nada"; es como escuchar o simplemente

oír, hay que tomarse una pausa como hacen los personajes para dialogar y poder ponerte en la piel del otro mínimamente; esto puede ser difícil en esa sociedad y afecta a la literatura, no podemos quedarnos en una ausencia del relato, pero los grandes relatos y muchas veces aburridos no encajan bien en un mundo de prisas y de abundancia de escritos, por lo que son tan apreciados los relatos cortos o lo que en ese contexto se llamó "Short Stories".

En esa manía por las instantáneas y el paso del tiempo se ve una búsqueda y el fin de la serie de fotografías es recuperar la mirada, a la que hay que darle tiempo para actuar y desarrollarse y que nos permite ver con otra lente.

## **ARREBATO**

Nacionalidad: España

Director: Iván Zulueta

Actores: Eusebio Poncela, Will More, Cecilia Roth, Marta Fernández Muro, Carmen Giralt, Helena Fernández-Gómez, Pedro Almodóvar (doblando a Helena), Antonio Gasset (actualmente director del magazine "Días de Cine" para RTVE), Luís Ciges, Javier Ulacia, Max Madera, Rosa Crespo.

Guión: Iván Zulueta.

Música: Negativo y Zulueta

Fotografía: Ángel Luís Fernández.

Producción: Nicolás Astiárraga.



**Iván Zulueta** nace en 1943 y es empadronado con el nombre de Juan Ricardo Miguel, pues en aquellos años "Iván" es un nombre ruso que suena a Zar terrible.



En 1957 su padre es nombrado director del Festival de San Sebastián. A los seis años visita el Museo del Prado, vuelve en 1960 quedándose una temporada en Madrid, se apunta en el Centro Español de Nuevas Profesiones para hacer decoración, suspende el examen para estudiar cámara en la EOC, su pasión por el cine es enorme ya en estas fechas, ve *Psicosis* y *West Side History*. Como aún no tiene los 21 años, edad requerida para ingresar en los estudios de director

de cine, se embarca en Bilbao en un carguero que va a Nueva York vía Lisboa llegando a Delaware, en Filadelfia, en las Navidades del 63. Allí, mientras estudia un año en la "Arts Students League", visita las galerías de arte descubriendo el Pop Art, a Tom Wesselmann, James Rosenquist, Richard Hamilton, Jasper Johns y Andy Warhol, la Nouvelle Vague, el cine de Bleeker, y acude a todas las exposiciones de Iván Albright. Regresa a España y entra en la Escuela Oficial de Cine (EOC) en 1964; allí conoce a Jaime Chavarrí, Pilar Miró, Antonio Drove y José Luís Borau.

En 1969 aparece su primera película rodada en 35 mm: *Un, dos, tres, al escondite inglés*. Filma a numerosos grupos de la época, entre ellos "Shelly y Nueva Generación". Desde el primer día de rodaje se implica enormemente en el film, diseñando, construyendo y pintando los decorados; es una celebración Pop, un musical que recuerda a los videos de Richard Lester con los Beatles.

Trabaja con Pedro Olea y José M<sup>a</sup> Iñigo en el programa "Último Grito", pionero del video-clip en España.

En 1970 viaja a Marruecos, a Ibiza, son los años del ácido, en los que va a Berlín a la Berlinale a presentar su corto *Leo es pardo*.

En 1973 proyecta su cortometraje *En Babia*, llama la atención a algunos de los representantes de la "Factory", allí conoce al actor Taylor Mead y aprovecha para grabar "Will More seduciendo a Taylor Mead" en el 76.

En junio de 1980 se estrena *Arrebato* en el cine "Azul" de Madrid, algunos de los invitados acaban en las dependencias de la Dirección General de Seguridad.

1981-87: realiza los carteles de *Laberinto de pasiones* (1982), *Entre tinieblas* (1983) y *Que he hecho yo para merecer esto* (1984), de Pedro Almodóvar. Los maestros del cartel en Zulueta son Bass, Mac y Jano.

Viaja a Vittel y a Chicago. Le proponen realizar otro largometraje, pero fue un proyecto que no se llevo a cabo. Son años para Zulueta de psiquiatras y curas.

Sigue indagando en la imagen y descubre la foto instantánea, empieza a experimentar con Polaroids.

1987-89: Escribe un capítulo para la serie *Delirios de amor*, lleva a cabo la puesta en escena y el montaje.

1989-91: TVE estrena *Párpados*, con Marisa Paredes. El Festival de cine de Alcalá de Henares recupera gran parte de la obra de Zulueta y se publica *Iván Zulueta, la vanguardia frente al espejo*, de Carlos F. Heredero.

1992: Rueda "Ritesti", un capítulo para la serie de TVE *Crónicas del mal*.

1993-97: Años oscuros, años de heroína, de obra abandonada; no dibuja, no va al cine, no escucha música.

1998-2000: Dibuja carteles para reposiciones de clásicos del cine como *El tercer hombre*, para una colección videográfica de Marlene Dietrich, para Amnistía Internacional, carteles de *Ataque verbal* de Miguel Albadalejo y *Leo* de José Luís Borau.

2001: Cartel homenaje a Stanley Kubrick y a *2001: una odisea del espacio*. Carteles para *Viridiana*, *La edad de oro* y *Simón del desierto*, de Luis Buñuel. Se plantea volver a hacer cine, no volverá a rodar otro largo pero su obra lentamente empieza a difundirse.

**Arrebato** se sitúa en el contexto histórico de la transición democrática. Época que va desde la muerte de Franco en 1975 hasta 1982, año en que los socialistas llegan al poder. Desde 1976 hasta 1981 el presidente del gobierno en sustitución de Arias Navarro será Adolfo Suárez, uno de los artífices de la transición a la democracia pero que también había participado activamente en el aparato del régimen instituido por el general Franco, y del 69 al 73 es el director general de TVE.

Se pretende salir de la anterior época franquista sin juicios ni depuración de responsabilidades por los crímenes del pasado, el poder se mantiene en las mismas manos, es una transición suave con el fin de regularizarse como estado democrático; esta época de transición culmina con el triunfo de los socialistas de 1982.

En el terreno cinematográfico a finales de los 60 y principios de los 70 una parte del cine que se crea queda al margen de la industria: es el cine de resistencia, y es que en esta época, como en la transición, hay un gran abismo ideológico entre las partes y se vivirán episodios ya en 1980 como el intento de golpe de estado por Tejero.

La llegada de la fotografía y el cinematógrafo rompe con una concepción del arte como sacral y objeto de culto, la obra se puede reproducir fácilmente, se inicia el cine como negocio, como producto comercial industrial, y sin embargo este cine no cuenta con espacios para su exhibición, o cuenta con unos pocos y reducidos, como agrupaciones fotográficas y círculos sociales; así seguirá siendo un cine de resistencia, de denuncia y realismo social.

*Arrebato* es resultado del desarrollo vital y experiencial de Iván Zulueta, la situación de crisis y desencanto social acumulada tras la llegada de la democracia y su

lento proceso de estabilización, y la negación institucional de "lo no industrial" considerando exclusivamente el formato 35mm.

Iván Zulueta comienza a rodar en 1964 con una Súper-8mm; es la época del Primer Plan de Desarrollo y el Tribunal de Orden Público, se recrudece la represión del franquismo. Se establece el control de taquilla, el cine que puede verse es de claro carácter franquista (con títulos explícitos como *Franco, ese hombre*) pero curiosamente se proyectan algunas coproducciones relevantes como *La caída del imperio romano*, de Anthony Mann o *El extraño viaje*, de Fernando Fernán Gómez.

