Las fuerzas extrañas (II): los hermanos Quay

Ismael Belda
22 octubre, 2014

Timothy y Stephen Quay son directores de cine de animación y, aunque son autores de dos largometrajes con actores de carne y hueso, su reputación descansa principalmente en ocho cortos de animación en *stop motion*, protagonizados por marionetas a las que fotografían en distintas posiciones para producir la ilusión de movimiento.

En su obra se nota la huella, por una parte, de la tradición checa y polaca de marionetas y, por otra, de los pioneros centroeuropeos de la animación, en particular del checo Jan Švankmajer, autor, por ejemplo, de una oscura y asombrosa adaptación de *Alicia*. También hay obvios referentes literarios: Franz Kafka, Robert Walser y Bruno Schulz (un gran genio universal, un gran escritor y un escritor interesante pero menor y maravilloso dibujante, respectivamente) son los nombres que primero vienen a la cabeza, pero, en general, parece que poco de la gran tradición literaria centroeuropea les es ajeno.

Hay algo especial en la animación artesanal clásica en *stop motion* que tiene que ver, para mí, con esas eternas tardes de soledad y aburrimiento de la infancia, en las que el aburrimiento era fructífero. La compañía silenciosa e intensa de los objetos inanimados, la vida secreta de las cosas, la

contemplación cercana del polvo sobre la madera y el barniz, las superficies de la materia, que pueden contemplarse desde más y más cerca hasta que, traspasado cierto punto, pierden su consistencia, desaparecen y aparentan ser tan solo una ilusión. Todo eso reaparece, como regurgitado, en las fiebres altas de la infancia y se vuelve contra el niño con rostros terribles o grotescos. En ese espacio crepuscular de soledad y silencio entre el polvo de los objetos olvidados, el niño ve todas las historias pasadas, ve los rostros de los muertos familiares, escucha todo tipo de voces y de historias que surgen de la propia materia, como de un territorio oscuro y encantado. Ése es uno de los temas de *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, de Rainer maria Rilke, y de ahí surge, por ejemplo, el *odradek* de Kafka, ese silencioso ser doméstico hecho de trocitos de hilo viejo y de madera.

En cortos de los Quay como *La calle de los Cocodrilos*, *Stille Nacht I* o *El peine*, las lentes macro permiten visiones fascinantes de los más ínfimos detalles de los objetos y, a la vez, limitan la profundidad de campo a una estrechísima franja fuera de la cual todo se vuelve borroso y desaparece. Es un mundo de extremada proximidad, de encierro y de polvo, de sobrenatural quietud. Al filmar esos cortos, Stephen y Timothy debían aguantar la respiración cada vez que manipulaban los títeres entre foto y foto, porque al respirar habrían levantado la enorme cantidad de polvo que puede verse en sus pequeños escenarios –un polvo que a veces, sobre todo en *La calle de los Cocodrilos*, cobra vida propia–, y hay algo en ellos de ausencia de respiración que tiene que ver con la contemplación del mundo de la materia alejada de la conciencia humana. En una de las raras entrevistas que pueden encontrarse, los dos hermanos dicen que ven algo atrapado en la materia inerte y sienten el impulso de liberarlo, dotando a aquella de vida y movimiento. En la obra de Schulz, en cuyo famoso relato se basa el corto de los Quay y cuya obra obviamente les obsesiona, encontramos explicaciones de este proceso o impulso, que él llama *generatio aequivoca*, «una generación de seres semiorgánicos, una pseudovegetación y pseudofauna, resultado de la fermentación fantástica de la materia». Leemos en su «Tratado de maniqués»: «No existe materia muerta, la muerte es tan solo una apariencia tras la que se esconden formas de vida desconocidas», y después: «¿Entendéis –preguntaba mi padre– el sentido profundo de esta debilidad, esa pasión desatada por el papelillo de colores, el cartón piedra, el serrín, la estopa, el barniz? Tal es –sonreía dolorosamente– nuestro amor por la materia esencial, por su esponjosidad y porosidad, por su única consistencia mítica. El Demiurgo, ese gran maestro y artista, la hace invisible, la obliga a desaparecer bajo el juego de la vida. Nosotros, al contrario, amamos su disonancia, su resistencia, su deformidad misteriosa. Tras cada uno de sus gestos y movimientos nos encanta percibir su pesado esfuerzo, su inercia, su dulce torpeza de oso». Es entonces cuando surgen esas criaturas provenientes de la *generatio aequivoca*, «engendros de la tendencia imitadora de la materia que, provista de memoria, repite por costumbre las formas una vez aprendidas». El Demiurgo quiere sumir a esa materia amorfa en el sueño oscuro de la muerte, pero el hombre, según el padre del narrador del «Tratado de maniqués», quiere liberarla. «¿Habéis oído el terrible aullido de esos ídolos de cera atrapados en las casetas circenses, el coro lastimero de estos cuerpos de madera y porcelana que golpean con sus puños las paredes de las cárceles?».

