Dos películas de novela

Posted on 27 de marzo de 2015 by Martín Schifino

Ignoro en qué momento el director Abel Ferrara notó el parecido entre Pier Paolo Pasolini y Willem Dafoe, con quien ya había rodado el tostón apocalíptico *4:44 Last Day on Earth* (2012), pero la elección del segundo para encarnar al primero en *Pasolini* es un golpe de genio. Compárense los pómulos altos, los mejillas hundidas, los ojitos arrugados, la mata de pelo negro y, sobre todo, la impresión que dan las dos caras de haber firmado un pacto fallido con el tiempo. En ambas perduran los rescoldos, si no el fuego, de la juventud, pero los jóvenes que llevan dentro no hacen sino resaltar la quema que parecen estar sufriendo en la madurez. Como dice Dafoe-Pasolini en una entrevista que se recrea en su película: «Con la vida que llevo, pago un precio. Es como si bajara al infierno». Se nota.

Que se note importa, como sugiere la cámara al enfocar los ásperos rasgos del actor, porque el verdadero interés no está en la superficie, sino en los fondos que Pasolini habría visto y quería contar en palabras e imágenes. Aunque la película de Ferrara se concentra en el día final del escritor-cineasta, asesinado en una playa de Ostia en 1975, empieza en una sala de montaje, donde Pasolini se encuentra revisando el doblaje al francés de su última película, *Saló o los 120 días de Sodoma*, una obra que aún hoy cuesta mirar sin retortijones. Poco después lo vemos conversando con un periodista francés, que le pregunta si el sexo mostrado en pantalla es político. «El sexo siempre es político», contesta Pasolini, que nunca dejaba pasar la oportunidad de pronunciar un *bon mot*. Y, desde luego, hay allí una indicación de cómo su ideología hacía cuerpo con una sexualidad desenfadada. El hecho de que Pasolini acabara asesinado por un chapero, de los que se compraban en el extrarradio romano con unas pocas liras o una vuelta en Alfa Romeo, complica bastante la ecuación, pero Ferrara no se explaya en esas cuestiones de detalle.

Más le interesa la figura del pensador antisistema, el agitador cultural que fustigaba conciencias a sus anchas en el *Corriere della Sera*. Es obvio que el director de una película ferozmente contestataria como *Teniente corrupto* (1992) admira esa postura y al hombre que la sostuvo, pero ofrece algo más interesante que una hagiografía, resistiendo la tentación de incluir a Pasolini en un martirologio de precursores iluminados. ¿Qué encontrarán aquí los pasolinianos, tan propensos a la devoción? Nada de malditismo, por cierto, pero sí una atenta recreación biográfica. «Hemos hecho la película como un homenaje a Pasolini –ha dicho Ferrara–, hemos rodado en los espacios que habitó, con el coche que condujo, con las ropas

que vistió. Estábamos buscando su fantasma». Las reliquias incluyen, en la toma final de la película, la agenda personal del desaparecido, llena de proyectos futuros tal como quedó el último día de su vida, aunque también, de manera más indirecta, las palabras que pronunció en una entrevista con el periodista Furio Colombo pocas horas antes de morir. Si bien la conversación se ha traducido al inglés, reproduce punto por punto la que acabó publicándose en *La Stampa* con el famoso título, sugerido por Pasolini, de «Todos estamos en peligro».