Este periodo de autarquía soporta enormes presiones contextuales: influencias del turismo, en 1965 surgen los primeros sindicatos de estudiantes y las primeras revueltas (expedientes a Aranguren, García Calvo y Tierno Galván)

Hay una dualidad muy marcada de planteamientos en el cine nacional, aparecen películas muy conformistas tipo *La ciudad no es para mí* y aparecen otros de carácter muy distinto como *Acteón* (Gonzalo Suárez), *Campanadas a medianoche* (Orson Welles), *La caza* (Carlos Saura)

Las contradicciones del Régimen posibilitan cierto grado de apertura en 1966, que se plasma en la Ley de Prensa de Fraga. Es el año en que se crea oficialmente el sindicato de Comisiones Obreras, muchos de cuyos miembros tienen una fuerte presencia en el aparato del Sindicato Vertical desde donde llevan una labor entre la legalidad y la subversión.

En 1967 entra en vigor la Ley Orgánica del Estado y la curva aparente de apertura comienza un rápido descenso con la ilegalización de Comisiones Obreras y el estado de excepción en Vizcaya. La producción cinematográfica continúa separada en dos líneas bien marcadas.

Mientras en Europa el lema "la imaginación al poder" circula y choca con las estructuras político sociales de media Europa en el Mayo del 68, en España se dan nuevos estados de excepción en Guipúzcoa. En 1969 el estado de excepción afecta a todo el territorio nacional y es proclamado Juan Carlos como futuro jefe de estado.

Con el Proceso de Burgos, en 1970, algo se rompe definitivamente en la España de Franco y sin embargo en lo que se refiere al cine siguen apareciendo esas dos líneas ideológicas irreconciliables.

En 1971 las movilizaciones de obreros y estudiantes son ya generales y tiene lugar la primera asamblea conjunta de obispos y sacerdotes, apareciendo una cierta resistencia

en la jerarquía eclesiástica. Este giro de la iglesia se hace evidente con la elección de Tarancón como presidente de la conferencia episcopal en 1972. En el cine se puede ver *Ana y los lobos* (Carlos Saura), *La novia ensangrentada* (Vicente Aranda) o *Morbo* (Gonzalo Suárez)

Pero en 1973 el gobierno de Carrero Blanco deja ver a las claras las intenciones del Régimen estrictamente continuistas, pero es asesinado por ETA mientras que la muerte de Franco es ya predecible e inminente.

La crisis petrolífera sacude a todo el mundo, ya no solo son los problemas internos, y el Proceso 1001 contra dirigentes de Comisiones Obreras cubre de vergüenza una vez más al sistema franquista. Es el año de *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice), pero también el de muchas otras de muy distinto signo.

En 1974 al gobierno de Carrero Blanco le sigue el de Arias Navarro, que se muestra incapaz de solucionar problema alguno de la sociedad española. Se ve el carácter del régimen en las movilizaciones por la ejecución de Puig Antich y sobre todo ante el ejemplo de la revolución en Portugal, que lleva a la fundación de la Unión Militar Democrática (UMD) en nuestro país; es el año de productos correctos pero asépticos, como *El Buscón* (Luciano Berriatúa), cierto "destape" está apareciendo en las pantallas y los productores condicionan fuertemente los montajes finales de cada film.

Así aparece una "tercera vía", la de tratamiento de problemas de su actualidad desde una perspectiva formal correcta, no rupturista, de la mano de José Luís Dibildos y su productora Ágata Films; ya no solo se ve la dicotomía entre un cine acomodado a las normas del sistema y otro opuesto, claramente de izquierdas, con dificultades para sortear la censura.

La muerte de Franco en 1975 abre un periodo de incertidumbre hasta que en 1977 se celebran las primeras elecciones democráticas.

1976:

- Desaparición del Tribunal de Orden Público
- Gobierno de Adolfo Suárez
- Referéndum sobre el proyecto de Ley de Reforma Política

1977:

- Semana trágica
- Asesinatos de Atocha
- Legalización del PCE

- Primeras elecciones democráticas
- Pacto de la Moncloa
- Escisión de ETA
- Desaparición de la censura cinematográfica

1978:

- Promulgación de la Constitución
- Reforma del Código Penal
- Fundación de Herri Batasuna

1979:

- Segundas elecciones democráticas
- Fin del Concordato

Carlos F. Heredero señala que una serie de factores empujan hacia la automarginación de los cineastas más radicales ética o estéticamente:

- a) Agudización de las contradicciones políticas y sociales en el ámbito de la dictadura
- b) Profundización de la lucha por la democracia
- c) Crisis definitiva de la EOC y decadencia industrial y estética del llamado "Nuevo Cine Español", que a principios de
- d) los 60 había sido un cine "diferente" ligado al paso por la dirección de cinematografía de García Escudero
- e) Repliegue y cerrazón de la burocracia administrativa del franquismo, en el terreno sindical y laboral, de cara al ingreso en la profesión cinematográfica
- f) Influencia de los movimientos y corrientes fílmicas rupturistas que se producían pasando los Pirineos o al otro lado del atlántico
- g) Una reacción de rebeldía estética y discursiva frente a la decepción producida por la inmensa mayoría de los productos del Nuevo Cine Español, que se habían refugiado en lo que Antonio Drove llamaba "naturalismo cansino, degradado y autocomplaciente"
- h) Las reducidas posibilidades de poner en marcha y amortizar producciones radicales por las vías convencionales

*Arrebato* sale en una época de un incipiente cambio, el la que el Estado se redefinía a pasos demasiado lentos y la realidad social superaba con mucho la política. Había una

gran creatividad aunque era frecuente salir apedreado de los estrenos por grupos reaccionarios, y la nueva generación de jóvenes, más abierta al influjo y sin un cambio claro de poder político, percibiendo el retraso y siendo un nuevo foco de modernidad cultural, se encuentra en la calle, probando la heroína. Aparece lo "punk", lo "underground y Pop" en España, y la gente toma las calles y las farmacias.

José Sirgado (Eusebio Poncela) director de películas de terror de treintaipocos años de edad (y alter ego de Zulueta), ha terminado su segunda película y se siente profundamente insatisfecho, sin la pasión que le recorría en su primera película, y dice "no es a mí a quien le gusta el cine, es al cine al que le gusto yo".

Su adicción a la heroína y la relación con Ana, la protagonista de su primera película (Cecilia Roth), que le atrapa y de la que no se puede librar definitivamente (en la carátula ella le tiene pillado por las venas como si fuese la personificación de la heroína), no ayudan mucho.

Cuando llega a casa del montaje, el portero (Luís Ciges) le informa de que tiene un misterioso paquete y que Ana le espera desde hace unos días. El paquete se lo manda Pedro P.; contiene una llave, un cassette y unos rollos de Súper-8, y es el detonante que le hace recordar lo distinta que era su vida un año antes, cuando conoció a Ana, a Pedro (segundo alter ego de Zulueta) y sus contactos con la heroína eran sólo una diversión.

José Sirgado conoce a Pedro P. (Will More) por mediación de Marta (Marta Fernández Muro), su amiga y prima de aquel. Pedro vive en una casa de campo a las afueras con ella y su tía; es un joven que vive aislado en un mundo infantil al que accede a través de su cámara de Súper-8 y de un montón de juguetes y comics fetiche, esto tiene el poder de "arrebatarle", es una forma de auto-vampirización, el tiempo se detiene y se acelera bruscamente para él y para su entorno, teniendo el poder de entrar en una especie de trance místico quedándose horas absorto en un solo cromo de un álbum. Pedro es un Gurú capaz de arrebatar a los demás mediante estos objetos, pero parece que no consigue hacerlo con su cine.

