

bra. Quiero ser la víbora de la Pirámide de Cuculcán que no sale en la obra, con mis siete triángulos isóceles perfectamente delimitados. —Siete como uno de los números cabalísticos de los mayas. Quiero estar más en México que en Guatemala, aunque sea Centroamérica. Me gusta Yucatán porque ahí está el "penacho de plumas" con su serpiente tan parecida a la cretense, igual que las escrituras. Líneas genéticas de los sumerios, según Erick Thompson (para variar, extranjero). Estelas olmecas con características mayas, donde aparecen los sumerios. Los sumerios, la civilización más

antigua de la tierra; dos mil años de diferencia con los mayas.

No quiero al abate Brasseur de Bourbourg aunque haya traducido la obra en 1862 y que gracias a él, de sangre ajena, se conozca que el Varón de Rabinal, hijo del jefe cinco-lluvia, venció al Varón de los Queché y que el padre del primero le concediera varios favores al segundo como "suprema señal de muerte".

Me gusta el ritual de sacrificio. El ungüento azul que le untan al Varón de Queché, pero me cae gordo Brasseur de Bourbourg. ♦

Arthur Penn: A través de un espejo oscuro

Daniel González Dueñas

A caso la clave de la obra de Arthur Penn (1922) está ya en su primera película, *El temerario* (1957), en la secuencia en que el lúcido Tunstall (Colin Keith-Johnson) quiere enseñar a leer al instintivo Billy the Kid (Paul Newman) y para ello elige el carrolliano nombre del capítulo de un libro: "A través de un espejo oscuro". Tunstall explica esa metáfora como "Algo que ves, y que no puedes entender". Si bien tal metáfora proviene del guión de Leslie Stevens, según una obra de teatro de Gore Vidal, Penn ha hecho muy suyas esas palabras al transformarlas en una veracidad cinematográfica a lo largo de toda su obra. El cine y la realidad tienen para este cineasta la misma definición: un misterio jamás agotado por el raciocinio, un territorio virgen que resulta a la vez terrible y portentoso. Tunstall subraya su breve respuesta como si dijera: "Lo ves, no lo puedes entender, pero lo ves". O bien: "El hecho de que no lo entiendas no significa que eso sea invisible o ilusorio".

En la filmografía de este cineasta casi siempre se establecen los polos conciencia-inconciencia, el enfrentamiento de un lúcido amargo y un "primitivo" insaciable. Sin embargo, esos "opuestos" jamás se remarcen en forma burda: uno y otro reciben el mismo tratamiento despiadado, ambos están en el mismo vilo. Ver es entender si implica eludir la trampa de las clasificaciones manipuladas. La segunda película de Arthur Penn, *Ana de los milagros* (1962), muestra a esa mirada como un gigantesco ajuste de cuentas: una extraña forma de

la avidez. Frecuentemente, los personajes más representativos de Penn son calificados de "raros" (*odd, weird*) por sus semejantes o incluso por ellos mismos; antes que definir ("entender") esa rareza, el cineasta ve el inmediato resultado de ella: poner en vilo su entorno, cuestionar lo "normal", lo "unidireccional", lo "lógicamente previsible". Ver es percibir con todos los sentidos abiertos, voraz y desprejuiciadamente. De ahí que el cine de Penn sea por excelencia *físico*, que transmita una concreta verdad a flor de piel en una gama desasacostumbrada. La extrema complejidad de sus criaturas en películas como las citadas o *Mickey One* (1964), *La jauría humana* (1965), *Bonnie & Clyde* (1967), *Alice's Restaurant* (1969), *Pequeño gran hombre* (1970), *Duelo de gigantes* (1976), *Cuatro amigos* (1981) o *Target* (1985), incomoda al público: esos personajes, ¿son "buenos" o "malos"? ¿se "justifica" o no su violencia y desencanto?, ¿existen "en verdad" seres tan contradictorios, ambiguos y estrambóticos?