Tal y como presenta las cosas Ferrara, nadie le culparía por preguntarse durante un buen rato a qué peligro se refería. Vemos a Pasolini levantarse tranquilamente por la mañana, vestirse con vaqueros de perneras acampanadas, calzarse sus estupendas gafas de pasta, escribir un artículo, contestar una carta a Moravia, compartir un almuerzo con su madre (Adriana Asti) y la actriz Laura Betti (Maria de Medeiros) y, más tarde, cenar con el actor Ninetto Davoli (Riccardo Scamarcio). No es que sorprenda pillar al escritor atrabiliario en menesteres domésticos: es que hay más tensión en media hora de la reciente *Cenicienta*. *Pasolini* contiene, además, un número considerable de tomas muertas: puertas que se abren, interiores vacíos, fachadas de edificios, etc. La sorpresa, pues, es que funciona. Y una razón, quizá, es que Ferrara demuestra que la vida intelectual, por agitada que sea, se agita sobre todo dentro de la caja negra del cráneo, donde el cine no puede entrar; así su retrato impugna las mitificaciones hollywoodenses que hacen de cualquier escritor una especie de oráculo colmado de anfetaminas. Después, cuando aparece la violencia, repentina e inesperada, el contraste resulta sumamente efectivo.

Lejos de los *biopics* al uso, como la reciente *Mr. Turner* (2014), de Mike Leigh, que intentan subtender el arco de una vida con una línea narrativa vibrante de sentido, la historia está planteada como el viaje de un día cualquiera hacia una noche fatal. La reconstrucción es fiel a los datos biográficos que se conocen, pero Ferrara se propone además entablar un diálogo con la obra del protagonista, y ahí es donde el homenaje resulta más interesante y, por momentos, conmovedor. En una carta dirigida a Eduardo de Filippo que oímos a una voz en off, Pasolini habla de la que habría sido su siguiente película, *Porno-Teo-Kolossal*; y, durante la cena con Ninetto Davoli, le cuenta su argumento sobre un rey mago llamado Epifanio, que sale de viaje en busca del mesías, sin encontrarlo nunca. La conversación de sobremesa cifra una elegía a las obras que no fueron. Pero los guiños no terminan ahí. En contrapunto, Ferrara ofrece una versión breve y modernizada del guión, un cortometraje dentro del largometraje, en el que incluye varios toques pasolinianos de fiesta y desenfreno. ¿Y quién interpreta a Epifanio? El verdadero Ninetto Davoli, con cuatro décadas más, pero la misma cara de inocente, que en *El Decamerón* (1971) o *Las mil y una noches* (1974). Da gusto verlo.

Los pasolinianos se alegrarán de ver, también, estampas de una Roma marginal –estamos en las antípodas de *La gran belleza* (2013)– y, también, los estupendos salones de un palazzetto

burgués como aquellos que a Pasolini, el azote de la burguesía, le encantaba filmar. Si algo les parecerá imperdonable, y a mí otro tanto, es la decisión de rodar la película en una mezcla disonante de inglés e italiano, incluidas breves muletillas del estilo de «grazie, mamma», dichas con inevitable acento norteamericano por Dafoe. Como a menudo en cine, puede que ello responda a exigencias prácticas (qué productor puso cuánto dinero, dónde se distribuirá la película, etc.), pero hubiera podido solucionarse apelando a la italianísima tradición del doblaje, lo que además habría constituido un homenaje a la facilidad con que, gracias a ella, el cine italiano clásico dio cabida a estrellas extranjeras, como Terence Stamp en *Teorema*, o Burt Lancaster y Alain Delon en *El gatopardo*. Eso sin entrar en todo lo que con ese método se habría ganado aquí en coherencia.

Coherencia o, para ser exactos, coherencia racional, no es algo que pueda pedírsele a una película basada en una novela de Thomas Pynchon, un especialista en historias que, más o menos como Rusia según Churchill, son adivinanzas envueltas en misterios insertos en enigmas. Con *Puro vicio*, el director y guionista Paul Thomas Anderson llega adonde ningún otro hombre ha llegado jamás: una versión que es fiel al espíritu pynchoniano y, al mismo tiempo, lo bastante coherente, en sus propios términos, como para no alienar a más que la mitad del público de las salas comerciales. La otra mitad, es cierto, rara vez iría a ver una película de Anderson, sobre todo después de su alienante *The Master* (2012), pero en este caso el director corre con cierta ventaja, pues ha elegido una novela de Pynchon que es, en realidad, una parodia de una novela de Raymond Chandler.

