

PARA MATAR A ROBIN HOOD



**Néstor Díaz de Villegas** (Cumanayagua, 1956). Poeta y crítico. Sus primeros poemarios, *Vida Nueva* (1984) y *La edad de piedra* (1992), vieron la luz en Miami, en pequeñas tiradas que incluían xerografías del propio autor. La Universidad de Redlands, California, publicó su obra de juventud en el cuaderno *Canto de preparación* (1982). Poemas suyos han aparecido en las revistas *Mariel*, *Linden Lane*, *Sugar Mule*, *Lateral*, *Plav*, *Lichtungen*, *Devir*, *Zunái*, *Letras Libres* y *Scientific American*. Díaz de Villegas es el autor de tres secuencias de sonetos: *Vicio de Miami* (Schwarz, 1997), *Confesiones del estrangulador de Flagler Street* (Deleatur, Angers, 1998) y *Por el camino de Sade* (Pureplay Press, San Francisco, 2003). En el año 2000, su proyecto Cabaret Neuralgia aglutinó en un mismo espacio cultural a escritores, artistas, celebridades y rateros de la Pequeña Habana. Díaz de Villegas es el editor del clásico *Little Havana Memorial Park* (Dylemma, Coral Gables, 1998) del poeta Eduardo “Eddy” Campa, y de *Cubista Magazine* (Los Ángeles, 2004-2006). Entre 1991 y 1994 fue reportero de la vida nocturna en South Beach para el periódico *El Nuevo Herald* y redactor de la revista de chismes *TV y Novelas*. Entre sus libros recientes se encuentran *Cuna del pintor desconocido* (Aduana Vieja, Valencia, 2011), *Che en Miami* (Aduana Vieja, 2012) y *Palavras à tribo/Palabras a la tribu* (Lumme Editor, São Paulo, 2014). El sello Bokeh ha recogido su poesía en un volumen, *Buscar la lengua. Poesía reunida 1975-2015* (Leiden, 2015), y su prosa en el tomo *Cubano, demasiado cubano* (2015). Sus escritos de cine aparecieron originalmente en la columna *Hollywoodenses* de los portales *Cubaencuentro* y *Diario de Cuba*.

Néstor Díaz de Villegas

PARA MATAR A ROBIN HOOD



De la presente edición, 2017:

- © Néstor Díaz de Villegas
- © Hypermedia Ediciones

Hypermedia Ediciones  
www.editorialhypermedia.com  
hypermedia@editorialhypermedia.com

Edición: Ladislao Aguado  
Dirección de arte: Rotsen Studio, California  
Diseño portada: Herman Vega-Vogeler

- © Créditos de imágenes: *Bananas*. Dir. Woody Allen. Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions, 1971; *Chinatown*. Dir. Roman Polanski. Paramount Pictures, 1974; *Million Dollar Baby*. Dir. Clint Eastwood. Warner Bros., 2004; *Whity*. Dir. Reiner Werner Fassbinder. Antiteater-X-film, 1971; *Faun's Labyrinth*. Dir. Guillermo del Toro. Estudios Picasso, 2006; *Melancholia*. Dir. Lars Von Trier. Zentropa Entertainments, 2011; *Memorias del subdesarrollo*. Dir. Tomás Gutiérrez Alea. Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), 1968.

ISBN: 978-1544011080

Quedan prohibidos, dentro de los límites establecidos en la ley y bajo los apercibimientos legalmente previstos, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, ya sea electrónico o mecánico, el tratamiento informático, el alquiler o cualquier otra forma de cesión de la obra sin la autorización previa y por escrito de los titulares del copyright.

*Charlie: What do you think he's done?*

*Collins: Don't know.*

*Charlie: Well, what do you think?*

*Collins: I think he's gonna hijack that car to Cuba.*

*Guillermo Cabrera Infante, Carrera contra el destino*

Para Enrique Del Risco, *il padrino*.  
A Esther María Hernández, *la consigliera*.



## CRÉDITOS

Escribí estas notas en una libreta negra, en la oscuridad funeraria de las salas de cine. Las palabras caían sobre la página en líneas torcidas, un desorden ajeno a la escritura que se concibe a la luz.



Mientras miraba las imágenes en pantalla, múltiples pensamientos se proyectaban en mi mente: cines paralelos. Hacía cine en el cine, escribía y garabateaba sobre la película, un poco a la manera de los experimentos de McLaren.



Mis cines fueron los viejos palacios de Hollywood: el Royal, de Santa Mónica; el Rialto, de Pasadena; el Nuart, de Westwood; el Egyptian y el Cinerama, en el corazón de La Meca.





Hace muchos años me tropecé con el crítico René Jordán a las puertas del teatro Olympia, en Miami. René entraba a ver *Ludwig*, de Luchino Visconti, y por curiosidad le pedí sentarme con él. Antes de comenzar la tanda, se mudó de asiento tres veces debido a que en las lunetas vecinas alguien comía rositas de maíz o sorbía un refresco. Al tercer cambio me quedé donde estaba. René fue el crítico de la revista *Carteles*, donde Guillermo Cabrera Infante era el jefe de redacción. Estos escritos le deben más a Jordán que a Caín.



Existía, frente al Capitolio, aún en los primeros setenta, un cine de relajo llamado Capitolio. La entrada estaba cubierta con una cortina de terciopelo rojo. Entré varias veces a ese cine inolvidable y no recuerdo las películas.



Todavía recuerdo la tarde que vi *Solaris* en el Payret. La escena en que Tamara Ogorodnikova viaja en auto por un paisaje de carreteras futuristas me provocó un estado de desorientación que continuó aún después de salir al familiar exterior habanero.



