

ARTES+ MEDIOS

66

LETRAS LIBRES
ENERO 2016

DOLAN: TODO SOBRE LAS MADRES

CINE ROSEBUD VICENTE
MOLINA FOIX

En las películas del canadiense Xavier Dolan siempre hay una madre al que su hijo odia, insulta, adora a distancia, llegando, entre expresiones de amor extremo y dependencia, a golpearla y a maldecirla. Las madres son o viudas, o divorciadas, o con un marido inconexo. *Mommy*, que le ha sacado del gueto del cine gay y de un cierto malditismo dorado (ganó en el último Festival de Cannes el Premio del Jurado, ex aequo con Godard ni más ni menos, y ha tenido más de un millón de espectadores en Francia), es, de las cuatro que conozco de una filmografía de cinco, la menos ambiciosa y la más convencional, pese al

uso del formato fílmico 1:1, que empequeñece y encapsula los fotogramas. Detrás de ese dispositivo técnico hay un fatigoso melodrama de discapacidad adolescente tampoco redimido por el leve apunte de ciencia ficción: la trama se desarrolla en 2015, cuando el gobierno de Canadá ha dictado una ley que permite a los padres de hijos con un déficit de atención por hiperactividad entregarlos, sin más instancia, al Estado. La escena en que Die, la madre de Steve, el chico de quince años que sufre el trastorno, le conduce engañosamente al hospital y lo pone en manos de los loqueros, tiene una gran fuerza dramática, basada en lo que nunca le falta a Dolan, invención visual y libre uso del relato.

Canadiense de Quebec, Xavier Dolan, actor infantil desde los cuatro años, debutó a los diecinueve como guionista y director de *Yo maté a mi madre* (2008), a la que siguió en 2009 *Los amores imaginarios*, dos fantasías ancladas en la homosexualidad juvenil y la filiación respecto a una madre exuberante y desordenada que en ambas interpretaba su actriz fetiche, la magnífica Anne Dorval. Dorval es capaz de insuflar humor, locura y patetismo a sus personajes maternos, y así lo vuelve a demostrar en la extraordinaria escena final de *Mommy*, cuando su vecina y salvadora Kyla (Suzanne Clément, otra presencia regular en la obra del cineasta) le anuncia que se va a vivir a Toronto, dejándola sola en el trato

y la compañía de su insufrible hijo Steve. Al lado de estas dos excelentes actrices, Dolan es un intérprete sin registros ni encanto, limitado a poner siempre caras de enfado y dar voces estridentes, eso sí, en el vivaz *slang québécois* de los nacidos en Montreal, muy contaminado de anglicismos y casi imposible de comprender para quienes sepan el francés europeo. De hecho, ya en su tercer largometraje, *Laurence Anyways*, lo mejor de su filmografía, Dolan no actúa, como tampoco en *Mommy*, aunque podría decirse que todos los papeles masculinos protagonistas, estén o no encarnados por él, son él: seres desubicados, hermosos, impulsivos, que producen una mezcla de fascinación y fastidio emanada seguramente de su radical carácter insolente o su desajuste personal.

Dolan fue niño prodigio pero no es un *enfant terrible* al modo en que lo fue en el cine galo Jean Vigo o lo es Leos Carax. Su filosofía, cuando la imparte en algún monólogo, es elemental y hasta ñoña, su cultura icónica muy superficial, formada en las portadas de las revistas de moda y en los videoclips, que a menudo se cuelan en sus propios relatos como entremeses vistosos con nada dentro. También me atrevo a decir que sin Almodóvar, Dolan no existiría, o no sería lo que es, por mucho que el joven canadiense, comprensiblemente, trate de negar parentescos con el manchego, prefiriendo dar como modelos estéticos los nombres de fotógrafos reputados y —como inspiradoras de *Mommy*— las películas *Titanic*, *Batman* y *Magnolia*. De esta obra maestra de Paul Thomas Anderson hay enseñanzas y citas literales en *Laurence Anyways*, la historia de un profesor de literatura y poeta felizmente casado con la publicista Fred, que un día, a los 35 años, decide hacerse mujer. Cuando, después de una escena muy intensa con su esposa, quien tras un inicial rechazo trata no sin dificultad de entenderle y ayudarle, Laurence, ya feminizado, va a la casa familiar bajo la lluvia, a pedirle consuelo a su rígida madre, esta se pone al fin de su parte, rompe el aparato televisor al que el padre está permanentemente enchufado y