En *El peine*, su obra más extraña y la de mayor belleza, los Quay aplican técnicas anamórficas (merece la pena ver su precioso minidocumental de animación titulado *Anamorphosis*, creado en colaboración con el historiador del arte Roger Cardinal y supervisado por Ernst Gombrich), en las que

el escorzo deforma un mensaje o una imagen ocultos, y juegan con el espacio y la perspectiva, que despliegan su esplendor precisamente en un sueño. El espacio mismo está vivo y se vuelve consciente.

En *La calle de los Cocodrilos*, de 1986, una adaptación muy libre y, sin embargo, extrañamente precisa, del relato homónimo de Bruno Schulz, vemos la entrada del personaje principal en una especie de Zona tarkovskiana, lo que Schulz llama en concreto *barrio parásito*, en el plano espacial, y *decimotercer mes o mes raro* en el plano temporal. Se trata de un lugar que está, por así decirlo, al margen de la creación del demiurgo. Es el espacio y el tiempo de una realidad degradada, de los periódicos viejos, de los tornillos oxidados, del barniz resquebrajado, de los trozos de cordel de colores, de los viejos compases abandonados, de las bombillas fundidas, de los cristales sucios, de las claraboyas llenas de insectos muertos y las polvorientas galerías comerciales de un París o una Polonia de otra época. La Zona de la calle de los Cocodrilos está cruzada y entrecruzada de hilos y alambres que ponen en funcionamiento mecanismos ocultos, máquinas extrañas e inútiles, vagamente sexuales, que tienen que ver con Duchamp y sus máquinas solteras y con los mecanismos de *El gran vidrio*. La luz que pasa a través de los cristales sucios es una *luz muerta*, en palabras de Schulz, y los Quay logran de forma prodigiosa plasmarla en su película. Es en ese lugar de lenta degradación, en el que la materia muerta parece entrar en un estado aún más profundo de su sueño, donde el protagonista de *La calle de los Cocodrilos* encuentra algo sorprendente: en el momento culminante de la película, el maniquí ve cómo los hilos de un mecanismo desconocido se pierden en la oscuridad, en el infinito o en la nada. Al detener el mecanismo y volver a ponerlo en marcha, la entropía de la Zona se revierte y la marioneta ve la materia destruida regenerándose y se ve a sí misma atrapada en la lejanía, en una cárcel en la que no sabía que se encontraba.

En el ensayo de Heinrich von Kleist «Sobre el teatro de marionetas», el personaje llamado «señor C...» explica que hay mucha más gracia en una marioneta que en el cuerpo de un bailarín humano: «Sólo un dios podía, según él, competir con la materia en este terreno; y precisamente en este punto se engranaban los dos extremos del mundo anular». Y más tarde: «Vemos que, en la medida en que el mundo orgánico se debilita y oscurece la reflexión, hace su aparición la gracia cada vez más radiante y soberana». Al descender desde lo animado a la materia inanimada, sugiere Kleist, es posible entrar en el territorio de la luz, aunque yendo en la dirección contraria a la esperable: «El paraíso está cerrado con siete llaves y el ángel detrás de nosotros; tenemos que dar la vuelta al mundo para ver si por la parte de atrás, en algún lugar, ha vuelto a abrirse».