*Stalker* fui a verla al Gusman Hall, en compañía del escritor catalán J.C. Castellón y de mi amiga María Pon-

ce. De *Stalker* retengo la famosa secuencia onírica: el detrito cubierto por el diluvio, la basura trascendente de lo filmado. A la salida, María dijo: «Esta película me produjo un malestar *físico*».



Los cubanos consideran un crimen el doblaje. El inglés cinematográfico fue otra jerga, otra *lengua de nación*. Este libro está escrito en los diferentes dialectos del español traducido.



Se cuenta que Fidel Castro mató a un hombre llamado Castro en las inmediaciones del Cinecito.



El ambiente gangsteril de La Habana de los años cincuenta sale directamente del *film noir*. El cine americano de acción tuvo más influencia en la historia de Cuba que las intervenciones de los marines.



Fidel Castro fue otro héroe de matinée: Errol Flynn, que había sido Robin Hood en Hollywood, alguna vez lo comparó a su personaje.



Durante una visita de Fidel Castro a la ciudad de Cienfuegos, el actor Chema Castiñeira (*El robo del cochino*, ICAIC, 1965) y Kamil Jamís, hermano del poeta Fayad, planearon un atentado al Líder. Los magnicidas habían plantado un rifle de mirilla telescópica en una ventana con vista a la habitación de Robin Hood. Por desgracia, un delator desbarató el complot.



En 1976, en el campo de concentración de Ariza, Chema solicitó y obtuvo permiso de las autoridades para construir un cinecito al aire libre. Se usaron piezas sobrantes de la concretera anexa al penitenciario donde Chema, Kamil y yo cumplíamos condena.



*True story*. La primera película que se nos permitió ver fue *Atentát*, de Jiří Sequens. Estos escritos arrancan de antiguas conversaciones, en aquel cine anónimo, con el actor convicto y magnicida frustrado José Manuel Castiñeira.

Los Ángeles, marzo 2016

## LOS ÁNGELES

La edad de las ciudades se cuenta a partir del día que llegamos a ellas. Yo llegué a Los Ángeles en 1979, recién salido de la cárcel, en el vigésimo año de la época revolucionaria, en plena era del Disco. Mi primer elepé, adquirido con dinero propio, fue *Bad Girls*, de Donna Summer; mi primer atuendo angelino, unos pantalones de gabardina sintética y un saco cruzado de solapas anchas; mi primera película, *Apocalipsis Now* en el Cinerama de Hollywood.

Trabajé en Vernon, en una factoría de muebles; me bañé en el Pacífico; probé la pechuga de pavo con puré de papas, el especial de Woolworth de los viernes por la tarde; caminé por el Paseo de las Estrellas; aprendí a conducir en un Dodge Dart del 64; tuve mi primer accidente automovilístico. A los seis meses me cansé del horror americano y abordé un avión de regreso al gueto cubano, donde halé otra condena de veintiún años.

Una noche —enfermo, intoxicado y envuelto en llamas— escapé de la capital del Exilio. Cogí un autobús de la Greyhound con rumbo (sabe dios por qué) a Los Ángeles. Llegué cuatro días más tarde, en pleno siglo

XXI, después de atravesar de costa a costa los Estados Unidos (¿hay algo más hollywoodense que ese periplo?). Regresaba al Oeste, que es el lugar al que pertenezco, aunque venga de otras partes. El director checo Milos Forman dijo que todo hombre tiene dos patrias, el país donde nació y América. Yo he vuelto a nacer, dos veces, en Los Ángeles.



Los Ángeles es muchas ciudades y una serie de universos paralelos. Es Xanadú, Citera, Shangri-la y el prototipo de Disneylandia. Cuando Orson Welles, en *Ciudadano Kane*, arrasa con una habitación atiborrada, en una mansión ecléctica, erigida por el capricho de un magnate barroco y delirante, está acabando con Los Ángeles. Cuando Robert Altman, en *Short Cuts*, cierra el filme con un terremoto que pone fin a la historia, está vengándose de Los Ángeles.

Otto Friedrich la llamó la «ciudad de las redes», que es el nombre secreto de Mahagonny, porque Los Ángeles, como Babilonia, Sodoma o La Habana, sedujo a todos los hombres –desde Hitler a Chaplin, desde Borges a Kafka: tan angelino es el Berghof de Obersalzberg como hollywoodenses son *La metamorfosis* y la *Historia universal de la infamia*.

Los Ángeles es la ciudad universal, la cabeza parlante del imperio. Aquí Bertold Brecht estrenó su *Galileo Galilei* y Thomas Mann escribió *Doctor Faustus*. El Ángel Azul vivió en el valle de San Fernando, que es hoy la capital del cine porno. Un poco más al este, Arnold Schoenberg dio lecciones de contrapunto al jo-

ven compositor habanero Aurelio de la Vega. Teodoro W. Adorno y Max Horkheimer residieron en el mismo barrio donde O.J. Simpson mató a puñaladas a Ron y Nicole. Walt Disney fue vecino de Jacques Derrida y Jean-François Lyotard. Aquí Einstein y Chaplin asistieron juntos a la inauguración del cine Los Ángeles.

#### EXT. CHINATOWN STREET – NIGHT

Evelyn Cross Mulwray, que es la madre —y la hermana— de Katherin Cross, recibe un balazo en la frente y cae muerta encima del volante. En la noche tibia de Chinatown se oyen sirenas, los gritos de la niña y el inconsolable aullido del claxon.