sale con su hijo a la intemperie: les envuelve una nieve de cuento de hadas. Otros *magnolianismos* aparatosos son la ducha torrencial que le cae de golpe a Fred en su sala de estar, o el revuelo de pañuelos y diversas prendas de ropa de casa en el momento en que Laurence, a punto de ser mujer plena, vuelve a ver a Fred y reanuda su relación. Los fuegos de artificio de Dolan carecen del misterio de los de David Lynch, otra referencia, y del tejido metafórico del cine de Anderson.

Aun así, sus películas da gusto verlas, cuando se supera el tedio de la acumulación de efectos y excursos innecesarios y en la pantalla brilla el ojo infalible y el instinto de narrador inventivo propios de Xavier Dolan. Creador también, además de los guiones y el montaje de sus películas, de los conceptos de vestuario, se tiene la impresión a veces de que los trajes, como los decorados, casi nunca naturales, forman parte de su universo, que, cuando se han visto varias películas suyas, adquiere consistencia,

originalidad, poder de hechizo. Usa con frecuencia (y aquí de nuevo surgen los antecedentes ilustres, Cocteau, Almodóvar) las tomas en cámara lenta, logrando que no resulten empalagosas. Y es también un refinado hacedor de encuadres inesperados, hasta el punto de que ciertos fragmentos de sus historias pueden ser leídos como cuadrerías pictóricas en movimiento. Y un memorable brote de genio: tras una hora larga de relato minimizado por el formato 1:1, Steve sale a la calle acompañado de sus dos madres, la biológica y la que le educa, y el propio actor abre con sus brazos los límites de la imagen, que durante diez minutos ocupa la pantalla entera, dejándoles vivir con amplitud y aire libre una pausa de felicidad. Pero cuando esta acaba, vuelve el recuadro cercenado, que de nuevo se abre o libera en la bella secuencia de la excursión del trío al mar, hasta que lentamente se cierra. No hay mundo suficiente en este relato claustrofóbica para el rubio Steve, aunque el final le muestre huyendo de sus celadores. —



CRONENBERG, *enfant terrible* septuagenario

CINE NAIEF
YEHYA

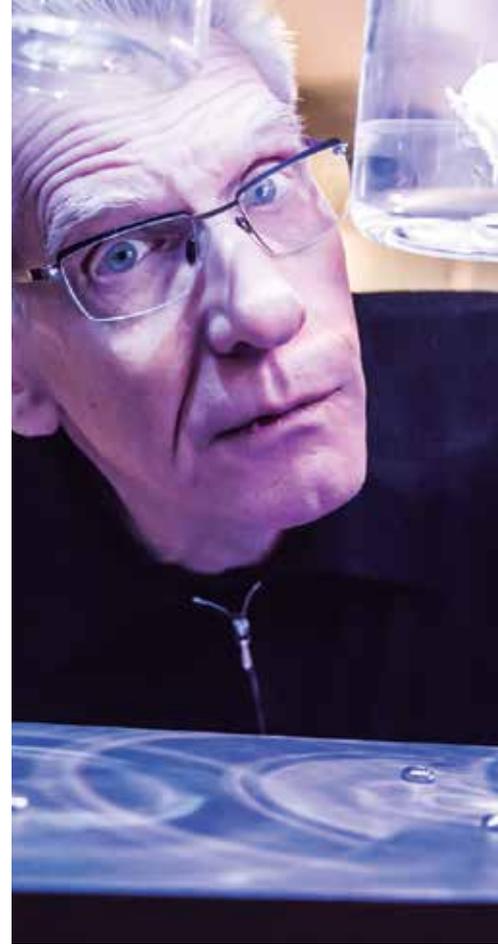
Para un director pasar del cine de género y en particular del cine de culto, al cine comercial o *mainstream*, rara vez es tarea fácil. Es un salto mortal que implica grandes riesgos como perder la credibilidad, enajenar a una base fiel de seguidores y lo más común: someterse a los desig- nios de estudios y productores adic- tos a las fórmulas probadas. David Cronenberg es uno de los pocos cineastas que han podido hacer la transición del *underground* a los gran- des festivales y al éxito taquillero, crí- tico y popular. Su carrera comienza a finales de la década de los sesenta con un par de filmes experimentales, oscuros y de bajo presupuesto: *Stereo* (1969), acerca de un grupo de indivi- duos que mediante un procedimiento quirúrgico desarrollan poderes tele- páticos que aumentan con la inten- sificación de sus deseos sexuales y los llevan al caos; y *Crimes of the Future* (1970), en donde una epidemia provo- cada por un dermatólogo y el uso de cosméticos extermina a la población

