

Max Aub y Heine A propósito de la Antología Traducida PASQUAL MAS I USÓ

En *Antología Traducida*¹, Max Aub no deja de sorprender planteando juegos especulares tras los que se esconde el pudor afectivo del sujeto poético. *Antología Traducida* es una broma literaria que se constituye sobre una falsa antología de falsos autores que, por tanto, no han sido traducidos. El libro se articula sobre un entramado de otredades con el fin de ocultarse detrás de las máscaras de los poetas inventados. Así mismo, Max Aub crea también interlocutores intermedios que disfrazan los mensajes pero que, como en *Imposible Sinaí*², dejan transparentar esa única voz poética que palpita detrás de cada poema.

Max Aub vio en el escritor alemán Enrique Heine (1799-1856) un modelo de poeta y pensador que, como se ha señalado más arriba, le marcó en su trayectoria literaria. Conferencias, artículos periodísticos

sobre el centenario de su muerte, traducciones y un estudio que pasó a formar parte del libro *Pruebas*³ confirman que Max Aub redescubrió la figura de Enrique Heine en 1956, año en el que se cumplía el centenario del poeta alemán. Max Aub cuenta también en su *Autobiografía* que vivió en París cerca de la casa de Heine, cuando éste tuvo que irse de Alemania. La biografía de Heine, judío emigrado afincado en Francia y amigo de Carlos Marx, también guarda similitud con la vida de Max Aub que, por cierto, además de seguidor socialista alardeaba de parentesco con Marx.

La admiración por Heine, discípulo de Hegel, se fundamenta, según Arcadio López-Casanova, en dos claves creadoras:

¹ Aparte de algunas publicaciones sueltas que contienen poemas de este libro, existen tres ediciones en poemario: La primera en México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1963; la segunda, más completa, en Barcelona, Seix Barral, 1972 y la tercera es mi edición crítica en Segorbe, Fundación Max Aub, 1998

² Los poemas fueron muchos más de los que al final, tras la muerte del poeta en 1972, se publicaron con el consentimiento de su viuda Perpetua Barjau en la edición póstuma de 1982. La edición se la ofreció Max Aub a la editorial Destino: "Ve buscando editor para mis *Encontrados poemas o lamentos del Sinaí*" que, de hecho ya están listos y que puedo mandarte dentro de un mes. Serán como 200 poemas y convendría que se publicasen antes de que hubiera una solución al problema árabe-israelí. No tendrás ningún problema de censura y escoge un editor que tenga buena

distribución en América (aun en Norteamérica)". (Carta de Max Aub a Carmen Balcells: 19-III-1971. ABMA: Leg. 2-3). Sin embargo, se publicó reducido once años más tarde en Seix Barral en la versión conocida. Sobre el resto de poemas, actualmente preparo la edición para las *Obras completas*. [Poesía (Valencia, Diputación / Universitat de Valencia, en prensa) y aquí se citan como *Cielo de imposible Sinaí*.

³ Max Aub escribió varios trabajos sobre este poeta: *Notas acerca de Heine*, México, Talleres Gráficos Juan Pablos, 1957 (Reeditado en *Pruebas*, Madrid, Ciencia Nueva, 1967; pp. 9-68). Pero también "El ejemplo de Heine", en *La Gaceta. Publicación del Fondo de Cultura Económica*, año III, nº 20, abril de 1956, p. 1, y el resumen del artículo homónimo "Notas acerca de Enrique Heine", en *Novedades*, México, 6 de mayo de 1956, nº 372, pp. 1 y 6 (aquí habla también de una conferencia que dio el 17 de febrero de 1956 junto a María Douglas, que se encargó de leer poemas de Heine).

⁴ *Actas del Congreso Internacional Max Aub y el laberinto español*. Valencia, 13-17 de diciembre de 1993. València, Ajuntament, 1996; p. 629.

⁵ "Notas acerca de Enrique Heine...", op. cit., p. 6. "Notas acerca de Heine", *Pruebas*, op. cit., pp. 52 y 57.

⁶ "Ignoro si hay en la obra de Figaro alguna alusión a Heine, al que pudo conocer y del que seguramente tuvo noticias. El genio de ambos para la prosa es parecido; más acerado, tal vez, el de Larra, aunque seguramen-

1. ..., el entusiasmo, que él define como "sentimiento repentino y generalmente de corta vida", lo cual implica un cambio frecuente de motivos que lo susciten;

2. ..., vida diaria e imaginación, porque -apunta- la base sustantiva de la imaginación son los hechos diarios ("Todo lo existente -añadirá- puede ser fundamento del arte")⁴.