Así José Sirgado queda más arrebatado por Pedro que por el cine de éste, que sólo parece arrebatarle a él, películas que le hacen llegar a la histeria en su intimidad cuando las visiona. Pedro parece vivir en un estado puro, sensible ante el mínimo estímulo pero muy consciente de ese estado que sabe aprovechar; son esos mismos ritmos que sin embargo no puede captar con la cámara, no sabe qué hacer con "la pausa", eso es lo que quiere averiguar de José y que en sus encuentros no consigue.

El avance y control de la pausa lo conseguirá con el maravilloso regalo de José, un Timer que le permite registrar cualquier ritmo, le permite dar ese paso que no lograba y es el detonante que le lleva a abandonar su refugio e ir a Madrid "A poseerlo todo" después de haber grabado hasta la saciedad todos esos ritmos que buscaba en su refugio. Ya en el viaje descubre y recoge mil nuevos ritmos.

La película transcurre entre estos recuerdos de José, peleas y reconciliaciones con Ana y dosis de heroína; la conexión entre momentos la marca la narración en el cassette de Pedro y las imágenes en el proyector; ésta narra el experimento de Pedro P., una película que parece venir de otro mundo y a la que le falta el final: "si sucede lo que me imagino nadie te mandará la última película, tendrás que venir tú a buscarla".

Enlaza con el cine de terror. En ella se ve más esta influencia que el carácter Pop de la obra de Zulueta, pero es una película difícil de clasificar. Es una mezcla de terror, humor y video clip. Con momentos surrealistas como la primera vez que se encuentran José y Pedro y este último le vigila sentado detrás de él con un muñeco dentro del abrigo, escena en la que se ven el uno al otro a través del reflejo del televisor, y donde descubre cómo Pedro puede acelerar el tiempo girando el brazo de su muñeco y conseguir que el monólogo incesable de su tía le pase a José a cámara rápida, como si la realidad fuese una película, como las imágenes que veía aceleradas en la pantalla del televisor. Es la primera seducción de Pedro a José, y el primer momento verdaderamente surrealista de *Arrebato*.

El otro será cuando la cámara consiga arrebatarse casi al final de la película.

Pedro parece un vampiro con aquel abrigo unas tallas más grandes que él, de apariencia débil y frágil, pálido con el pelo como esparto casi cardado, y esos cambios de voz, tiene un aspecto más parecido a lo que sería un vampiro que aquel que tenía la protagonista del film de José Sirgado, y que en las "últimas dosis" que le quedaban antes de que la cámara le arrebatara definitivamente se había acentuado. Enlaza con el relato de *Berenice* de Edgar Allan Poe, un relato vampiresco en el que Egaeus, el protagonista, es un ser enfermo desde niño de una constitución extremadamente débil e inteligente y con un trastorno fuera de lo común, tiene una monomanía, "una irritabilidad morbosa de la atención": se sumía horas en la contemplación morbosa de los objetos del universo y de las cosas más comunes que no era una simple meditación ni una exageración de ella, era esencialmente diferente, "el objeto primario era invariablemente trivial, aunque asumiera a través del intermedio de mi visión perturbada, una importancia refleja, irreal". En un

momento que sigue a este del texto, el personaje dice: "Pocas deducciones, si es que aparecía alguna, surgían, y esas pocas retornaban tercamente al objeto inicial como a su centro. Las meditaciones nunca eran placenteras".

También dice al principio del relato: "Las agonías que son se originan en los éxtasis que pudieron haber sido"; esto recuerda a la tortura que experimentaba Pedro P. hasta la llegada del Timer cuando visionaba sus propias grabaciones.

Egaeus se siente en cierta manera arrebatado, sin embargo en él es algo no buscado como le sucede a Pedro cuando el disparador comienza a disparar solo. Egaeus se siente preso de la horrible imagen de los dientes blancos y horribles de su prima; es un punto muy vampiresco. Es un ser que dice de sí mismo que las realidades terrenales le afectaban como visiones y solo así, mientras que las extrañas ideas del mundo de los sueños se tornaron en su sola y entera existencia.

Kracauer y autores posteriores tratan el inicio de dos corrientes complementarias del cine: el realismo y el formalismo, que se ve en su raíz en las diferencias entre Lumière y Méliés.

Los hermanos Lumière representan el realismo más estricto, buscan la verdad, sin pretensiones de intervenir sino solo de registrar un hecho cotidiano, algo parecido a lo que intentaban los pintores impresionistas.

Méliés representaba la parte formalista, surgen fantasías e historias y no duda en manipular la realidad. La búsqueda de la estética formalista se formó en dos grandes escuelas, la alemana (cine expresionista y caligarismo) y la rusa.

El historiador del arte Arheim (crítico de la etapa del cine mudo) dirá que mientras los seres en la pantalla se conduzcan como seres humanos y tengan experiencias humanas, no necesitamos tenerlos delante como seres vivos sustanciales, ni verlos ocupar un espacio concreto; tienen realidad suficiente tal y como son. Como la realidad que tiene Pedro P. cuando desaparece absorbido por la cámara y se le ve moviéndose en el fotograma.

Pero el gran triunfo del realismo se dará a finales de los cuarenta con el neorrealismo italiano: Rosellini y Visconti transforman radicalmente los métodos de producción, de realización y estética de los filmes. Según Bazin, ideólogo del neorrealismo, hay la oportunidad de transmitir tal cual la verdad; según él las imágenes se transforman en sí en lo real, el objeto representado y la representación llegan a confundirse.

*Arrebato* es una obra de culto que supera el paso del tiempo excelentemente, y que se ha convertido en objeto de estudio para los críticos y estudiantes de cine; es una obra llena de fantasía muy en la línea del formalismo, que tiene ciertos paralelismos con *Smoke* pero parten de puntos opuestos: *Smoke* está en la línea realista estadounidense, aunque como ya dijimos es un realismo basado en las "Short Stories" y el "realismo sucio" literario.

Zulueta no duda en cambiar la realidad, experimenta pintando sobre el celuloide algo impensable en los realistas que buscan la máxima fidelidad posible a los sucesos sin ninguna manipulación estética, aunque es inevitable manipular los acontecimientos y el material cinematográfico.

Se suele relacionar el cine realista como un cine muy comprometido éticamente y es verdad, esto se ve en su carácter de denuncia política y social, pero a veces esto se cita contraponiéndolo a la falta de ética en el formalismo, como si se hubiera olvidado este ámbito a favor del puro esteticismo. Esto es claramente falso y se ve en cantidad de películas con pretensiones realistas, que tocan temas polémicos sin demasiado conocimiento de ellos, cambiando y frivolisando los hechos que pretenden registrar y muchas veces omitiendo parte de la historia. El cine formalista no intenta reflejar la verdad tal cual y la manipulación estética puede llevar hasta el límite con el fin de producir nuevas sensaciones y de motivo para la evasión.

En *Arrebato* sin embargo, lo disparatado, lo increíble está contado como realidad, llegando a hacerlo creíble al espectador, cosa bastante difícil sobre todo en ciertas películas actuales de terror.

Tanto *Smoke* como *Arrebato* tienen un fuerte carácter autobiográfico plasmado de muy diferente manera, y en ambas aparece el protagonista detrás de la cámara; los dos viven a un ritmo diferente, en busca de "la pausa" y "los ritmos" que marcan estas pausas en lo que les rodea. Los dos personajes logran un estado interior diferente a los que les rodean gracias a que ven el mundo con otros ojos, a través de la lente, usan la cámara como medicina y son capaces de contagiar a los demás logrando introducirlos en su obra.

En *Smoke* el álbum fotográfico de Auggie le sirve para ver mejor las peculiaridades del mundo y la gente que le rodea, se va fijando en los cambios y en nuevos gestos que aparecen en los personajes que se repiten en las fotos: a pesar de parecer todo igual

cada persona o foto tiene un detalle que revela ese cambio o alguna particularidad de la persona fotografiada.