El detective Jake Gittes se retuerce, esposado, y no puede hacer nada. Nosotros tampoco podemos hacer nada. Noah Cross, el viejo pedófilo, se abre paso hasta el carro. Es un poderoso magnate, tiene comprada a la policía, la gente le cree. Roman Polanski entiende que la justicia no existe, que el mundo es una mierda, que el destino está escrito en chino, que el universo es obra de Satán. Entonces Noah Cross le pone la mano encima a Katherin, que es su hija, y su nieta.

¿Qué cubano no ha sentido esa mano siniestra? ¿Qué europeo oriental no recuerda a Europa muerta y la garra del padre en el hombro? ¿Entendieron los americanos esta película malvada? Unos eventos que no ocurrieron en ninguna parte, ni a nadie en particular, nos ocurrieron a todos, en todas partes. Ocurrieron aquí, en Los Ángeles.

Es difícil determinar qué significa «aquí» en Los Ángeles, o qué significa «ocurrir» en una ciudad que

pretende existir por todo el mundo. Porque Los Ángeles es el cielo, el lugar donde ocurren cosas universales. Hay una sapiencia hollywoodense, así como hay también una gnosis angelina. El nombre del astuto Ulises era Nadie. El nombre de la ciudad que comienza en California y termina en los ojos de un billón de cíclopes, debería ser *Nada*.

## PARA LLEGAR A HOLLYWOOD

En mi reseña de *Million Dollar Baby*, aparecida hace tres años en estas mismas páginas (*Basura trascendente*, [www.cubaencuentro.com](http://www.cubaencuentro.com), marzo 30, 2005), y cuyo título pretendía traslucir mi adicción y desdén por el cine americano, adelantaba la tesis de que Hollywood —o más bien la comarca del mismo nombre— es un pueblo fantasma.

Decir que Hollywood está en todas partes y en ninguna es decir poco; que cuando arribamos a Los Ángeles esperando encontrarnos con los famosos estudios, los cines rutilantes, unos clichés reconocibles y, tal vez —¿por qué no?— hasta con una estrella, nos topamos con la nada. Hollywood nos juega cabeza.

¡Si al menos las huellas de Humphrey Bogart en el cemento del Mann's Chinese Theater encerraran algún misterio! ¡Si las líneas de las manos marcadas en el piso revelaran un destino! Pero, nada. Sacrobosco, la jungla donde viven las deidades, es un perfecto vacío. Un auténtico no-lugar.

Es cierto que a veces los dioses celebran festivales, y que cada primavera, sobre una alfombra roja, se inclinan ante un rebaño de oro. Esas son sus, así llamadas,



*apariciones*. Y allá vamos todos, en turba, a las gradas: cuarenta millones de ojos fijos en Leonardo DiCaprio, lo que nunca soñó ni el Zeus Agoraios.

Hollywood inventó la palabra *sighting* para designar un atisbo —primero de Elvis, después, de cualquier estrella. «Ver y ser visto» es la *Gestalt* hollywoodense. Pero antes de aparecérsenos, Hollywood deberá estar lista para su famoso *close-up*.

Nunca vemos a Hollywood porque en esta gigantesca conejera dispersa por un valle de lágrimas viven los debutantes y los eternos recién llegados; y pared con pared, una legión de editores, escenógrafos, costureras, electricistas, chóferes, camareros, maquillistas y luminotécnicos que aguardan, como escarabajos, por la bolita de estiércol que la vaca sagrada expulsa periódicamente. Sin embargo, Hollywood solo se hará visible cuando ellos se hayan eclipsado.

Las páginas que comienzo a escribir hoy son el trabajo sucio que Hollywood me ofrece. Como William Holden en *Sunset Boulevard*, me resistí a servir a una vieja venida a menos y terminé siendo el lacayo de otra. Mi Norma Desmond es la Revolución Cubana. Para ella seré como un espejo colocado en el fondo de una piscina al que apuntan las cámaras: flotaré bocabajo y hablaré desde un más allá fuera de foco.

¡Que bajen las luces y comience la próxima tanda!  
¿A quién le importa el desenlace de una historia que empieza por el final? Billy Wilder me enseñó el truco de una crítica que contiene su propia película, y a su espíritu de contradicción encomiendo mi alma.

# EL ABORTO DE UNA NACIÓN



MILLION DOLLAR BABY: BASURA  
TRASCENDENTE

Frankie Dunn es un americano de la vieja escuela: baste dar ese dato para imaginar sus malas pulgas, su frugalidad y su escrupuloso apego a la justicia. Digamos que tiene el mismo aparato de teléfono desde los años sesenta (un Western Electric de baquelita negra) y que no le da importancia a la moda, ni a lo que piensa la gente: es una pieza de museo, un ejemplar de gringo de los que no vienen ya. Frankie es lo que se llama *a good ol' boy*.

Para colmo, el personaje de Frankie Dunn en *Golpes del destino* (*Million Dollar Baby*, la cinta que se ganó la estatuilla al mejor director y la mejor película en los premios Oscar del 2004) es interpretado por Clint Eastwood, un arquetipo que evoca virtudes cardinales: la entereza, el aplomo, la tenacidad y la templanza. Dentro o fuera de la pantalla, Clint encarna la *virtù* americana.

Clint ha sido, en las cintas de Dirty Harry, el policía mundial que no le para bolas a un granuja (lo que él llamaba un *punk*), y en los *spaghetti westerns* de Sergio Leone, una especie de Eneas, fundador mítico del Oeste. Con

Clint Eastwood no se juega, eso lo sabe cualquiera que se haya acercado a un cine en los últimos cuarenta años.