Y a estos cabe añadir otros dos. En primer lugar lo que Heine llama "el surgir del doble":

"La oposición entre el intelectual y el poeta, tema al que tan aficionados a discutir se han mostrado sus exégetas, carece de sentido refiriéndose a él. Al contrario, de este desdoblamiento surge su unidad, su potencia creadora. Cuanto el poeta imagina su doble, observador sin entrañas, le refleja, avalora y abre otros caminos. Lo había visto perfectamente Gerardo de Nerval: «Es el hombre de los contrarios... jamás Proteo tomó más formas»... Llega el «doble», el «otro». Surge no como Mefistófeles. -No hay Dios que valga- sino como el Creador, cara a cara, pero de noche"⁵.

Y en segundo lugar, el humor y la ironía (no en vano le compara al Larra periodista)⁶:

"Ahí está el fundamento de la inmortalidad de Enrique Heine. Sus audacias de polemista, sus arranques humorísticos, pasarán en

gran parte con las circunstancias que los engendraron. [...] Páginas vindicativas y sangrientas, los gritos coléricos de Heine, en lo que él llamaba el combate. [...] resultó un fruto acre y picante y a la vez sabroso y tierno, que quizá nunca volverá a darse en el mundo, [...] Heine sin la ironía no es más que medio Heine; y la ironía heiniana, lo mismo que la ironía socrática, ni se imita ni se parodia"⁷.

Conectando con el sentimiento generacional, uno de los logros que ve en Heine es su reacción contra el romanticismo gesticulante y grandilocuente -y en pleno siglo XIX-, conformándose así en un poeta bequeriano que impone rigor compositivo a sus poemas y deja de lado el conservadurismo burgués admirador del tiempo feudal, sin ser un movimiento feudal. Así se lo dice Heine a Barbarroja en *Alemania, un cuento de invierno*:

*La Edad Media (siempre),
la verdadera, tal como era,
la soportaría, pero libranos
de este ser híbrido,
de esos caballerangos,
repugnantes muestras
de sueño gótico y mentira
moderna,
ni carne ni pescado:
¡despide esos comicastros
y cierra sus teatros
donde parodian tiempos
pasados!...*⁸

Heine sigue la canción

popular, el *lied*, pero habla de un país que no tiene parecido en el resto de Europa, porque el romanticismo alemán es un resultado en contra de las luces que traía la Revolución Francesa. Pero en junio de 1825, en una carta de Heine a Muller se lee cómo admite la influencia del *lied* -también la de los secretos métricos que le reveló Augusto Schlegel en Bonn-, pero matiza que en su poesía sólo la forma es popular, "porque el contenido pertenece a la sociedad convencional."⁹ Es el tratamiento temático lo que le diferenciará de sus contemporáneos.

En la poesía de Heine asomará en el tratamiento amoroso la vulgaridad, el prosaísmo, la frivolidad que luego encontraremos en Max Aub en poemas como los de Subandhu, pues tanto Heine como Subandhu recuperan el *Cantar de los Cantares*. Su poesía es sencilla, para algunos cursi, pero Max Aub la defiende por su sencillez, desnudez, sinceridad y llaneza y, por otra parte, ataca a los poetas de nuestro tiempo,

"emperrados en sacar su fama del alquitaramiento, de la condescendencia de los elegantes, como si la poesía se hubiera inventado únicamente para entendidos y estreñidos"¹⁰.

A veces parece que, defendiendo a Heine, Max Aub se defiende a sí mismo; sobre todo cuando le acusan de superficial porque abarca mucho: epopeyas, poemas líricos,

tragedias, cuadros de viajes, versificaciones de críticas y reportajes de actualidad, etc. Max Aub se inventa como personaje y se echa en cara precisamente la prolijidad:

"Qué tío. Publica libros, artículos, ensayos. Escribe obras de teatro y argumentos de cine. Escribe sin cesar, a chorro suelto, como el que mea. Y cuando necesita el desahogadero lírico para su uso particular, funda y escribe y reparte una revista [...] Max Aub es Max Aun. Dirán de él cosas atroces. Que se ha encontrado una mina de libros escritos, por ejemplo. He oído decir: -Yo recibo todas las mañanas el diario Excelsior y el nuevo libro de Max Aub"¹¹.