La característica "ambigüedad" de las películas de Arthur Penn no propicia una fácil identificación, pero implica al espectador forzándolo a reconocer en la pantalla su propia pluralidad inabarcable: *verse* y *no entenderse* significa renunciar a las casillas comunes del "entender" y a las etiquetas que invisibilizan al catalogar, de una vez y para siempre, a ciertos rumbos de lo humano. Los personajes son ambiguos pero no caóticos, poseen una riqueza primigenia, son fruto de un principio vital que se abre camino a través de la oscuridad del espejo.

Joaquín Bohigas GÉNESIS Y TRANSFORMACIÓN DE LAS ESTRELLAS



¿Qué es una estrella? Joaquín Bohigas, físico y astrónomo mexicano, responde a esta pregunta y nos traza una suerte de historia de las estrellas, donde se narra el proceso fascinante de transformación del espacio sideral en formas insólitas de energía: enanas blancas, estrellas neutrones, hoyos negros.

De venta en librerías

SEP



Cada filme de este cineasta impacta por inmediato, por un especialísimo hacernos contiguo lo que "a primer golpe de vista" parecería abstracto o insignificante. Si bien hay tras las imágenes el trabajo de sólidos guionistas (Leslie Stevens, Alan Srgal, Lillian Hellman, Steve Tesich, William Gibson), la dimensión en que se mueven esas imágenes es ante todo *cine*, mirada elocuente. Curioso manejo de la catarsis: ahí están todos los elementos de la tan solicitada "acción" (divertimiento que "esparce"), pero existe una incomodidad de fondo; juzgada desde el nivel externo de sus impactos (como si la obra no fuera sino abigarrada apariencia hueca, definición característica del Hollywood mayoritario), no nos satisface ni "reditúa", no colma las expectativas del *thriller*, el *western* o incluso del melodrama —de acuerdo con sus definiciones especificadas por el *show business*. Una zona remanente nos hace aplicar un calificativo que la misma película reclama desde dentro: "rara" (ambigua, ilógica). Ajeno a las gratificaciones de costumbre, el cineasta parte del lugar común para cuestionarlo de forma integral. La ambivalencia que aleja de su obra al público y a la crítica no es fruto de un oficio confuso o de un estilo inacabado: surge de una minuciosa renuncia desde el centro mismo de las convenciones de esa cinematografía a la que, misteriosamente, Penn pertenece como pocos.

Extraña forma de "pertenecer", sin duda: no se trata de un realizador cómodamente instalado en un oficio de manufactura periódica y academicismo defensivo. Penn lucha con su expresión, se compromete a fondo, intuye que el espejo no "es" oscuro: la nitidez conforma un desafío. El sentido tan especial ("raro") de lo ambivalente en sus películas casi siempre se traduce en que espectador y crítico, desacostumbrados a los retos lúcidos, usan como arma de fuga la contradictoria actitud de los personajes (como si lo plural fuera por definición falso o anodino). De ahí que la crítica mayoritaria vea en la segunda película de este realizador un "paso atrás" y no el pleno acceso a una madurez estilística y el punto climático de una declaración de principios ya esbozada en *El temerario*: ver es entender, pero entender no es la única forma de ver.

II

Basado en el libro *Story of my Life* (1902) de la escritora Helen A. Keller (1880-1968), William Gibson escribe una pieza teatral, *The Miracle Worker*, que luego adapta a la pantalla; guión, pieza y libro parten de

la misma figura, la de Helen Keller, una mujer ciega y sordomuda, contemplada en su etapa de infancia. Sin embargo, el acento que en el título de su libro la escritora coloca en sí misma, Gibson lo aplica a otra presencia esencial, la de Ann Sullivan, esa "maestra milagrosa" que consiguió el portento de establecer un puente entre la niña múltiplemente aislada y el mundo externo. Al hacer honor a esta "hacedora de milagros" en el título de la obra teatral y del guión cinematográfico, Gibson no hace sino ser fiel al espíritu de la autobiografía de Helen Keller, donde ella rinde un profundo homenaje a quien fuera su maestra y compañera de toda la vida. (Los nombres en castellano dados a la película surgida del guión de Gibson también son fieles a ese homenaje: *El milagro de Ana Sullivan* —en España— y *Ana de los milagros* —en México.) Pese a este acento en la personalidad de Ann Sullivan, los propios elementos del relato produjeron un extraño fenómeno, descrito por Robin Wood: "De todos los filmes de Penn, *The Miracle Worker* es el más directo, el menos ambiguo en cuanto a efecto emocional, y ello ha conducido a muchos, incomprensiblemente, a considerarlo como una obra menor, relativamente simple, y a no molestarse en profundizar en él. En último término, existe una inexpressada tendencia intelectual a deshacerse de un filme que le hace a uno llorar tanto. La inverosimilitud de los efectos no es, ciertamente, ilusoria, pero oculta una gran complejidad subyacente".¹