Dicho en román paladín, al menos tenemos un argumento. Y aunque seguirlo en sus detalles después del minuto noventa –la película dura casi dos horas y media– requiera habilidades narratológicas propias de Vladímir Propp, el planteamiento inicial es bastante sencillo. Estamos en Los Ángeles en los años setenta, tierra de hippies, cultivadores del *dolce far niente* y porretas varios, entre los que se cuenta, por incongruente que parezca, el detective privado Larry «Doc» Sportello (Joaquin Phoenix). Hay una dama en apuros, Shasta (Katherine Waterston), ex de Doc. Y hay un caso que Shasta le encarga a Doc poco después de que su actual amante, el magnate Mickey Wolfmann (Eric Roberts), desaparezca dejando un sospechosísimo rastro. Su mujer (Serena Scott Thomas) tiene el plan de declarar a Mickey loco y encerrarlo en un psiquiátrico, por dinero. Luego desaparece Shasta, mientras que Doc, siguiendo una pista en una casa de masajes, recibe un golpe en la cabeza del que despierta no sabe cuándo en el aparcamiento, tumbado junto al cadáver de uno de los guardaespaldas de Wolfmann y, lo que es peor, rodeado de policías. Entra el teniente Christian «Bigfoot» Bjornsen (Josh Brolin), la némesis de Sportello, aunque a veces también su mejor aliado. Y así, como se dice a menudo en la novela, sucesivamente. Quien haya leído hasta aquí no ha

de preocuparse por *spoilers*: apenas vamos por el minuto veinte. Ah, y hay un caso secundario del que no he dicho una palabra.

En medio de ese laberinto de tramas y subtramas, Anderson no hace nada tan lineal como buscar el hilo de Ariadna, sino seguir el deambular alucinado de los perdidos. El chiste pynchoniano de un detective no sólo drogata, sino paranoico por efectos de la droga, que cuando no ve pistas falsas olvida las buenas, apenas se mantiene de este lado del absurdo, pero no faltan escenas absurdas, como tampoco ironía y conexiones dignas de un paranoico entre el mundo de la especulación inmobiliaria, las clínicas dentales, un cártel de cocaína, el FBI y los informantes de la policía, representados por el personaje de Coy (Owen Wilson), a quien todos dan por muerto pero que no deja asomar en todas partes, como Droopy. No vaya a creerse, sin embargo, que las historias se explican unas a otras, siguiendo el modelo de filigrana narrativa que Anderson empleó con tanto éxito en *Magnolia* (1999): más bien los interrogantes se pierden en el horizonte. Y tampoco se crea que el director ha regresado al ritmo *disco* de *Boogie Nights* (1999), como sugiere el tráiler de la película: la mayoría de las escenas son lentas, deliberadamente aletargadas. ¿Qué es lo que atrapa, entonces, la atención del espectador?

Bueno, está el lenguaje de los diálogos, transportado en ocasiones de la novela y trufado en general de humor negro («cuando consumes heroína, tarde o temprano se te pudren los dientes. Eso es lo de menos»). Pero, en esencia –y como caso de justicia poética en un guión que, como Pynchon, va ligerito de psicología–, lo más cautivador son las interpretaciones. Dos horas y pico se pasan volando al ver a Joaquin Phoenix moverse en un propio espacio-tiempo de confusión. Y Katherine Waterston, una actriz que hasta ahora sólo había visto en papeles secundarios, roba cada escena en la que aparece con una mezcla de desafío y desamparo. Josh Brolin, Owen Wilson y hasta Martin Donovan, que interpreta en un momento breve al jefe de los malos, están, cada uno a su manera, estupendos. En el exuberante conjunto, Anderson encuentra algo que Pasolini se pasó la vida buscando: una justa medida del vicio humano.