Una cita que se convierte en compañera de viaje de las últimas palabras de Heine antes de morir: "escribir, escribir, escribir... Papel, lápiz".

Y lo mismo ocurre con la condición de poetas exilados, rechazados durante un tiempo por la población de su propio país: Max Aub prohibido en España o Heine negado en Alemania y borrado por el Tercer Reich -en el centenario de su muerte sólo un monumento conmemora a Heine en Alemania, aunque tenía otro en Corfú-. Max Aub exiliado finalmente en México pero siempre reivindicándose como español, y un caso parecido vivió Enrique Heine:

"Heine es un gran escritor

te me ciegue la pasión. Un estudio de los artículos de Larra vistos a la luz de los *Cuadros de viaje, de Alemania, de Francia, sería fructífero*". Id. p. 1.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*. También en "Notas acerca de Heine", *Pruebas*, op. cit., p. 44. La traducción es de Max Aub.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ "Notas acerca de Heine", *Pruebas*, op. cit., p. 24.

¹¹ OTAOLA, *La librería de Arana*, pp. 36-38. Vid. Max AUB, *NO* (Segorbe, Fundación Max Aub, 1997), ed. de Ana I. Llorente Gracia, p. 21.

que dicen partido en dos, porque vivió sesenta años, la mitad en Alemania, la otra en Francia. Jano, máscara de la comedia y de la tragedia, Sol y Luna como quería Gautier. No tanto. Todo él alemán: raíces y voz¹².

Y en cuanto a la religión, aunque inmersos en la tradición judía —a Heine le repugnaba pensar que Dios se hubiera encarnado en hombre— ambos poetas fueron escépticos. Max Aub matizaba respecto a Heine que aunque éste hubiera escrito las *Melodías hebraicas*, este hecho no suponía una “vuelta a la religión familiar”.¹³ Algo parecido sucede con Max Aub, autor de docenas de poemas insertos en la tradición judía, sobre todo en *Antología Traducida e Imposible Sinaí*.

En las recreaciones poemáticas que conforman *Antología Traducida* no es lícito pensar que Max Aub esté copiando un poema persa, o una jarcha, o un poema *beat*; lo que se tiene la seguridad de tener entre manos es una máscara, una parodia. Es también en este sentido en el que se expresa Max Aub al comentar a Heine:

“Heine no toma la poesía popular sino el ritmo de ciertos trazos. Más que una incitación se trata tal vez de una parodia, porque con él siempre hay que otorgar su crédito a la ironía”¹⁴.

¿Acaso después de leer estas

citas no se tiene la sensación de haber topado con la poética aubiana, concretamente con la que le lleva a escribir *Antología traducida*? Sin duda hay que completar la parodia con la temática, aunque escondida en siglos lejanos, vivida como cotidiana y el desdoblamiento del sujeto poético. Arcadio López-Casanova resume la poética aubiana en los tres puntos siguientes:

a) la figuración (y consideración) del creador como poeta dialéctico o ser proiteico;

b) las raíces de ese proteísmo están, en cuanto a la creación, en el fermento de la vida diaria potenciada o vehiculada por la imaginación, y que tiene su foco cordial en el entusiasmo (contagio pasional con los motivos cambiantes de la existencia y la realidad);

c) creación, asimismo, como proceso (ficticio) para ser otro ser distinto, en tanto en cuanto el escritor diseña sus máscaras (sus —diríamos— estrategias actoriales). La obra, sí, como biombo, o la obra como puesta en escena del autor.¹⁵

Tenemos en Max Aub, de algún modo, un Heine revisitado que le sirve de apoyo a sus teorías literarias. Todas sus obras abren la realidad diaria y la relatan o la interpretan o la aprehenden desde un desdoblamiento ficticio y cercano a la vez. Pero toda esta manera de ver la literatura ya estaba en Max Aub

desde el principio; en Heine encuentra un ejemplo de lo que él pretende, pues no hay más que comprobar que ya en el primer libro de Max Aub están presentes la sencillez y la realidad de a diario y, además, lleva por título *Los poemas cotidianos*¹⁶. La parodia y el desdoblamiento del sujeto llegarán poco más tarde con el humor y la ironía.