En *Arrebato* sucede algo similar. El protagonista busca cualquier tipo de ritmo tras la cámara, graba lo más cercano y cotidiano pero intentando extraer de esa cotidianeidad lo extraordinario, acelera los ritmos más lentos, como las nubes pasando, el sol poniéndose... disparando fotograma a fotograma, buscando desde la más absoluta carencia de medios técnicos el espacio idóneo entre disparo y disparo para acomodar esos ritmos a una visión más humana. Lo mismo hace con los ritmos lentos poniendo la velocidad del obturador a un ritmo más rápido que el de su ojo.

El álbum fotográfico de Auggie es una película a fotograma por día, intenta captar un ritmo más lento como el del paso de los días o las estaciones.

Son películas que no sólo cuidan la imagen sino también la música y el sonido, y por supuesto la narración. En *Smoke* la música entra "cuadrada" con ciertos diálogos e historias, y en *Arrebato*, Zulueta sube y baja la intensidad del sonido a su antojo amplificando considerablemente el efecto terrorífico de ciertas partes, como las imágenes aceleradas del televisor y el momento en que la cámara le captura literalmente en un fotograma viviente, en una inmortalidad vampírica propia del cine.

Al igual que en *Smoke*, se establece un paralelismo entre las fotografías que se suceden y las personas; entre la pausa necesaria para conocer al otro, que siempre está ahí, pero no por eso es conocido para nosotros, y la pausa necesaria para poder abrir nuestros sentidos al trasfondo de una obra de arte.

En *Arrebato* se establece un paralelismo entre esa quietud que provocan los objetos fetiche, esa pausa infantil, época en la que el tiempo parece que todavía no existe y no pasa, y la misma quietud provocada por el cine. Es el placer de evadirse, que también aparece en *Arrebato* con el tema de la heroína, como dice Pedro: "Me gusta porque me rebaja el ritmo", y como le dice a Ana antes de arrebatarla con la Betty Boop: "así no vale, tendrías que quedarte una semana en vez de unas horas".

Pedro se vuelve mayor con la heroína, cambiándole el ritmo y reflejándosele en la voz, su timbre agudo desaparece y la voz gutural que sale de su garganta no parece en nada la suya. De su viaje terminado en excesos con la heroína, en fiestas interminables y en "chorradas" como dice él mismo se le agrava definitivamente la voz y solo es salvado por su "tomavistas mágico".

Tanto *Smoke* como *Arrebato* tienen vueltas atrás en el tiempo, "flash-backs" muy bien marcados, sólo en momentos necesarios para la narración. En *Smoke* dan cuenta del cambio de la historia narrada en la película a otra historia dentro de ella, la que cuentan los personajes. En *Arrebato* dan cuenta de los recuerdos de José Sirgado, y se vuelve a un año antes del tiempo en que transcurre la narración y a cuando Pedro P. inicia el viaje que es lo que se ve en la proyección enviada por éste.

Parece no haber en ellas sobrecargas ni elementos descolgados, y un gusto por las técnicas cinematográficas más clásicas: buenos planos y un buen montaje mejor que una sobredosis de efectos especiales.

## BIBLIOGRAFÍA:

- "El cuento de navidad de Auggie Wren". Paul Auster.
- "Berenice". Edgar Allan Poe.
- "Iván Zulueta, la vanguardia frente al espejo". Carlos F. Heredero.
- "Guía para analizar e interpretar Arrebato". Fernando Gómez Tarín.
- "Smoke & Blue in the face". Paul Auster.

## EL CUENTO DE NAVIDAD DE AUGGIE WREN

POR PAUL AUSTER

Le oí este cuento a Auggie Wren. Dado que Auggie no queda demasiado bien en él, por lo menos no todo lo bien que a él le habría gustado, me pidió que no utilizara su verdadero nombre. Aparte de eso, toda la historia de la cartera perdida, la anciana ciega y la comida de Navidad es exactamente como él me la contó.

Auggie y yo nos conocemos desde hace casi once años. Él trabaja detrás del mostrador de un estanco en la calle Court, en el centro de Brooklyn, y como es el único estanco que tiene los puritos holandeses que a mí me gusta fumar, entro allí bastante a menudo. Durante mucho tiempo apenas pensé en Auggie Wren. Era el extraño hombrecito que llevaba una sudadera azul con capucha y me vendía puros y revistas, el personaje pícaro y chistoso que siempre tenía algo gracioso que decir acerca del tiempo, de los Mets o de los políticos de Washington, y nada más.

Pero luego, un día, hace varios años, él estaba leyendo una revista en la tienda cuando casualmente tropezó con la reseña de un libro mío. Supo que era yo porque la reseña iba acompañada de una fotografía, y a partir de entonces las cosas cambiaron entre nosotros. Yo ya no era simplemente un cliente más para Auggie, me había convertido en una persona distinguida. A la mayoría de la gente le importan un comino los libros y los escritores, pero resultó que Auggie se consideraba un artista. Ahora que había descubierto el secreto de quién era yo, me adoptó como a un aliado, un confidente, un camarada. A decir verdad, a mí me resultaba bastante embarazoso. Luego, casi inevitablemente, llegó el momento en que me preguntó si estaría yo dispuesto a ver sus fotografías. Dado su entusiasmo y buena voluntad, no parecía que hubiera manera de rechazarle.

Dios sabe qué esperaba yo. Como mínimo, no era lo que Auggie me enseñó al día siguiente. En una pequeña trastienda sin ventanas abrió una caja de cartón y sacó doce álbumes de fotos negros e idénticos. Dijo que aquella era la obra de su vida, y no tardaba más de cinco minutos al día en hacerla. Todas las mañanas durante los últimos doce años se había detenido en la esquina de la Avenida Atlantic y la calle Clinton exactamente a las siete y había hecho una sola fotografía en color de exactamente la misma vista. El

proyecto ascendía ya a más de cuatro mil fotografías. Cada álbum representaba un año diferente y todas las fotografías estaban dispuestas en secuencia, desde el 1 de enero hasta el 31 de diciembre, con las fechas cuidadosamente anotadas debajo de cada una.

Mientras hojeaba los álbumes y empezaba a estudiar la obra de Auggie, no sabía qué pensar. Mi primera impresión fue que se trataba de la cosa más extraña y desconcertante que había visto nunca. Todas las fotografías eran iguales. Todo el proyecto era un curioso ataque de repetición que te dejaba aturdido, la misma calle y los mismos edificios una y otra vez, un implacable delirio de imágenes redundantes. No se me ocurría qué podía decirle a Auggie; así que continué pasando las páginas, asintiendo con la cabeza con fingida apreciación. Auggie parecía sereno, mientras me miraba con una amplia sonrisa en la cara, pero cuando yo llevaba ya varios minutos observando las fotografías, de repente me interrumpió y me dijo:

—Vas demasiado deprisa. Nunca lo entenderás si no vas más despacio.

Tenía razón, por supuesto. Si no te tomas tiempo para mirar, nunca conseguirás ver nada. Cogí otro álbum y me obligué a ir más pausadamente. Presté más atención a los detalles, me fijé en los cambios en las condiciones meteorológicas, observé las variaciones en el ángulo de la luz a medida que avanzaban las estaciones. Finalmente pude detectar sutiles diferencias en el flujo del tráfico, prever el ritmo de los diferentes días (la actividad de las mañanas laborables, la relativa tranquilidad de los fines de semana, el contraste entre los sábados y los domingos). Y luego, poco a poco, empecé a reconocer las caras de la gente en segundo plano, los transeúntes camino de su trabajo, las mismas personas en el mismo lugar todas las mañanas, viviendo un instante de sus vidas en el objetivo de la cámara de Auggie.