El Frankie de Clint tiene un taller de boxeo en el *downtown* de Los Ángeles, pero hasta que no aparece un anuncio del popular programa *The Apprentice* con la cara de Donald Trump en el costado de una guagua furtiva, la historia podía haber transcurrido en cualquier parte y en cualquier tiempo. Aquí los afroamericanos están pintados en el fondo, como en el friso de un *diner* de Mobile, o de Tebas. Aunque hay uno que se destaca; uno al que le falta un ojo y que ve por los de Frankie. ¿Será este cíclope el que cuente la historia de don Nadie, del Quijote que boxea con su propia sombra?

A los negros boxeadores no solo les toca un segundo plano, Sanchos para el quijotesco Eastwood, sino que sus desgracias tienen, consecuentemente, menos gravedad que las tribulaciones del amo. Si Scrap (Morgan Freeman) ha perdido un ojo, Frankie, como veremos, ha perdido nada menos que a ¡la niña de sus ojos!

La relación de Frankie con su valet, como muchas otras en esta película, es tan encantadoramente obsoleta que raya en lo eutópico, y si se le perdona es porque, después de todo, Eastwood ha sido siempre un chapado a la antigua. Como mismo hay nostalgia de teléfonos Western Electric anteriores a la era del Xingular, también la hay de una época en que cada cual conocía su lugar y un negro honrado sabía hacerse imprescindible o volverse una sombra. Un negro, por lo demás, ahorrativo, decente, que vive en el cuarto del fondo. (Entonces pasó el ómnibus con la cara de Trump).

Frankie perdió una pelea (*I coulda been a contender, I coulda been somebody*) y demoró un cuarto de siglo en volver a batirse, pero es obvio que nunca colgó los guan-

tes, y que mantuvo su viejo gimnasio esperando por la revancha. Aquello sucedió durante el enfrentamiento número 109 de Scrap, y por culpa de Frankie, que no tiró la toalla, el héroe perdió el ojo. La gente cree que el entrenador ha perdido también la oportunidad dorada de conseguir un cinturón para sus oscuros atletas, pero él sabe por quién espera: le escribe cartas a ese alguien (que son devueltas sin abrir). Más tarde sabremos que se trata de una hija descarriada. Por eso, cuando entra Maggie (Hillary Swank), Frankie ve en ella a su destino encarnado, aunque por pudor, por respeto a las leyes de la tragedia, al principio le ofrezca resistencia.

No es que la Fortuna se le revele inmediatamente —aunque anticipando un final heroico ha aprendido gaélico y ya recita a Yeats— pero, ¿cómo iba a imaginarse que Ananké aparecería ladrando en el dialecto de las praderas? Hay una gran similitud entre el *drawl* (el dejo espeso de los blancos analfabetos, que algunos llaman ‘basura de trailer’) y los sonidos bárbaros de la lengua de reyes.

Reyes cristianos, por más señas. Frankie es un cristero ferviente —ergo, irlandés— que acude a la iglesia para puyar al cura con preguntas que no tienen respuesta. La vida es como es, rebuzna el clérigo, mientras el culpable entrenador ignora que está a punto de chocar con la realísima voluntad divina, crispada en el puño de una mano todopoderosa.

#### HABLA CON ELLA (EN CRISTIANO)

Hace unos años Margaret Thatcher dijo «Dos veces en este siglo ha tocado a los pueblos de habla inglesa defender la paz mundial en guerras de origen europeo».

En el mismo discurso, Lady Thatcher recordó la obligación moral que esos pueblos angloparlantes habían contraído con la libertad de «todo el mundo». Cuando Frankie Dunn, el patriota de Eastwood, se encierra en su gimnasio a recitar versos revolucionarios escritos por el poeta de la Renovación Celta; y cuando elige para salvar al mundo a una camarera proveniente de la chusma de Missouri —*white trash* caídos del Olimpo rockwelliano en el estado orwelliano de Beneficencia— creemos presenciar la expresión simbólica de algún patriotismo, aunque no sepamos cuál. Lo que sí queda claro es que esos *English-speaking peoples* devenidos lumpen de carretera han sido burlados de su capacidad para pelear y defenderse, corrompidos y neutralizados por los efectos narcóticos del Estado de Beneficencia.

*I've become comfortably numb*, nunca mejor dicho, en palabras de Eastwood y David Gilmour. Maggie despierta en Frankie antiguas ansias de lucha; ella posee el fuego vestal de los elementos bajos. Frankie, a su vez, la saca del estupor proletario y la sube a la lona porque descubre en ella, malograda por la mala educación de los monteros, aquella capacidad única del anglosajón para defender un título, trátase de la paz mundial, nacional o municipal. Frankie le inculca a Maggie un sistema: «Compra una casa sin incurrir en deudas», y ese consejo va mucho más allá del mero refranero gringo. Frankie está denunciando la concupiscencia, la decadencia, la locura del mundo y, en último análisis, habla del pecado. Frankie le enseña a Maggie la regla de oro del liberalismo, camuflada en los proverbios del cristianismo primitivo.

Resumiendo: Dirty Harry, ya ocambo, busca sucesor. Ha desistido de encontrar hombres de su temple: como él —simples, duros, confiables— no van quedan-

do. Por pura ironía, el destino le manda una muchacha (*girlie tough isn't enough*, reza su mantra). Tendrá que arreglárselas con ella porque su verdadera hija no le responde, vive en un estado crepuscular anterior a la comunicación verbal o escrita, que prefigura (¡poco dura la alegría en casa del héroe!) lo que le espera a su hijita de la vejez. Aquí, sin embargo, debemos hacer un aparte para considerar las verídicas y tristes historias del parapléjico Superman y la comatosa Terri Schiavo.

### SACROBOSCO

Hollywood es un lugar santo: Tierra Santa sería la traducción correcta. Sacrobosco era el nombre en latín de John of Hollywood, el astrónomo. Eastwood filma el Hollywood atemporal que, en Los Ángeles, está en todas partes y en ninguna. «Hollywood no existe», suelo decirle a los visitantes que vienen a verlo. Si pudiera verse sería en películas, pues no se revela sino a una cámara.