Su literatura recuerda a Heine, pero también resuenan los ecos de Quevedo y de Larra —crónistas críticos de la realidad con una pátina de ironía que llega al lector para despertarle del letargo frente a una sociedad que le anihila como hombre—, y del Cervantes —reinventado después por Borges como Pierre Menard— agazapado tras un narrador que encuentra unos textos de Cide Hamete Benengeli, que luego traducirá un morisco, según se refiere en el *Quijote*. Cervantes ha conseguido que no sean pocos los pueblos de España por los que se asegura haber pasado don Quijote y Max Aub ha logrado que Jusep Torres Campalans figurara en las enciclopedias como pintor amigo de Picasso y, cuando se lee la *Antología Traducida*, la perplejidad sobre la posible existencia de los poetas antologados está siempre latente.

Además, Heine siempre estará presente en sus creaciones poéticas, pues en el inédito *Ciclo de Imposible Sinaí*, aparece citado como ejemplo en el poema del apócrifo David Soul, y en el de Teodoro L. Lowenthal dentro del poema referi-

do a Israel:

*¿Qué pasa con Heine? ¿Quién lo conoce aquí?
Los alemanes viejos
saben todavía quizá sus poesías de memoria. Heine es un judío en todo el mundo, menos aquí.*

y en otro poema del mismo autor apócrifo:

¿A ellos qué les importan Heine o Bellow o Miller y tanto escritor o cualquier emigrante judío que se haya vuelto cristiano o protestante?

Y también en Salomón Rabina —otro apócrifo— se cita al autor alemán dentro del poema en el mismo sentido que en el ejemplo anterior:

*y todos los conversos
a Heine, a Marx, Espinosa,
Stirner, Trotsky,
Santa Teresa, Bergson,
Einstein, Kafka.*

Como se observa, nunca dejó Max Aub de estudiar, recrear y citar al poeta alemán Enrique Heine, ya fuera para tomarle como ejemplo retórico, como ejemplo social o como ejemplo humano. En cierto sentido, Max Aub se sintió como Heine, olvidado por el país al que entregó su literatura y sin el reconocimiento que en estos días, con los primeros volúmenes de sus obras completas en la imprenta, se le rinde.

¹² “Notas acerca de Heine”, *Pruebas*, op. cit., p. 42.

¹³ Id., p. 52.

¹⁴ Id., p. 56.

¹⁵ Op. cit., *Actas*, pp. 630.

¹⁶ Barcelona, Imprenta Omega, 1925.

La dificultad del objeto Sobre la pintura de Gregorio Antón

JOSÉ LUIS CASTRILLÓN

Ilustramos este número de nuestra revista con pinturas del artista vallisoletano Gregorio Esteban Antón, cuya obra pictórica se ocupa en gran medida de esa difícil relación que se establece entre fondo y objeto, llegándose a crear entre ellos un conflicto que en muchas ocasiones no se resuelve, y en el que, finalmente, la presencia de la figura no está asegurada. Una obra pictórica que, en definitiva, se sitúa en la arriesgada línea fronteriza que se traza entre lo abstracto y lo figurativo.

Un conflicto que se establece en la misma técnica empleada por el artista. Ya que si lo que se dibuja en primer lugar sobre la tela es una trama realizada con tinta negra (ya sea de figuras reconocibles o no como objeto), esta trama es posteriormente velada por capas de pintura, sobre las que de nuevo se dibuja, y que son, de nuevo, veladas, en un proceso que se repite en varias ocasiones y en donde el azar entra continuamente en juego.

Figuras, por tanto, que en muchas ocasiones son vencidas por ese fondo que siempre tiende a ocuparlo todo, amenazadas incluso desde su mismo interior, absorbidas por una extraordinaria masa de pintura y de color sin que quede rastro

de ellas. O de forma que tan sólo se puede adivinar una muy difusa presencia de esa trama figurativa original, velada por las sucesivas capas de color, quedando únicamente un recuerdo de figuras que se instala definitivamente en el territorio del fantasma. Por tanto objetos que no tienen densidad alguna, confundándose ellos mismos con el fondo que no sólo parece desafiarles desde un supuesto detrás, sino que ese mismo fondo avanza hasta ellos y los atrapa. Son éstas las obras de Esteban Antón que más se asemejan a lo abstracto. Pero en ellas la figura, aunque casi imperceptible e irreconocible, está presente, imposibilitada para alcanzar la categoría de objeto (Página 4).