Una vez que llegué a conocerles, empecé a estudiar sus posturas, la diferencia en su porte de una mañana a la siguiente, tratando de descubrir sus estados de ánimo por estos indicios superficiales, como si pudiera imaginar historias para ellos, como si pudiera penetrar en los invisibles dramas encerrados dentro de sus cuerpos. Cogí otro álbum. Ya no estaba aburrido ni desconcertado como al principio. Me di cuenta de que Auggie estaba fotografiando el tiempo, el tiempo natural y el tiempo humano, y lo hacía plantándose en una minúscula esquina del mundo y deseando que fuera suya, montando guardia en el espacio que había elegido para sí. Mirándome mientras yo examinaba su trabajo, Auggie continuaba sonriendo con gusto. Luego, casi como si hubiera estado leyendo mis pensamientos, empezó a recitar un verso de Shakespeare.

—Mañana y mañana y mañana —murmuró entre dientes—, el tiempo avanza con pasos menudos y cautelosos.

Comprendí entonces que sabía exactamente lo que estaba haciendo.

Eso fue hace más de dos mil fotografías. Desde ese día Auggie y yo hemos comentado su obra muchas veces, pero hasta la semana pasada no me enteré de cómo había adquirido su cámara y empezado a hacer fotos. Ése era el tema de la historia que me contó, y todavía estoy esforzándome por entenderla.

A principios de esa misma semana me había llamado un hombre del New York Times y me había preguntado si querría escribir un cuento que aparecería en el periódico el día de Navidad. Mi primer impulso fue decir que no, pero el hombre era muy persuasivo y amable, y al final de la conversación le dije que lo intentaría. En cuanto colgué el teléfono, sin embargo, caí en un profundo pánico. ¿Qué sabía yo sobre la Navidad?, me pregunté. ¿Qué sabía yo de escribir cuentos por encargo?

Pasé los siguientes días desesperado; guerreando con los fantasmas de Dickens, O. Henry y otros maestros del espíritu de la Natividad. Las propias palabras “cuento de Navidad” tenían desagradables connotaciones para mí, en su evocación de espantosas efusiones de hipócrita sensiblería y melaza. Ni siquiera los mejores cuentos de Navidad eran otra cosa que sueños de deseos, cuentos de hadas para adultos, y por nada del mundo me permitiría escribir algo así. Sin embargo, ¿cómo podía nadie proponerse escribir un cuento de Navidad que no fuera sentimental? Era una contradicción en los términos, una imposibilidad, una paradoja. Sería como tratar de imaginar un caballo de carreras sin patas o un gorrión sin alas.

No conseguía nada. El jueves salí a dar un largo paseo, confiando en que el aire me despejaría la cabeza. Justo después del mediodía entré en el estanco para reponer mis existencias, y allí estaba Auggie, de pie detrás del mostrador, como siempre. Me preguntó cómo estaba. Sin proponérmelo realmente, me encontré descargando mis preocupaciones sobre él.

—¿Un cuento de Navidad? —dijo él cuando yo hube terminado. ¿Sólo es eso? Si me invitas a comer, amigo mío, te contaré el mejor cuento de Navidad que hayas oído nunca. Y te garantizo que hasta la última palabra es verdad.

Fuimos a Jack's, un restaurante angosto y ruidoso que tiene buenos sandwiches de pastrami y fotografías de antiguos equipos de los Dodgers colgadas de las paredes.

Encontramos una mesa al fondo, pedimos nuestro almuerzo y luego Auggie se lanzó a contarme su historia.

—Fue en el verano del setenta y dos —dijo. Una mañana entró un chico y empezó a robar cosas de la tienda. Tendría unos diecinueve o veinte años, y creo que no he visto en mi vida un ratero de tiendas más patético. Estaba de pie al lado del expositor de periódicos de la pared del fondo, metiéndose libros en los bolsillos del impermeable. Había mucha gente junto al mostrador en aquel momento, así que al principio no le vi. Pero cuando me di cuenta de lo que estaba haciendo, empecé a gritar. Echó a correr como una liebre, y cuando yo conseguí salir de detrás del mostrador, él ya iba como una exhalación por la avenida Atlantic. Le perseguí más o menos media manzana, y luego renuncié. Se le había caído algo, y como yo no tenía ganas de seguir corriendo me agaché para ver lo que era.

“Resultó que era su cartera. No había nada de dinero, pero sí su carnet de conducir junto con tres o cuatro fotografías. Supongo que podría haber llamado a la poli para que le arrestara. Tenía su nombre y dirección en el carnet, pero me dio pena. No era más que un pobre desgraciado, y cuando miré las fotos que llevaba en la cartera, no fui capaz de enfadarme con él. Robert Goodwin. Así se llamaba. Recuerdo que en una de las fotos estaba de pie rodeando con el brazo a su madre o abuela. En otra estaba sentado a los nueve o diez años vestido con un uniforme de béisbol y con una gran sonrisa en la cara. No tuve valor. Me figuré que probablemente era drogadicto. Un pobre chaval de Brooklyn sin mucha suerte, y, además, ¿qué importaban un par de libros de bolsillo?

Así que me quedé con la cartera. De vez en cuando sentía el impulso de devolvérsela, pero lo posponía una y otra vez y nunca hacía nada al respecto. Luego llega la Navidad y yo me encuentro sin nada que hacer. Generalmente el jefe me invita a pasar el día en su casa, pero ese año él y su familia estaban en Florida visitando a unos parientes. Así que estoy sentado en mi piso esa mañana compadeciéndome un poco de mí mismo, y entonces veo la cartera de Robert Goodwin sobre un estante de la cocina. Pienso qué diablos, por qué no hacer algo bueno por una vez, así que me pongo el abrigo y salgo para devolver la cartera personalmente.

La dirección estaba en Boerum Hill, en las casas subvencionadas. Aquel día helaba, y recuerdo que me perdí varias veces tratando de encontrar el edificio. Allí todo parece igual, y recorres una y otra vez la misma calle pensando que estás en otro sitio. Finalmente encuentro el apartamento que busco y llamo al timbre. No pasa nada. Deduzco

que no hay nadie, pero lo intento otra vez para asegurarme. Espero un poco más y, justo cuando estoy a punto de marcharme, oigo que alguien viene hacia la puerta arrastrando los pies. Una voz de vieja pregunta quién es, y yo contesto que estoy buscando a Robert Goodwin.

“—¿Eres tú, Robert? —dice la vieja, y luego descorre unos quince cerrojos y abre la puerta.

“Debe tener por lo menos ochenta años, quizá noventa, y lo primero que noto es que es ciega.

“—Sabía que vendrías, Robert —dice—. Sabía que no te olvidarías de tu abuela Ethel en Navidad.

“Y luego abre los brazos como si estuviera a punto de abrazarme.

“Yo no tenía mucho tiempo para pensar, ¿comprendes? Tenía que decir algo deprisa y corriendo, y antes de que pudiera darme cuenta de lo que estaba ocurriendo, oí que las palabras salían de mi boca.

“—Está bien, abuela Ethel —dije—. He vuelto para verte el día de Navidad.

“No me preguntes por qué lo hice. No tengo ni idea. Puede que no quisiera decepcionarla o algo así, no lo sé. Simplemente salió así y de pronto, aquella anciana me abrazaba delante de la puerta y yo la abrazaba a ella.

“No llegué a decirle que era su nieto. No exactamente, por lo menos, pero eso era lo que parecía. Sin embargo, no estaba intentando engañarla. Era como un juego que los dos habíamos decidido jugar, sin tener que discutir las reglas. Quiero decir que aquella mujer sabía que yo no era su nieto Robert. Estaba vieja y chocha, pero no tanto como para no notar la diferencia entre un extraño y su propio nieto. Pero la hacía feliz fingir, y puesto que yo no tenía nada mejor que hacer, me alegré de seguirle la corriente.