Al traducir el guión a imágenes, Arthur Penn hace de Ann y Helen no sólo una única magnitud infragmentable sino las convierte en el espejo en que todos los demás personajes se miran. De ahí la incomodidad resultante en el espectador: también él se refleja en Ann/Helen. El público esperaba una historia conmovedora y, en efecto, la obtiene; sin embargo, el previsible concepto hollywoodense del "conmover" se va transformando paulatinamente en algo más profundo y termina por conmocionar: existe en el fondo del filme un juego de reflejos tan inquietante que las defensas de quien lo presencia atajan una lectura honda y se limi-

tan a mitigar la conmoción y devolverla a lo "conmover". Wood apunta: "El espectáculo de la niña sorda y ciega en pugna por salir de su aprisionamiento es tan grande, y la interpretación de Patty Duke tan extraordinaria, que — pese al hecho de que la creación de Anne Bancroft como Ann Sullivan es igualmente extraordinaria — es fácil enfocar la atención hacia la destinataria del prometido milagro antes que a su obradora". Así, a despecho de la clave que Gibson coloca en el título y Penn en el tratamiento del filme, el espectador tiende a aislar a la Helen niña, llevando a un telón de fondo meramente utilitario a Ann y a los demás seres de la película. Tal maniobra de defensa opta, desde luego, por facilitar la clasificación de Helen en el marginal rango de los "fenómenos", seres anómalos que "confirman" la regla y el orden mismo —y con los cuales el espectador "nada tiene que ver". Para Arthur Penn, sin embargo, el milagro comienza (sólo comienza) en Helen, y por obra de Ann alcanza a cada uno de los espectadores en lo más íntimo de su conciencia —de su posibilidad de conciencia.

III

La cinta (en espléndido blanco y negro) se sitúa en la granja del capitán Keller (Victor Jory), en Alabama y a un milla del pueblo denominado Tuscomb. Una secuencia introductoria ubicada en 1880 presenta a Keller y a su esposa Kate (Inga Swenson) consultando con un médico (Jack Hollander) la reciente enfermedad padecida por la Helen de seis meses de edad. Entonces Kate descubre la ceguera y sordera de la infante. A sus gritos se suman los del capitán, en un desgarrado espanto que abre el filme en el más alto de los registros dramáticos. Los créditos iniciales corren sobre la imagen de una Helen de cinco años (Mindy Sherwood) que tanteando comienza a bajar la escalera de la granja. Luego, un soberbio movimiento de grúa descendente nos presenta a la Helen de unos doce años (Patty Duke) corriendo en el terreno frontal a la casa, entre la ropa colgada al sol; la niña se mueve y gira voluptuosamente, con las manos extendidas ante sí, saciando los sentidos de que dispone: el olfato, el tacto. Su madre acude a ayudarla cuando Helen se enreda en una de las sábanas tendidas y cae manoteando, feliz y enclaustrada en sí misma sin saberlo. El plano de presentación de esta Helen basta para comunicar sensiblemente al espectador el mundo sensorio que la niña habita: la maestría del movimiento de cámara y el tenue sonido del

1. Robin Wood, *Arthur Penn*, Movie Magazine Ltd., New York, 1967. Penn conocía a fondo la obra de Gibson: en 1956 había hecho una versión para un programa televisivo norteamericano, "Playhouse 90", con actuaciones de Teresa Wright (Ann), Patty McCormack (Helen) y Burl Ives (capitán Keller). En 1959 Penn dirigió esta pieza en un escenario de Broadway, ya con Anne Bancroft y Patty Duke (y Patricia Neal como Kate).