Algunas veces esa trama de trazos negros llega a salir a la luz, pero al mostrarse claramente ante nuestros ojos descubrimos que, en definitiva, está construida con los mismos materiales que el fondo del que las figuras pugnan por desprenderse. Es decir, el azar y el desorden que éste produce. Son líneas que parecen buscar la forma de un objeto pero que finalmente tampoco alcanzan a serlo. Y no lo hacen precisamente por sus carencias en la propia forma, pues el espectador no es capaz de reconocer nada en ellas que las distinga en lo fundamental de ese

fondo del que parecen destacar, pero al que, definitivamente, también pertenecen (Página 14).

En otras ocasiones, al final del proceso, surge una figura en primer plano, casi de forma inopinada. Son formas que nada quieren saber de ese fondo en donde se dibujan. Objetos inanimados fantásticos o cotidianos, como esa silla que parece ajena por completo al verdadero drama que tras ella se desata en un fondo que de nuevo se puebla de fantasmas. Unos objetos que son ignorantes sobre todo del desbordante drama de color que se vive tras ellos, y al que son extraños debido a su carácter monocromático, a su casi total ausencia de relieve que les deja en la práctica pegados a ese fondo al que en absoluto pertenecen, convirtiéndose en una ayuda insuficiente para la mirada del espectador, que no puede sino seguir abismándose en ese fondo azaroso y real que continúa dominando el cuadro. Esa silla roja parece únicamente destinada a invitarte a sentarte en ella y seguir contemplando un fondo que es el verdadero dominador del cuadro (Portada).

Son figuraciones de objetos, pero no parecen auténticos pues no llegan a producir sobre la mirada lo fundamental que el objeto debe producir: deseo. Apenas son meros recortes inanimados, y por lo tanto sin alma, que nos dejan abierto el conflicto fundamental de esa inaprensible corriente cromática que tienen detrás

y que es la que finalmente sigue atrayéndonos, sin que exista apenas nada a donde poder fijar nuestro deseo, pues la silla (por muy roja que sea) nada parece querer saber de ese deseo.

Finalmente, está el caballo. Y el caballo si que parece ser plenamente un objeto hecho para nuestra mirada. Se nos presenta, y es la única figura que así lo hace, perfectamente centrado dentro del espacio del cuadro, animado por un estéril galope, pero sobre todo es un caballo que parece desangrarse de ese mismo material del que está hecho. La pintura parece chorrear desde la silueta que lo dibuja, chorrea curiosamente hacia arriba y hacia abajo, sin una mínima lógica que lo explique, como si este material que representa por primera vez algo lleno de vida comprendiese perfectamente una de las condiciones fundamentales de esta: el dolor. Un dolor que se adivina en su cuerpo desestructurado, herido y sangrante (Página 30).

Pero pese a ello también existe en el dibujo una cierta gracia difusa que tiene su sitio entre ese galope que se adivina y la delicadeza de su cabeza. Y, por una vez, algo hay en el cuadro que siendo objeto, no renuncia a saber de ese fondo que, al fin y al cabo, es del que está constituido todo ese cuerpo que, inevitablemente, hay dentro de la silueta. Cuerpo real (no como la mencionada silla), hecho de la misma materia real que el fondo que la amenaza, pero que

posee algo, quizás indescriptible (el dolor, la gracia), que lo convierte en verdadero objeto. Pero el conflicto sigue abierto, pues definitivamente, este caballo, esta única figura que parece constituirse en objeto, parece

que si hay un lugar donde puede dirigirse en su galope, es hacia su propia disolución como cuerpo, y justo en mitad de este proceso es cuando parece haber sido atrapado para nuestra mirada.

American Beauty

ANA PAULA RUIZ JIMÉNEZ



*Y que me habita otro ser por
detrás de la no muerte.*

P.S.

No es una novedad que hasta la propia industria de Hollywood reniegue de su tópico *American way of life*. Por esta senda *American Beauty* elabora los desastres que ello aún en la actualidad produce. Porque lo que tematiza este film es esa falta de energía, de vida, de sentido, esa pérdida en la dimensión de lo auténtico, de la verdad.