femenina fértil. Ambas cintas, filma- das sin sonido y narradas en *off* (la pri- mera en un tono educativo como si se tratara de un reporte), marcaron el inquietante debut de un autor obses- ionado por el horror corporal y por el arquetipo del médico —el científic- o— que olvida el compromiso bioé- tico, *primum non nocere*, y manipula la carne y psique de sus pacientes con la ilusión de crear sociedades utópicas. No olvidemos que Cronenberg hizo un *remake* de una de las cintas clásicas de doctores que experimentan consi- go mismos, *La mosca* (1986).

A estos ejercicios de estilo, intere- santes pero relativamente ingenuos y tiesos, siguieron cintas donde explora los mismo temas pero con una narra- ción más convencional y un estilo vertiginoso e intenso, como *Vinieron de dentro de...* (1975), en la que un doc- tor crea parásitos afrodisiacos con los que espera despertar los deseos car- nales de la humanidad y con ello res- catar a la especie de la esclavitud de la razón; *Rabia* (1977), el filme prota- gonizado por la actriz porno Marilyn Chambers (1952-2009), quien tras un accidente de motocicleta es operada

con una novedosa técnica de cirugía plástica cuyo lamentable efecto secun- dario es que le desarrolla un agujijón fállico en una axila que se nutre de san- gre humana y convierte en zombis a quienes ataca; *Cromosoma 3* (1979), la cinta en la que un padre de familia trata de rescatar a su exmujer y pro- teger a su hija de un psicoterapeuta y gurú que inventa una técnica denomi- nada psicoplasmática, la cual somati- za trastornos mentales en moretones, tumores, linfomas y eventualmente en engendros monstruosos y asesinos con apariencia infantil. Los doctores delirantes y psicópatas reaparecen en un registro realista pero no menos perturbador en *Inseparables* (1988), en donde un par de hermanos gemelos ginecólogos combaten con métodos muy peculiares y un arsenal de herra- mientas pesadillescas la esterilidad femenina.

Cronenberg regresó al tema de la telepatía en *Scanners* (1981), un *thriller* de ciencia ficción en donde indivi- duos con enormes poderes mentales pueden no solamente comunicarse sin palabras sino también controlar organismos ajenos, computadoras





Fotografía: BMC Labs at TIFF BellLightbox

y elementos del mundo físico. Poco después filmó *Zona muerta* (1983), a partir de una novela de Stephen King, en la que un maestro de escuela adquiere el poder de ver y alterar el futuro después de caer en coma. Un par de décadas más tarde un Cronenberg maduro volvió a explorar misterios más convencionales de los desórdenes de la mente de la sorprendentemente tímida y seria visión de un hombre desequilibrado, *Spider* (2002), y *Un método peligroso* (2011), la cual recrea el “ménage à trois intelectual” entre Carl Jung, su ídolo y rival Sigmund Freud y su paciente, amante y colaboradora Sabina Spielrein.

Si bien Cronenberg está obsesionado con las mutaciones y la descomposición corporal, también lo está con la tecnología, en particular con aquellas máquinas y dispositivos íntimos que nos transforman en cyborgs, aquellas prótesis y extensiones del ser capaces de afectar nuestras percepciones y vínculos con el mundo exterior, desde el automóvil en *Fast Company* (1979) hasta la televisión en *Cuerpos invadidos* (1983) —una obra visionaria sobre la escopofilia y el poder de

las imágenes para transformarnos a nivel individual y social—. De manera semejante empleó los juegos de video inmersivos en *eXistenZ: mundo virtual* (1989), una cinta caleidoscópica en la que diferentes niveles de realidad se entretajan y confunden creando un fascinante laberinto de relatos que ponen en entredicho las percepciones sensoriales.