“Así que entramos en el apartamento y pasamos el día juntos. Aquello era un verdadero basurero, podría añadir, pero ¿qué otra cosa se puede esperar de una ciega que se ocupa ella misma de la casa? Cada vez que me preguntaba cómo estaba yo le mentía. Le dije que había encontrado un buen trabajo en un estanco, le dije que estaba a punto de casarme, le conté cien cuentos chinos, y ella hizo como que se los creía todos.

“—Eso es estupendo, Robert —decía, asintiendo con la cabeza y sonriendo. Siempre supe que las cosas te saldrían bien.

“Al cabo de un rato, empecé a tener hambre. No parecía haber mucha comida en la casa, así que me fui a una tienda del barrio y llevé un montón de cosas. Un pollo

precocinado, sopa de verduras, un recipiente de ensalada de patatas, pastel de chocolate, toda clase de cosas. Ethel tenía un par de botellas de vino guardadas en su dormitorio, así que entre los dos conseguimos preparar una comida de Navidad bastante decente. Recuerdo que los dos nos pusimos un poco alegres con el vino, y cuando terminamos de comer fuimos a sentarnos en el cuarto de estar, donde las butacas eran más cómodas. Yo tenía que hacer pis, así que me disculpé y fui al cuarto de baño que había en el pasillo. Fue entonces cuando las cosas dieron otro giro. Ya era bastante disparatado que hiciera el numerito de ser el nieto de Ethel, pero lo que hice luego fue una verdadera locura, y nunca me he perdonado por ello.

“Entro en el cuarto de baño y, apiladas contra la pared al lado de la ducha, veo un montón de seis o siete cámaras. De treinta y cinco milímetros, completamente nuevas, aún en sus cajas, mercancía de primera calidad. Deduzco que eso es obra del verdadero Robert, un sitio donde almacenar botín reciente. Yo no había hecho una foto en mi vida, y ciertamente nunca había robado nada, pero en cuanto veo esas cámaras en el cuarto de baño, decido que quiero una para mí. Así de sencillo. Y, sin pararme a pensarlo, me meto una de las cajas bajo el brazo y vuelvo al cuarto de estar.

“No debí ausentarme más de unos minutos, pero en ese tiempo la abuela Ethel se había quedado dormida en su butaca. Demasiado Chianti, supongo. Entré en la cocina para fregar los platos y ella siguió durmiendo a pesar del ruido, roncando como un bebé. No parecía lógico molestarla, así que decidí marcharme. Ni siquiera podía escribirle una nota de despedida, puesto que era ciega y todo eso, así que simplemente me fui. Dejé la cartera de su nieto en la mesa, cogí la cámara otra vez y salí del apartamento. Y ése es el final de la historia.

—¿Volviste alguna vez? —le pregunté.

—Una sola —contestó. Unos tres o cuatro meses después. Me sentía tan mal por haber robado la cámara que ni siquiera la había usado aún. Finalmente tomé la decisión de devolverla, pero la abuela Ethel ya no estaba allí. No sé qué le había pasado, pero en el apartamento vivía otra persona y no sabía decirme dónde estaba ella.

—Probablemente había muerto.

—Sí, probablemente.

—Lo cual quiere decir que pasó su última Navidad contigo.

—Supongo que sí. Nunca se me había ocurrido pensarlo.

—Fue una buena obra, Auggie. Hiciste algo muy bonito por ella.

—Le mentí y luego le robé. No veo cómo puedes llamarle a eso una buena obra.

—La hiciste feliz. Y además la cámara era robada. No es como si la persona a quien se la quitaste fuese su verdadero propietario.

—Todo por el arte, ¿eh, Paul?

—Yo no diría eso. Pero por lo menos le has dado un buen uso a la cámara.

—Y ahora tienes un cuento de Navidad, ¿no?

—Sí —dije—. Supongo que sí.

Hice una pausa durante un momento, mirando a Auggie mientras una sonrisa malévola se extendía por su cara. Yo no podía estar seguro, pero la expresión de sus ojos en aquel momento era tan misteriosa, tan llena del resplandor de algún placer interior, que repentinamente se me ocurrió que se había inventado toda la historia. Estuve a punto de preguntarle si se había quedado conmigo, pero luego comprendí que nunca me lo diría. Me había embaucado, y eso era lo único que importaba. Mientras haya una persona que se la crea, no hay ninguna historia que no pueda ser verdad.

—Eres un as, Auggie —dije—. Gracias por ayudarme.

—Siempre que quieras —contestó él, mirándome aún con aquella luz maníaca en los ojos. Después de todo, si no puedes compartir tus secretos con los amigos, ¿qué clase de amigo eres?

—Supongo que estoy en deuda contigo.

—No, no. Simplemente escríbela como yo te la he contado y no me deberás nada.

—Excepto el almuerzo.

—Eso es. Excepto el almuerzo.

Devolví la sonrisa de Auggie con otra mía y luego llamé al camarero y pedí la cuenta.

# BERENICE\*

[Cuento. Texto completo]

EDGAR ALLAN POE

Dicebant mihi sodales, si sepulchrum amicae  
visitarem, curas meas aliquantulum fore levatas.

Ebnaiat

La desdicha es diversa. La desgracia cunde multiforme sobre la tierra. Desplegada sobre el ancho horizonte como el arco iris, sus colores son tan variados como los de éste y también tan distintos y tan íntimamente unidos. ¡Desplegada sobre el ancho horizonte como el arco iris! ¿Cómo es que de la belleza he derivado un tipo de fealdad; de la alianza y la paz, un símil del dolor? Pero así como en la ética el mal es una consecuencia del bien, así, en realidad, de la alegría nace la pena. O la memoria de la pasada beatitud es la angustia de hoy, o las agonías que son se originan en los éxtasis que pudieron haber sido.

Mi nombre de pila es Egaeus; no mencionaré mi apellido. Sin embargo, no hay en mi país torres más venerables que mi melancólica y gris heredad. Nuestro linaje ha sido llamado raza de visionarios, y en muchos detalles sorprendentes, en el carácter de la mansión familiar en los frescos del salón principal, en las colgaduras de los dormitorios, en los relieves de algunos pilares de la sala de armas, pero especialmente en la galería de cuadros antiguos, en el estilo de la biblioteca y, por último, en la peculiarísima naturaleza de sus libros, hay elementos más que suficientes para justificar esta creencia.

Los recuerdos de mis primeros años se relacionan con este aposento y con sus volúmenes, de los cuales no volveré a hablar. Allí murió mi madre. Allí nací yo. Pero es simplemente ocioso decir que no había vivido antes, que el alma no tiene una existencia previa. ¿Lo negáis? No discutiremos el punto. Yo estoy convencido, pero no trato de convencer. Hay, sin embargo, un recuerdo de formas aéreas, de ojos espirituales y expresivos, de sonidos musicales, aunque tristes, un recuerdo que no será excluido, una memoria como una sombra, vaga, variable, indefinida, insegura, y como una sombra también en la imposibilidad de librarme de ella mientras brille el sol de mi razón.

En ese aposento nací. Al despertar de improviso de la larga noche de eso que parecía, sin serlo, la no-existencia, a regiones de hadas, a un palacio de imaginación, a los extraños dominios del pensamiento y la erudición monásticos, no es raro que mirara a mi alrededor con ojos asombrados y ardientes, que malgastara mi infancia entre libros y

disipara mi juventud en ensoñaciones; pero sí es raro que transcurrieran los años y el cenit de la virilidad me encontrara aún en la mansión de mis padres; sí, es asombrosa la paralización que subyugó las fuentes de mi vida, asombrosa la inversión total que se produjo en el carácter de mis pensamientos más comunes. Las realidades terrenales me afectaban como visiones, y sólo como visiones, mientras las extrañas ideas del mundo de los sueños se tornaron, en cambio, no en pasto de mi existencia cotidiana, sino realmente en mi sola y entera existencia.