El origen de este estado de cosas se sitúa en el origen del film mismo:

Comienza esta película con un pregenérico demoledor. Una adolescente interpela directamente a cámara y dice: "yo necesito un padre ejemplar, no un niño capullo que manche los calzoncillos cuando traigo una amiga del colegio, ¡que jilipollas!, deberían sacrificarle y que deje ya de sufrir". Pero esta ruptura del espacio homogéneo que la interpelación inaugura queda instantes des-

pués desmentida cuando una voz en off masculina –tras otra cámara off– pregunta: "¿quieres que lo mate?". Ella se incorpora y mirando de forma inquietante y perpendicularmente al eje de cámara, responde: "Sí".

Así, primero, un déficit paterno está seriamente amenazado, y a partir de aquí todo lo demás, la ciudad, el barrio, la familia, uno mismo....

Inmediatamente después y acompañado por los rótulos del genérico, aparece un plano cenital descendente de un barrio residencial americano en el que se dibuja la ordenada geometría rectilínea de un pacífico y un tanto abúlico paisaje. Paralelamente, y en interpelación directa primero con palabras en off, oímos: "Me llamo Lester Burnham, este es mi barrio, esta es mi calle, esta es mi vida. Tengo 42 años y en menos de un año habré muerto". Seguidamente con un plano de una exacta perpendicularidad cenital aparece Lester (Kevin Spacey) en la cama, mientras en off prosigue: "claro que esto no lo sé aún, y en cierto modo ya estoy

muerto". A partir de aquí las imágenes irán ofreciéndonos el retrato de la familia Burnham en lo que parece ser un día de aplastante, cómica y patética cotidianidad: "aquí me tienen cascándomela en la ducha, para mí el mejor momento del día, a partir de aquí todo va peor. Esta es mi esposa Carolyn [Annette Bening], [...] ¡Dios solo con verla me agoto!; no siempre ha sido así, antes era diferente, eramos felices. Mi hija Jane, [Thora Birch] es la típica adolescente, malhumorada, insegura, confusa. Me gustaría decirle que se le pasará, pero no quiero mentirle. Tanto mi mujer como mi hija piensan que soy un gran perdedor; tienen razón, he perdido algo, no estoy muy seguro de lo que es, pero sé que no siempre me he sentido tan... apático. ¿Pero saben una cosa?, nunca es demasiado tarde para recuperarse.

Estas palabras en primera persona, que nacen con vocación de trascendencia por tener su origen en esa dimensión off radical que es la muerte, se encarnan en Lester para desembragar la narración de lo que será el último año de su vida, y en cierta promesa enunciada de recuperación de esa pérdida. Sin duda este origen tan poco verosímil de las palabras, junto con el tono cómico de la puesta en escena, viene a señalar la distancia y la potencia que las separa; esto es, el orden de las apariencias, de la imagen exterior, de las formas, de la máscara por un lado, y el orden de la experiencia, de la verdad y del sentido. Esa es la pérdida de Lester, el sentido de su máscara.

Y con esta dualidad jugará el film en todo su desarrollo.

El seno familiar de los Burnham es digno tan sólo de revista de decoración: allí el vacío se amuebla con tapicerías de 4000 dólares y se ambienta con música de ascensor, todo porque para tener éxito hay que tener una imagen de éxito en todo momento. Y ante ese mandato dos posturas –la misma en el fondo–: insistir, o dejarse llevar. En el seno de los Burnham es Carolyn la que insiste; incansable vendedora de casas (cualquier casa es perfecta con tan sólo un poco de imaginación, dependiendo de las imágenes con que las vistamos). Por eso cuando la imagen se manifiesta engañosa o insuficiente, es el ser el que se siente, o mejor se resiente, y eso es inmediatamente reprimido, autocastigado: "¡cállate so bebé!".

Y Lester se deja llevar, pero acusa el cansancio, su crisis –de los 40– parece haber llegado. Él también vendedor (de publicidad en una revista) será tratado como una vulgar mercancía; van a echarle de su trabajo y le exigen, también para ello, una buena máscara-excusa. Además su mujer no le soporta, su hija le odia... Y claro, ahí no hay palabra que pueda sostenerse, literalmente todas suenan huecas, engolladas; ni siquiera circulan entre ellos sin provocar hostilidad o desidia.