Parte de la obra de Cronenberg tiene como eje la invasión, la posesión y la penetración del cuerpo por amenazas externas, ya sean parásitos, toxinas o virus biológicos y digitales. Pero debemos a este esteta de la repugnancia una muy particular e imitada mecánica del miedo. Uno de sus personajes más emblemáticos es el científico Seth Brundle (Jeff Goldblum), quien queda convertido en hombre mosca en un accidente de teletransportación de la materia. La mosca es un pequeño monstruo común y doméstico, símbolo de lo que el hombre moderno considera aberrante: la suciedad, la podredumbre y la muerte. Así, en la fantasía de este cineasta la alta tecnología y las posibilidades de la ciencia están empañadas por la pesadilla de la mosca humana.

Cronenberg siguió puliendo sus credenciales como autor transgresor al llevar a la pantalla novelas consideradas infilmables y patrimonio de la contracultura como *El almuerzo desnudo*, de William Burroughs y *Crash* de James G. Ballard; la primera con poca fortuna a pesar de haber creado algunas imágenes y secuencias maravillosas y la segunda con enorme tino ya que capturó los ambientes de decadencia vial, la desesperación erótica y el deseo perverso por los cuerpos heridos y mutilados de la obra maestra de Ballard. Pero, de la misma manera en que explora las aberraciones de la carne, este poeta de lo grotesco que jamás ha sacrificado su humor negro no utilizó un solo efecto especial para disertar sobre la ambigüedad de la identidad sexual en la curiosa *M. Butterfly* (1993), la cual cuenta la relación de veinte años entre un diplomático francés y un actor de la ópera china que se hace pasar por mujer mientras trabaja como espía para el gobierno chino.

En el siglo XXI Cronenberg ha filmado efectivos *thrillers* gansteriles como *Una historia violenta* (2005) y *Promesas del Este* (2007), los cuales tratan sobre la seducción de la agresividad y la satisfacción primitiva que produce la brutalidad. De los pandilleros asesinos pasó a los grandes especuladores al llevar a la pantalla la novela de Don DeLillo, *Cosmópolis* (2012), una reflexión, a bordo de una limusina, sobre el poder real y aparente del dinero así como la seducción de la muerte en un tiempo de excesos materiales y extremo desencanto emocional.

Y es así de esta manera que llegamos a la reciente *Mapa de las estrellas* (2014), una crítica atroz e hilarante de Hollywood y del culto a la celebridad en una era en que gracias a Facebook e Instagram todo el mundo puede ser —o por lo menos puede comportarse— como estrella. Este es un filme inquietante por su realismo infeccioso pero también por ser una puesta al día de las obsesiones cronenbergianas, desde su escepticismo perenne hasta la crueldad corporal, representada por el terror a envejecer y por las escenas escatológicas en el excusado, único recordatorio de la condición humana de aquellos aquejados del virus de la fama. Cronenberg utiliza a Hollywood para mostrar a una sociedad infantilizada y cruel (como los monstruos de *Cromosoma 3*) reflejo fiel del *Zeitgeist*, en la que el culto a la juventud es la más infame y principal ilusión.

A los 71 años David Cronenberg sigue siendo un cineasta de vanguardia que se encuentra en una cúspide creativa, no solo por su versatilidad, su aguda inteligencia y su capacidad de seguir generando visiones icónicas, sino también por haber demostrado que la idea del autor total surgida con la Nouvelle Vague francesa ha perdido validez. Directores como él, que “fusionan su sangre con la de escritores y guionistas”, cuentan con un excelente antídoto contra el estancamiento y el narcisismo. Esta es por lo menos parte de la razón por la que su cine, tras medio siglo de trabajo, sigue siendo tan electrizante, provocador y novedoso como sus atrevidos filmes de juventud. —