Editado y cortado, Hollywood es un bosque de ramas doradas, un bosque de Birnam que los árboles de cartón no dejan ver. Como en cualquier floresta sagrada, también en Hollywood viven héroes y superhéroes —que paulatinamente han ido arribando a la edad de retiro. Las cintas hollywoodenses, ultrasensibles a la decadencia, registraron en obras maestras esos crepúsculos, filmaron el bulevar del poniente y pormenorizaron los eventos del invierno termonuclear que atravesaban sus estrellas. No hubo espectador impávido ante la tragedia del Superhombre reducido a una silla de ruedas: tumbado del caballo (*high horse*) de la hegemonía planetaria, Christopher Reeve fue el espejo de la apoteosis y la caída de América.



Existe un curioso fenómeno de la física cuántica conocido como *entanglement*, concepto afín a la idea de «sincronicidad» de la psicología barata, que explica por qué un evento ficticio encuentra su exacta correspondencia en la vida real, o viceversa. Así, durante el estreno de *El silencio de los corderos* (1991) tuvimos noticia de un auténtico caníbal que asolaba las calles de Milwaukee. La muerte de Superman y la agonía de Terri Schiavo parecen haber esperado por el estreno de *Golpes del destino* para cobrar vigencia simultáneamente.

#### LA NUEVA EUROPA

Maggie Fitzgerald se bate con campeonas de menor cuantía antes de enfrentarse a su verdadera rival: la temida, la sucia, la inevitable Billie *The Blue Bear*. Eastwood le ha dado a Maggie una fórmula mágica, un retruécano gaélico (*Mo Chuisle*) y una bata de seda más verde que los campos de Erín: la fórmula va bordada a la espalda. Para el momento de la pelea en Las Vegas, Maggie, (que en palabras de Scrap, «había crecido sabiéndose basura») se ha transformado en algo parecido a un *hobbit*.

En los circuitos de la red se viene discutiendo desde hace meses el significado correcto de la expresión *Mo Chuisle*: antes de revelarlo, habría que explicar su relación, en el contexto del guión cinematográfico, con el tema del retorno de los brujos asociado al poeta William Butler Yeats (miembro de la clandestinidad del *Golden Dawn*) y, a través del personaje viril del Padre Horvak (interpretado por Brien O'Byrne), con el

tema del retorno de los curas. Como mismo Eastwood pretende reafirmar, con Yeats, una *celtica fides* que se remonta a la edad pre-cristiana, con el Padre Horvak parece estar defendiendo esa misma entereza moral en una clerecía católica que —históricamente— formó, más que deformó, al Ulster.

Distinta suerte corren sus *non-English-speaking peoples*: la cámara busca primero, y luego fija, con un *upper cut*, el rostro mestizo de la alemana Billie *The Blue Bear*: la «vieja Europa» del viejo Donald Rumsfeld pasa a segundo plano, y en su lugar aparece la «nueva» Europa: feroz, invadida por el Islam, contaminada por el Oriente. En ese rostro alemán (y en el rostro mulato del entrenador rival) está escrito un comentario político que la crítica oficial se ha negado a leer, pero que quizás, con el tiempo, leerán los bloggers: el pugilismo de *Golpes del destino* es solo una pantalla donde mostrar, en toda su crudeza, la lucha por la supervivencia del más fuerte.

La primera regla de esa lucha es: «No bajas la guardia». Frankie se la hace repetir a Maggie Fitzgerald como si quisiera que nosotros, simples mortales agazapados en las salas de cine de una patria amenazada, también la oyéramos. No bajas la guardia, no bajas la guardia... Pero, ¡ay!, la advertencia llega demasiado tarde. La gran esperanza blanca, dormida en sus laureles, recibe la trompada traperera de una alemana mestiza. (Que *The Blue Bear* no se atendería a las reglas había quedado claro desde el comienzo). Maggie cae derribada como una torre; se parte la nuca con la misma banqueta que el entrenador había subido al ring demasiado pronto, y la historia de Scrap se repite, esta vez como supertragedia.

## MAL ADENTRO

Para Eastwood es obvio que no se trata ya de indios y *cowboys*: la naturaleza del conflicto se ha transformado radicalmente y con ella su representación. Bajamos a un submundo ajeno a las expansivas latitudes del oeste; pero la presencia del antiguo vaquero no permite olvidar que aún en este subsuelo rige la ley de la jungla.

Oímos allá abajo el canto de cisne (con partitura órfica del mismo director) de una cultura que ha dado su última batalla. Peleó limpio y hasta el final. Solo falta desconectarla de los tubos (un miasma de cables que se enrosca detrás de mil escritorios, sosteniendo artificialmente la realidad virtual) y estará lista para presentarse ante a su Creador.

En una cama de hospital transcurren los últimos días de Maggie Fitzgerald, la camarera que soñó ser campeona del ring. Maggie se muerde la lengua para tronchar el diálogo e imponer el Fin y, de pronto, se metamorfosea en la hija ausente de Frankie. La comatosa Terri Schiavo, en su agonía, —como Maggie Fitzgerald en la suya— ha adquirido la complexión cerúlea y la expresión estática de las vírgenes de los tabloides: lo último en callarse será el pulso electrónico de sus signos vitales.

*Mo Chuisle* —le sopla Frankie al oído antes de desenchufarla— que significa «mi sangre». *A chuisle mo chroi*, pulso de mi corazón, según dicen los blogueros. Pulso, sangre, o ambos inclusive: el fuego de una raza antigua parece apagarse delante de nuestros ojos.