Pero esa falta en el ser de Lester va a venir a llenarla una nueva imagen, imagen fetiche, sin duda, que

vendrá a suplir la falta de "energía". Se manifestará en el baile en la cancha de baloncesto de Ángela (Mena Subari), la amiga de su hija, muy inteligentemente puesta en escena en todo su esplendor de fantasía seductora y delirante: en un tiempo sin tiempo, sólo y toda para su mirada, objeto idealizado de mujer: femineidad de belleza completa, redonda, en pleno estallido floreciente, pureza natural, inmaculada -sin sexo (otro), sin lengua(je), virgen-. Pero también seductora, insinuante, ávida -puta-. Imágenes que se repiten con una cadencia de repetición que denuncian su retraso, su cobardía en realidad, porque estas imágenes-fetichismo (de las que abundan en la publicidad) denuncian al fetichista como el que nada quiere saber real(mente) del otro -sexo-. Por eso siempre las imágenes de sus fantasías aparecen en cámara lenta repitiendo en cada inserto los movimientos de aproximación una y otra vez. La narración también abunda en este movimiento de cadencia ensimismada, ya que Ángela comparece como una adolescente que, también ella, juega con su máscara de mujer fatal devoradora de hombres; sólo que ella está en su tiempo; Lester no, pero nunca es tarde demasiado tarde para recuperarse.

Y así vivificado por su delirio, empezará a manejar su realidad con energías renovadas: "Resulta curioso, tengo la sensación de haber estado en coma 20 años y ahora estoy saliendo de él... ¡espectacular!". Sin duda, la puesta en escena es de una

especularidad impecable: esa simétrica cenitalidad del plano picado en la cama -idéntico al que apareciera al comienzo del film cuando sus palabras en off lo acusan como hasta cierto punto ya muerto- y su contrapicado celestial donde reina Ángela (que remite, a esa fotografía de una jovencísima Marilyn Monroe que pobló el imaginario americano en los 40).

A partir de aquí, las palabras que Lester pronuncie en off siempre caen del cielo para posarse ¡en él mismo!, corriendo, haciendo footing como un neurótico en pos de un buen desnudo. En loca carrera narcisista regresiva, y así enferebrado de rebeldía adolescente comienza a realizar su revolución interior; ha sido subsumido por otra máscara -imaginaria- para desenmascarar al resto del mundo: a su jefe, a su mujer... "Es genial comprobar que todavía tienes capacidad de sorprenderte a ti mismo y te preguntas que otras cosas buenas puedes hacer que habías olvidado. Como en los 70, no acorde con su tiempo sino tras otro en el que todo era jodienda y diversión". Y así desde el último año hasta "el último día de su vida".

Pero hay una segunda articulación narrativa puesta en escena desde el pregenérico con imágenes muy pregnantes, inquietantemente amenazantes (allí se anunciaba la posibilidad de un asesinato). Son las imágenes robadas a través de las ventanas de Los Burnham y que la oscura y sucia textura del vídeo de

Ricky Fitts (Wes Bentley) registra como huellas. Es Ricky, de aspecto entre inquietante y "colgado", pero dotado de un probado magnetismo que sin duda reside en su mirada; una que parece ir más allá de las apariencias de las cosas y que parece esconder algo más que su propia apariencia (veremos que "partió" y le "partirán la cara" más de una vez). Pero también, y quizá por lo mismo, se nos muestra como alguien dotado de seguridad en su propio poder sobre el orden de las cosas. Una apariencia como un tanto abismada, sin vértigo, "sin miedo". (De ese gesto se verá contagiado Lester: "Te acabas de convertir en mi héroe personal").

Y es curioso cómo el film articula a ambos personajes y las imágenes por ellos movilizadas, como en una suerte de "tour de force" trenzado. Así, si Lester moviliza la Imagen del Deseo Absoluto, la plena figura, Ricky moviliza su ausencia, el fondo, los restos, las huellas que su cámara de vídeo registra. La propia narración así lo atiende: primero las palabras de Lester (padre) nos presentaban su ciudad, sus vecinos, él mismo, su mujer, su hija Jeny. Y Ricky (hijo -del 68-) será presentado como rastreador de las huellas de eso: primero -Jeny-, su familia, su mundo.