Berenice y yo éramos primos y crecimos juntos en la heredad paterna. Pero crecimos de distinta manera: yo, enfermizo, envuelto en melancolía; ella, ágil, graciosa, desbordante de fuerzas; suyos eran los paseos por la colina; míos, los estudios del claustro; yo, viviendo encerrado en mí mismo y entregado en cuerpo y alma a la intensa y penosa meditación; ella, vagando despreocupadamente por la vida, sin pensar en las sombras del camino o en la huida silenciosa de las horas de alas negras. ¡Berenice! Invoco su nombre... ¡Berenice! Y de las grises ruinas de la memoria mil tumultuosos recuerdos se conmueven a este sonido. ¡Ah, vívida acude ahora su imagen ante mí, como en los primeros días de su alegría y de su dicha! ¡Ah, espléndida y, sin embargo, fantástica belleza! ¡Oh sílfide entre los arbustos de Arnheim! ¡Oh náyade entre sus fuentes! Y entonces, entonces todo es misterio y terror, y una historia que no debe ser relatada. La enfermedad -una enfermedad fatal- cayó sobre ella como el simún, y mientras yo la observaba, el espíritu de la transformación la arrasó, penetrando en su mente, en sus hábitos y en su carácter, y de la manera más sutil y terrible llegó a perturbar su identidad. ¡Ay! El destructor iba y venía, y la víctima, ¿dónde estaba? Yo no la conocía o, por lo menos, ya no la reconocía como Berenice.

Entre la numerosa serie de enfermedades provocadas por la primera y fatal, que ocasionó una revolución tan horrible en el ser moral y físico de mi prima, debe mencionarse como la más afligente y obstinada una especie de epilepsia que terminaba no rara vez en catalepsia, estado muy semejante a la disolución efectiva y de la cual su manera de recobrase era, en muchos casos, brusca y repentina. Entretanto, mi propia enfermedad -pues me han dicho que no debo darle otro nombre-, mi propia enfermedad, digo, crecía rápidamente, asumiendo, por último, un carácter monomaniaco de una especie nueva y extraordinaria, que ganaba cada vez más vigor y, al fin, obtuvo sobre mí un incomprensible ascendiente. Esta monomanía, si así debo llamarla, consistía en una irritabilidad morbosa de esas propiedades de la mente que la ciencia psicológica designa

con la palabra atención. Es más que probable que no se me entienda; pero temo, en verdad, que no haya manera posible de proporcionar a la inteligencia del lector corriente una idea adecuada de esa nerviosa intensidad del interés con que en mi caso las facultades de meditación (por no emplear términos técnicos) actuaban y se sumían en la contemplación de los objetos del universo, aun de los más comunes.

Reflexionar largas horas, infatigable, con la atención clavada en alguna nota trivial, al margen de un libro o en su tipografía; pasar la mayor parte de un día de verano absorto en una sombra extraña que caía oblicuamente sobre el tapiz o sobre la puerta; perderme durante toda una noche en la observación de la tranquila llama de una lámpara o los rescoldos del fuego; soñar días enteros con el perfume de una flor; repetir monótonamente alguna palabra común hasta que el sonido, por obra de la frecuente repetición, dejaba de suscitar idea alguna en la mente; perder todo sentido de movimiento o de existencia física gracias a una absoluta y obstinada quietud, largo tiempo prolongada; tales eran algunas de las extravagancias más comunes y menos perniciosas provocadas por un estado de las facultades mentales, no único, por cierto, pero sí capaz de desafiar todo análisis o explicación.

Mas no se me entienda mal. La excesiva, intensa y mórbida atención así excitada por objetos triviales en sí mismos no debe confundirse con la tendencia a la meditación, común a todos los hombres, y que se da especialmente en las personas de imaginación ardiente. Tampoco era, como pudo suponerse al principio, un estado agudo o una exageración de esa tendencia, sino primaria y esencialmente distinta, diferente. En un caso, el soñador o el fanático, interesado en un objeto habitualmente no trivial, lo pierde de vista poco a poco en una multitud de deducciones y sugerencias que de él proceden, hasta que, al final de un ensueño colmado a menudo de voluptuosidad, el *incitamentum* o primera causa de sus meditaciones desaparece en un completo olvido. En mi caso, el objeto primario era invariablemente trivial, aunque asumiera, a través del intermedio de mi visión perturbada, una importancia refleja, irreal. Pocas deducciones, si es que aparecía alguna, surgían, y esas pocas retornaban tercamente al objeto original como a su centro. Las meditaciones nunca eran placenteras, y al cabo del ensueño, la primera causa, lejos de estar fuera de vista, había alcanzado ese interés sobrenaturalmente exagerado que constituía el rasgo dominante del mal. En una palabra: las facultades mentales más ejercidas en mi caso eran, como ya lo he dicho, las de la atención, mientras en el soñador son las de la especulación.

Mis libros, en esa época, si no servían en realidad para irritar el trastorno, participaban ampliamente, como se comprenderá, por su naturaleza imaginativa e inconexa, de las características peculiares del trastorno mismo. Puedo recordar, entre otros, el tratado del noble italiano Coelius Secundus Curio *De Amplitudine Beati Regni dei*, la gran obra de San Agustín *La ciudad de Dios*, y la de Tertuliano, *De Carne Christi*, cuya paradójica sentencia: *Mortuus est Dei filius; credibili est quia ineptum est: et sepultus resurrexit; certum est quia impossibili est*, ocupó mi tiempo íntegro durante muchas semanas de laboriosa e inútil investigación.

Se verá, pues, que, arrancada de su equilibrio sólo por cosas triviales, mi razón semejaba a ese risco marino del cual habla Ptolomeo Hefestión, que resistía firme los ataques de la violencia humana y la feroz furia de las aguas y los vientos, pero temblaba al contacto de la flor llamada asfódelo. Y aunque para un observador descuidado pueda parecer fuera de duda que la alteración producida en la condición moral de Berenice por su desventurada enfermedad me brindaría muchos objetos para el ejercicio de esa intensa y anormal meditación, cuya naturaleza me ha costado cierto trabajo explicar, en modo alguno era éste el caso. En los intervalos lúcidos de mi mal, su calamidad me daba pena, y, muy conmovido por la ruina total de su hermosa y dulce vida, no dejaba de meditar con frecuencia, amargamente, en los prodigiosos medios por los cuales había llegado a producirse una revolución tan súbita y extraña. Pero estas reflexiones no participaban de la idiosincrasia de mi enfermedad, y eran semejantes a las que, en similares circunstancias, podían presentarse en el común de los hombres. Fiel a su propio carácter, mi trastorno se gozaba en los cambios menos importantes, pero más llamativos, operados en la constitución física de Berenice, en la singular y espantosa distorsión de su identidad personal.

En los días más brillantes de su belleza incomparable, seguramente no la amé. En la extraña anomalía de mi existencia, los sentimientos en mí nunca venían del corazón, y las pasiones siempre venían de la inteligencia. A través del alba gris, en las sombras entrelazadas del bosque a mediodía y en el silencio de mi biblioteca por la noche, su imagen había flotado ante mis ojos y yo la había visto, no como una Berenice viva, palpitante, sino como la Berenice de un sueño; no como una moradora de la tierra, terrenal, sino como su abstracción; no como una cosa para admirar, sino para analizar; no como un objeto de amor, sino como el tema de una especulación tan abstrusa cuanto inconexa. Y ahora, ahora temblaba en su presencia y palidecía cuando se acercaba; sin

embargo, lamentando amargamente su decadencia y su ruina, recordé que me había amado largo tiempo, y, en un mal momento, le hablé de matrimonio.