### *THE FIGHTER*: GOLPES DE REALISMO BAJO

La familia Eklund-Ward, de Lowell, Massachusetts, consta de una madre, por lo menos dos padres, y nueve medios hermanos. Las hermanastras son princesas de tráiler, es decir, basura blanca, la prole de irlandeses pobres estancados en los suburbios de Boston. Los hermanastros, por ser quienes son, están condenados al ring de boxeo.

Dicky Eklund (Christian Bale) tuvo su momento de gloria cuando (no se sabe bien si) tumbó de un gancho o hizo resbalar en la lona a Sugar Ray Leonard. Sea como fuese, es ahora crackero, y las cámaras de HBO lo siguen a todas partes documentando el descenso de un púgil a los abismos de la piedra. Idéntica mala suerte le tocó al mismo Lowell: de capital de la industria textil, a principios del siglo XX, pasó a ser otra ciudad borrada del mapa socioeconómico americano.

El hermano menor es Micky Ward (Mark Wahlberg), promesa blanca del boxeo municipal, a quien Dicky manichea (*manichear*: este vocablo aparece ya en la novela cubana *Hombres sin mujer*, de Carlos Montenegro, en 1937); y evoco el caló carcelario de Montene-

gro, porque esta gentuza, como aquella morralla de la Cuba en ciernes, es carne de presidio, el peldaño en que los más afortunados ponen el pie para llegar al éxito y a la tan codiciada faja de los pesos wélter.

También está la matriarca del clan (que no es el Ku Klux Klan, pero que representa la frustración y la desgracia de un nativismo venido a menos), suspendida de su Marlboro 100's, con pelo de rata teñido de rubio, mezclilla mala en confección de corte rural y bisutería de Walmart. Alice Ward (la insuperable Melissa Leo), en su preciosa nube de nicotina, es todo lo que la patria (se trata de una película patriótica) hizo mal, los hijos que malparió, las oportunidades que tiró por la borda mientras se iba a pique. Alice compendia, en el rol de la ama de casa, la zonas erróneas del cuerpo político.

La Alice Ward de la actriz Melissa Leo es también la mejor actuación femenina de este año y de cualquier año: ña y churre, por así decirlo, con su personaje; viva en cada cachada, en cada legaña, en cada arruga, en cada onza de gel y *Dippity-Do*. Pocos personajes más trágicos ha producido el arte de la autoconmiseración americana (Melissa Leo es a un tiempo la Peggy Bundy de *Married with Children* y la Francine Fishpaw de *Polyester*), esas tragedias de a tres centavos que pululan en Hollywood y que, en *The Fighter*, alcanzan su quilate más alto.

La película le debe todo al agente de *casting*. Cada actor del reparto no solo entra en personaje, sino en la «persona» que lo definirá para siempre. Las hermanitas Eklund (la Marrana, la Perra Roja, la Marmota y la Alquitrán) son un verdadero milagro de la caracterización.

El rol de Dicky Eklund, el crackero sentimental, coloca a Christian Bale en la cumbre de su ilustre carrera. Están ahí los tics, la fluencia, el paniqueo y los dien-

tes podridos, pero también el momento en que canta a dúo con la madre en el carro, después de haberse lanzado ignominiosamente por la ventana del maleficio. Es un momento irrepetible, en el que Bale emula a Brando: *I coulda been a contender, I coulda been a nobody...*

Martin Scorsese rechazó la oferta de dirigir *The Fighter*, pero el director David Russell arranca precisamente del realismo scorsesiano de *Toro salvaje* para crear su parábola de arrabales. También Mark Wahlberg se sitúa a la cabeza de Hollywood con *The Fighter*, como actor principal, inspirador y productor de una película que marca una época de la cultura popular norteamericana.

## THE WRESTLER: LA CONSOLACIÓN DE LA CIRUGÍA

En una de las grandes performances de la historia del arte, Michael Jackson se transmuta en blanco delante de las cámaras. Cuatro mil años antes había ocurrido en Egipto una transfiguración parecida, aunque en sentido inverso, durante la revolución cultural de Amenofis IV. Aquel antiguo relevo de paradigmas hizo posible, por un corto período, la aparición de la «nariz de negro» en la iconografía egipciaca oficial. Michael Jackson revertió el proceso: hizo desaparecer las facciones anegras, borró la estela, negó lo africano mediante blanqueamiento quirúrgico. Michael vendría a ser el equivalente moderno de Juliano el Apóstata: en un mundo que marcha aceleradamente hacia el negrismo, él se deslinda por la blancura. En ese sentido, Michael Jackson es la contracultura *personificada*.

El Rey del Pop no es el primer artista que trabaja con el cuerpo: Andy Warhol, cosido a balazos por Valerie Solanas, muestra sus heridas y convierte el costurón en un hecho artístico. Se queda calvo y la peluca empolvada se transforma en objeto barroco. Pero solo con Michael

Jackson la cirugía plástica llega a ocupar un lugar entre las «artes plásticas». Jeff Koons lo retrata en una estatua de porcelana tamaño natural donde posa reclinado junto al mono Bubbles. El vitiligo proporciona la coartada del albeado y lo convierte en figurilla de Meissen. Simultáneamente, y sin extralimitarse con la cuchilla, muta en rosácea Diana Ross y, después, en Elizabeth Taylor albina: Michael le devuelve a África su Cleopatra, y a la rinoplastia, la consolación de la filosofía.