Y bien, decíamos que ese más allá de la mirada, sus huellas, es lo primero que de Ricky se pone es escena, esto es, el registro en vídeo. Éstas de Ricky no tienen vocación de ple-

nitud, sino de interrogación, no promueven la fascinación, sino el palpitante, no muestran la transparencia de las formas, sino su secreto: así las imágenes que en zoom avanti obvian el baile-burla de Ángela para descubrir la sonrisa de Jane. Y en ese mismo movimiento de atravesar lo imaginario, también él viene a darse: recuerden su declaración amorosa -clamor sordo más bien- escribiendo el nombre de Jane con fuego en el suelo.

Y después la familia. Si en la casa de los Burnham reina el orden de la pura apariencia, en la de los Fitts la apariencia es una pura orden. Aquí, el vacío está decorado con una limpieza y oscura austeridad militar y se ambienta con el silencio, sólo el sonido de la TV (en ella se moviliza otro de los protagonistas del imaginario Americano, éste de acento más siniestro: un joven Ronald Reagan). Entre el coronel y su esposa no hay nada, ni conversación, ella es prácticamente un mueble más de la casa. Su puesta en escena es escasa en el film, pero potente en su puro arrasamiento. Se limita a aparecer casi como un accesorio más de la casa, medio perturbada. Ambos padres obvian el cuerpo de sus mujeres, no poseen palabra allí, en su cuerpo real: Lester entregado a un pacto de "no agresión" delira uno mejor todo para él que le satisface su propio autoerotismo, y el coronel Fitts porque no entienda nada, o "entiende" demasiado, aparece con una mujer "en fuera de juego". En esta casa además no hay núcleo, el único

lugar secreto y sagrado es el cuarto que alberga la colección de armas y otros objetos inquietantes como el plato nazi. Ninguna palabra, pura violencia contenida a punto de estallar en cuanto algo falte a la regla, que no ley. En estado permanente de sospecha.

Y junto al cuarto secreto de su padre, el de Ricky con su colección de huellas, y de todas ellas la mejor:

- Ricky: *¿Te doy miedo?*

- Jane: *Tú no.*

- Ricky: *¿Quieres ver lo más bonito que he grabado en mi vida?[...] Era uno de esos días en que está a punto de nevar y el aire está cargado de electricidad, casi puedes sentirlo ¿verdad? Y esa bolsa estaba... bailando conmigo, como un niño pidiéndome jugar, durante 15 minutos, es el día en que descubrí que existe vida bajo las cosas... y una fuerza increíblemente benévola que me hacía comprender que no hay razón para tener miedo... jamás. El vídeo es una triste excusa, lo sé, pero me ayuda a recordarlo... necesito recordarlo. A veces hay tantísima belleza en el mundo que siento que no lo aguantó y que mi corazón se está derrumbando.*

Es sin duda una de las escenas más potentes del film. Y al contrario de las de Lester, no taponan la angustia, no seducen, sino interrogan. Una imagen mínima al borde de la abstracción, que promueve palabras, pero las más ásperas, expuestas y conmovedoras. Al borde del reclamo místico. Porque se dan no tanto en su forma como en su

aliento. Fundirse uno por un instante en la cadencia del todo, descubrirse en su más indeterminada inanidad y recoger de ahí el aliento, incluso el valor, para seguir.

Pero las imágenes, toda imagen, acaban por resquebrajarse, antes o después llega el momento de la verdad. El del encuentro sexual y el de morir. A Lester le van a llegar los dos casi a la vez. Sólo les separa un breve lapso de tiempo; el justo para recobrar el suyo, y su sentido. Y el primero en que se impone un gesto de renuncia. El encuentro de Ángela y Lester es puesto en escena de una forma muy interesante: aquí los pétalos de rosas que Angela desprendía ya no están, aunque sí el ramo de rosas en el jarrón (que aparece en el plano cuando ellos en contraluz se abrazan [es que en esa casa siempre hubo rosas; el análisis de ello no cabe aquí, quizá en otra ocasión]), y será él quien, en un gesto muy tierno y al fin paternal, la cubra con la toquilla, la invite a cenar y claro, pregunte por Jane.

Cuando la imagen se resquebraja, la del éxito permanente o la de la apariencia tenidas como verdad, es la violencia sin contención la que se desborda. Y es que hace falta algo más que imágenes para sostener la máscara. Hacen falta palabras, gestos verdaderos, ...y que no lleguen demasiado tarde. Como aquí en palabras un tanto débiles de un recién muerto.