Y al fin se acercaba la fecha de nuestras nupcias cuando, una tarde de invierno -en uno de estos días intempestivamente cálidos, serenos y brumosos que son la nodriza de la hermosa Alción-, me senté, creyéndome solo, en el gabinete interior de la biblioteca. Pero alzando los ojos vi, ante mí, a Berenice.

¿Fue mi imaginación excitada, la influencia de la atmósfera brumosa, la luz incierta, crepuscular del aposento, o los grises vestidos que envolvían su figura, los que le dieron un contorno tan vacilante e indefinido? No sabría decirlo. No profirió una palabra y yo por nada del mundo hubiera sido capaz de pronunciar una sílaba. Un escalofrío helado recorrió mi cuerpo; me oprimió una sensación de intolerable ansiedad; una curiosidad devoradora invadió mi alma y, reclinándome en el asiento, permanecí un instante sin respirar, inmóvil, con los ojos clavados en su persona. ¡Ay! Su delgadez era excesiva, y ni un vestigio del ser primitivo asomaba en una sola línea del contorno. Mis ardorosas miradas cayeron, por fin, en su rostro.

La frente era alta, muy pálida, singularmente plácida; y el que en un tiempo fuera cabello de azabache caía parcialmente sobre ella sombreando las hundidas sienas con innumerables rizos, ahora de un rubio reluciente, que por su matiz fantástico discordaban por completo con la melancolía dominante de su rostro. Sus ojos no tenían vida ni brillo y parecían sin pupilas, y esquivé involuntariamente su mirada vidriosa para contemplar los labios, finos y contraídos. Se entreabrieron, y en una sonrisa de expresión peculiar los dientes de la cambiada Berenice se revelaron lentamente a mis ojos. ¡Ojalá nunca los hubiera visto o, después de verlos, hubiese muerto!

El golpe de una puerta al cerrarse me distrajo y, alzando la vista, vi que mi prima había salido del aposento. Pero del desordenado aposento de mi mente, ¡ay!, no había salido ni se apartaría el blanco y horrible espectro de los dientes. Ni un punto en su superficie, ni una sombra en el esmalte, ni una melladura en el borde hubo en esa pasajera sonrisa que no se grabara a fuego en mi memoria. Los vi entonces con más claridad que un momento antes. ¡Los dientes! ¡Los dientes! Estaban aquí y allí y en todas partes, visibles y palpables, ante mí; largos, estrechos, blanquísimos, con los pálidos labios contrayéndose a su alrededor, como en el momento mismo en que habían empezado a distenderse. Entonces sobrevino toda la furia de mi monomanía y luché en vano contra su extraña e irresistible influencia. Entre los múltiples objetos del mundo exterior no

tenía pensamientos sino para los dientes. Los ansiaba con un deseo frenético. Todos los otros asuntos y todos los diferentes intereses se absorbieron en una sola contemplación. Ellos, ellos eran los únicos presentes a mi mirada mental, y en su insustituible individualidad llegaron a ser la esencia de mi vida intelectual. Los observé a todas las luces. Les hice adoptar todas las actitudes. Examiné sus características. Estudié sus peculiaridades. Medité sobre su conformación. Reflexioné sobre el cambio de su naturaleza. Me estremecía al asignarles en imaginación un poder sensible y consciente, y aun, sin la ayuda de los labios, una capacidad de expresión moral. Se ha dicho bien de mademoiselle Sallé que *tous ses pas étaient des sentiments*, y de Berenice yo creía con la mayor seriedad que *toutes ses dents étaient des idées. Des idées!* ¡Ah, éste fue el insensato pensamiento que me destruyó! Des idées! ¡Ah, por eso era que los codiciaba tan locamente! Sentí que sólo su posesión podía devolverme la paz, restituyéndome a la razón.

Y la tarde cayó sobre mí, y vino la oscuridad, duró y se fue, y amaneció el nuevo día, y las brumas de una segunda noche se acumularon y yo seguía inmóvil, sentado en aquel aposento solitario; y seguí sumido en la meditación, y el fantasma de los dientes mantenía su terrible ascendiente como si, con la claridad más viva y más espantosa, flotara entre las cambiantes luces y sombras del recinto. Al fin, irrumpió en mis sueños un grito como de horror y consternación, y luego, tras una pausa, el sonido de turbadas voces, mezcladas con sordos lamentos de dolor y pena. Me levanté de mi asiento y, abriendo de par en par una de las puertas de la biblioteca, vi en la antecámara a una criada deshecha en lágrimas, quien me dijo que Berenice ya no existía. Había tenido un acceso de epilepsia por la mañana temprano, y ahora, al caer la noche, la tumba estaba dispuesta para su ocupante y terminados los preparativos del entierro.

Me encontré sentado en la biblioteca y de nuevo solo. Me parecía que acababa de despertar de un sueño confuso y excitante. Sabía que era medianoche y que desde la puesta del sol Berenice estaba enterrada. Pero del melancólico periodo intermedio no tenía conocimiento real o, por lo menos, definido. Sin embargo, su recuerdo estaba repleto de horror, horror más horrible por lo vago, terror más terrible por su ambigüedad. Era una página atroz en la historia de mi existencia, escrita toda con recuerdos oscuros, espantosos, ininteligibles. Luché por descifrarlos, pero en vano, mientras una y otra vez, como el espíritu de un sonido ausente, un agudo y penetrante grito de mujer parecía sonar en mis oídos. Yo había hecho algo. ¿Qué era? Me lo pregunté a mí mismo en voz alta, y los susurrantes ecos del aposento me respondieron: ¿Qué era?

En la mesa, a mi lado, ardía una lámpara, y había junto a ella una cajita. No tenía nada de notable, y la había visto a menudo, pues era propiedad del médico de la familia. Pero, ¿cómo había llegado allí, a mi mesa, y por qué me estremecí al mirarla? Eran cosas que no merecían ser tenidas en cuenta, y mis ojos cayeron, al fin, en las abiertas páginas de un libro y en una frase subrayada: *Dicebant mihi sodales si sepulchrum amicae visitarem, curas meas aliquantulum fore levatas.* ¿Por qué, pues, al leerlas se me erizaron los cabellos y la sangre se congeló en mis venas?

Entonces sonó un ligero golpe en la puerta de la biblioteca; pálido como un habitante de la tumba, entró un criado de puntillas. Había en sus ojos un violento terror y me habló con voz trémula, ronca, ahogada. ¿Qué dijo? Oí algunas frases entrecortadas. Hablaba de un salvaje grito que había turbado el silencio de la noche, de la servidumbre reunida para buscar el origen del sonido, y su voz cobró un tono espeluznante, nítido, cuando me habló, susurrando, de una tumba violada, de un cadáver desfigurado, sin mortaja y que aún respiraba, aún palpitaba, aún vivía.

Señaló mis ropas: estaban manchadas de barro, de sangre coagulada. No dije nada; me tomó suavemente la mano: tenía manchas de uñas humanas. Dirigió mi atención a un objeto que había contra la pared; lo miré durante unos minutos: era una pala. Con un alarido salté hasta la mesa y me apoderé de la caja. Pero no pude abrirla, y en mi temblor se me deslizó de la mano, y cayó pesadamente, y se hizo añicos; y de entre ellos, entrechocándose, rodaron algunos instrumentos de cirugía dental, mezclados con treinta y dos objetos pequeños, blancos, marfilinos, que se desparramaron por el piso.

FIN

\* Traducción de Julio Cortázar