Convertirse en otra persona era un asunto que hasta hace dos décadas solo consideraban los prófugos de la justicia. Cambiar de rostro era la manera de desaparecer del mapa; pero Maya y Photoshop han hecho posible la metamorfosis instantánea, entendida ahora como un simple «morph» dentro del territorio virtual de un *Second Life* que viene a ser un Tercer Mundo: nos parecemos cada vez más a nuestros avatares.

En la película *The Wrestler*, de Darren Aronofsky, que le valió a Mickey Rourke un Golden Globe por la mejor actuación masculina y que quizás le gane el Oscar, el actor se parece más a sí mismo que en cualquier otro momento de su carrera, y esto, gracias a la cirugía extrema, al *extreme makeover*. Y cuando digo que Rourke se parece más a sí mismo quiero decir que se aproxima a la imagen mental del lumpenproletario-caído-en-desgracia que él pretendió darnos en veintitantas películas, sin conseguirlo nunca totalmente.

Su Randy Robinson, llamado *The Ram* (El Carnero) vive en un tráiler, ama a una bailarina de gogó que trabaja en un puticlub; se pincha con esteroides; conduce una vieja furgoneta Dodge Ram; escucha casetes de AC/DC; se tiñe de rubio con un tubo de peróxido; no ve a su hija desde hace diez años, y hace otros tantos



que dejó de ser tomado en cuenta. ¿No era esta la vida que imaginábamos para Mickey el pingadulce-borracho-iconoclasta-cabrón-cocainero? ¿No era esta la vida que imaginábamos para el ser *real*?

Añádanse retazos de leyenda pugilística del Rourke adolescente en Miami Beach, entrenando en el célebre *5th Street Gym* con el camagüeyano Luis «El Feo» Rodríguez; considérense después todas las peleas perdidas de los años 90 (la nariz rota, la lengua rajada, el pómulo astillado, las seis costillas partidas); revuélvase con una tonelada de Botox y la grasa abundante de dos liposucciones, y tendremos al nuevo Mickey Rourke, un luchador retirado que regresa a la lona con la ilusión de cumplir su promesa y realizar el sueño tantas veces postergado. Su reaparición es punto menos que milagrosa si tomamos en cuenta que los directores de Hollywood lo habían dejado por incorregible. Su socio Bruce Springsteen lo dice con todas sus letras en la canción que escribió especialmente para Rourke: «Imagínense a un perro que le falta una pata, un espantajo relleno de mierda: ese soy yo».

Mickey Rourke ha conseguido en *The Wrestler* la actuación de toda una vida; y gracias a su contención, disciplina e irresistible vitalidad, El Carnero llega a tocar la hondura del hombre caído. Ahí está la mortificación de la carne y la mueca de dolor que produce puro entretenimiento: las lágrimas de este payaso son absolutamente reales, y corren por unos cachetes modelados a bisturí, desde unos ojos secos que lloran la pérdida de la juventud. Rourke y su avatar se confunden. Todos terminamos metidos en el pellejo del Carnero.

Durante el encuentro con el luchador Necro Butcher, Randy cae encima de alambres de púas, recibe una lluvia de tachuelas en el lomo. Al final de la pelea, sufre un

paro cardíaco y es operado de urgencia. Aparece una nueva cicatriz, en el pecho. La película se mueve entre la lona, el tráiler, el hospital y la barra de bronce del bar a gogó donde la extraordinaria Marisa Tomei brilla en perfectos desnudos de mediotiempo. Los exteriores son los típicos de New Jersey, con sus Tiendas del Dólar y sus iglesias hispanas (*¡Jesucristo salva, pare de sufrir!*), en el peladero atroz de los bajos fondos. Esos ambientes sangrientos, torvos, de grano grueso, bañados con luces de reflectores, han sido filmados, sin rutinas ni conmisericordias, por la excelente directora de fotografía Maryse Alberti (*Crumb; Velvet Goldmine*).

El dato miamense en la biografía del actor (y no olvidemos que el alias de Mickey en sus tiempos de boxeador era «El Marielito») se presta a un último análisis: ¿acaso no sufrió la ciudad de Miami un proceso análogo, no fue perdiendo carácter hasta quedar irreconocible bajo el bisturí de la más despiadada reurbanización? Aquella montaña de concreto y cabillas, hinchada y estirada hasta tocar el punto crítico del tejido urbano, es la contrapartida de este hijo pródigo que regresa de entre los marielitos: Mickey es el *doppelgänger* de su ciudad.

## REVOLUTIONARY ROAD: EL ABORTO DE UNA NACIÓN

Últimamente, todo parece hablarnos de revolución. Lo «revolucionario» se ha vuelto moda, mercancía y cliché. Como un virus, ha penetrado nuestro torrente sanguíneo. Es la palabra justa, la pose aceptable y la opinión más filistea. Con ello nos llega también la premonición de un desastre: sufrimos de paranoia política, pero instintivamente nos preparamos para una época de utopía, esperanza y cambio. Los síntomas bipolares no podrían ser más alarmantes.

Por eso, cuando en la última película de Sam Mendes el matrimonio modelo de Frank y April Wheeler (Leonardo DiCaprio, Kate Winslet) busca casita para instalarse, parecería que el destino lo empujara hacia una calle apartada («aunque de raros encantos», dice Kathy Bates, agente de bienes raíces) en los suburbios de un pueblo que seguramente esconde en su prehistoria colonial alguna batalla sangrienta, pues el nombre trillado de la vía es Revolutionary Road.

«Revolución» es hoy una noción que, como el «hibernatus» de Louis de Funès, aguarda la llama que

vendrá a descongelarla —tal vez el fuego vestal de una tragedia doméstica e intrínsecamente norteamericana. Por el momento permanece agazapada en inocentes nombres de lugares, pero tarde o temprano pasará volando en una escoba sobre los techos de Nueva Inglaterra, y entonces las calles encantadoras amanecerán regadas de muertos.

En el comienzo de *Revolutionary Road* vemos el *sweet home* que la vendedora de fantasías le mete por los ojos a la parejita: erguida en su medio acre, recortada contra el cielo azul, conmovedora en su total aislamiento, la casa es la cosa. Sam Mendes coloca allí a dos muchachitos que hace una década arribaron a Hollywood en el Titanic. Son los vástagos de una raza de europeos ilusos, y han tomado otro barco que se va a pique.

La cámara aparta las tejas y mira hacia adentro, hacia la intimidad culpable del núcleo familiar, hacia lo profundo del hogar, donde yace el significado de Norteamérica, y es precisamente la «manera de ver» lo que resulta problemático: «El mero hecho de aislar una unidad natural, como el matrimonio, en un ambiente típico de laboratorio», opinan Donald P. Hayes y Loren Cobb, en su libro *Cycles of Spontaneous Conversation Under Long-Term Isolation*, «detrás de un cristal ahumado que nos permita observarla sin ser vistos, ha demostrado ser irremediabilmente inadecuado».

El pesimismo cultural y el relativismo político nos han hecho descreer de la familia (y de la propiedad privada y del Estado) y ya somos incapaces de advertir las secuelas de la ideología alemana en la vulgarización del desencanto. *Revolutionary Road* está construida a partir de los estereotipos que nos legó una época de *angst* postmarxista, y al identificarse con una manera

anticuada de ver las cosas —una manera ultraconservadora de ver la casa que data de la época de Henrik Ibsen—, la película intenta localizar el impulso revolucionario en la frustración doméstica.

A pesar de que cada familia tiene su propia manera de ser desgraciada, nada parecería indicar que Frank y April sufran de lo lindo entre sus cuatro paredes —detrás de la cuarta estamos nosotros, con la oreja parada—. Así nos enteramos de que los Wheelers (ahora *freewheelers*) quieren escapar del gótico americano, de una vida burguesa que para ellos se ha vuelto un «desesperante vacío». Frank y April sueñan con largarse a París, con transmigrar a Europa.

Decisión tan peregrina no puede ser tomada por sus vecinos promedio más que como traición a la patria, y sin haber comenzado aún, la revolución de Sam Mendes ya ha producido un exilio. John Givings, el matemático loco que asola el pueblo (Michael Shannon se merece el Oscar por esos dos minutos de *electroshock* en pantalla), es el único que entiende la demencia de Frank: «Muchos han dado con el vacío, señor Wheeler, pero usted ha tenido los cojones de ver... ¡la desesperación!».

Lástima que los cojones traicionen a nuestro protagonista, y que en un palo estelar sobre el gabinete de la *cuisine*, preñe a la señora Wheeler por tercera y última vez.

Para complicar más la cosa, la compañía Knox de máquinas ordenadoras donde trabaja de vendedor, le promete un ascenso (con futuro incluido: a espaldas de estos inocentes se trama un soviet mayor, un cibersoviet). Ahora entendemos que la solución de una crisis matrimonial podrá estar en Montmartre —o en Mada-

gascar, o Tumbuctú—, pero que para resolver una crisis de identidad nacional no basta con cruzar el charco: habría que dar marcha atrás al Mayflower, rebobinar la historia, anular las trece colonias, y siempre *in pursuit of happiness*, regresar al mono. Quizás al protozoario. Del inconveniente de haber nacido: *Revolutionary Road*, dando un giro completo, es la respuesta abortiva al *Nacimiento de una nación*.

# ÍNDICE

Créditos	11
Los Ángeles	15
Para llegar a Hollywood	19
EL ABORTO DE UNA NACIÓN	21
<i>Million Dollar Baby</i>	23
<i>The Fighter</i>	31
<i>The Wrestler</i>	34
<i>Revolutionary Road</i>	38
<i>La duda</i>	42
<i>Nebraska</i>	46
CINEMAS Y PROBLEMAS	51
<i>Blue Jasmine</i>	53
<i>Escándalo americano y El club de los desahuciados</i>	59
<i>The Grand Budapest Hotel</i>	65
<i>Texas, París</i>	69
<i>El marciano</i>	74
<i>The Dark Knight Rises</i>	81
<i>12 años de esclavitud</i>	88
GEOMANCIAS	93
<i>Babel</i>	95
<i>La teta asustada</i>	98
<i>La caverna de los sueños olvidados</i>	103
<i>Malditos bestardos</i>	107



<i>Brüno</i>	115
<i>Vicky Cristina Barcelona</i>	119
<i>La red social</i>	122
<i>La inocencia de los musulmanes</i>	126
Premios 'Néstor' 2012	130
<i>La grande bellezza</i>	137
<i>La vida de los otros</i>	142
<i>La juventud</i>	147
<i>El renacido</i>	147
LO SUBLIME EN EL PICO DEL AURA	153
<i>Nymphomaniac: Vol. I</i>	155
<i>Melancholia</i>	161
<i>Nymphomaniac, Vol. II</i>	167
<i>Solo dios perdona</i>	173
<i>This is It</i>	177
<i>Black Swan</i>	182
<i>La piel que habito</i>	186
<i>El caballo de Turín</i>	190
PARA MATAR A ROBIN HOOD	193
<i>Memorias del desarrollo</i>	195
<i>Los dioses rotos</i>	201
<i>La edad de la peseta</i>	205
<i>Casa vieja</i>	210
<i>Juan de los Muertos</i>	213
<i>Conducta</i>	218
<i>El poeta de La Habana</i>	223
<i>Che</i>	230
<i>Terminator 4</i>	235
Nota bibliográfica	245