viento que lo acompaña se traducen, gracias a los gestos corporales de la niña (qué difícil será para el público olvidar cómo se mueve Patty Duke), en una profunda sensación del silencio y la oscuridad que conforman ese mundo. Del mismo modo, la fuerza de las imágenes nos comunica un hecho básico: silencio y oscuridad no son para la niña "ausencias" sino un orbe que desconoce tanto al sonido como a la luz. Olfato y tacto lo son *todo* —Helen no sabe que existen la vista o el oído—; ambos sentidos se verán acentuados en cada momento del filme, pero ninguno como éste para hacerlos intuir el mundo interno de la niña.

Para los Keller, Helen sólo parece retroceder en su encierro y rebeldía animal, y cada vez resulta más difícil de controlar; deciden hacer un último esfuerzo antes de verse obligados a internar a su hija en un asilo para deficientes mentales: Kate ha mandado llamar a una maestra de cierta escuela especial en Boston, Ann Sullivan (Anne Bancroft), cuya historia personal no es menos crítica que la de Helen: ciega de nacimiento, ella creció en un detritico asilo

en compañía de su hermano lisiado; Ann ha sufrido nueve operaciones quirúrgicas en los ojos hasta adquirir una visión precaria (usa anteojos oscuros porque toda luz le molesta) y consagró su vida a educar niños ciegos. El caso de Helen es su primera labor con una discípula que además es sordomuda. El primer encuentro es tan intenso como los subsecuentes: nace así el silencioso diálogo de la película, o mejor, la concretísima, dolorosa y a veces violenta búsqueda, a través del gesto, de una primera palabra verdaderamente *dialogada*. En algún momento, Ann explica que su misión es "salvar el alma de la niña"; en cuanto se menciona la palabra "alma", el espejo muestra el deseo más oculto de esta mujer: salvar su propia alma, o acaso construirse al mismo tiempo que la de Helen. Sabe que la niña vive en el fondo de una caverna; lo inverosímil, lo verdaderamente milagroso es que Ann crea *posible* tal despertar, que esté tan convencida de poder encontrar la vía hasta esa profundidad en que vive Helen para traerla consigo al mundo exterior. Sin embargo, la ambigüedad está presente:

Ann duda, y acaso su fe está construida solamente con dudas; sólo una determinación especular nos clarifica esta fe: el viaje es doble y de un modo muy concreto Helen debe internarse en la caverna en que vive Ann y también rescatarla.²

La lucha parece condenada al fracaso y el conservador y puritano capitán Keller afirma: "Tal vez Dios no quiso que Helen tuviera ojos". Ann lo enfrenta y exclama, mirándole con fijeza: "Yo lo quiero". En el espejo, acaso es la primera vez no sólo que Ann pronuncia desde esa profundidad de sí misma el término "Yo", sino que la propia Helen parece estarlo pronunciando en los labios de la maestra: una única magnitud se anuncia en este intensísimo punto del filme, una magnitud que desborda tanto lo previsible y cuestiona tanto lo "imposible" del despertar de Helen como del de la propia Ann. En esa secuencia el cine cuenta con una de las más potentes autoafirmaciones del hombre que se atreve a elevarse frente a lo imponderable, a oponerse a las más antiguas advertencias. La conciencia que dice "Yo" es la de un individuo que por un instante entrevé los verdaderos alcances del deseo. *Yo lo quiero*. La maestra busca crearse un alma, y sin duda Helen es su alma, del mismo modo en que es una imagen de la de cada uno de nosotros.

Cuando el milagro se realiza —en una de las secuencias más impactantes de la historia del cine— no sólo hay un canto a la afirmación vital: este momento basta para probar que el cine puede ser el espejo hacia una más abierta —y apenas sospechada— forma de la conciencia humana. Helen posee sentidos más abiertos que los de su maestra y familiares puesto que en ese instante *entiende* (aunque no "ve", aunque no "percibe") que hay un universo exterior esperándola. Sin duda es un milagro la final victoria de la niña, pero se trata justamente de un milagro no definido según las fórmulas ortodoxas (un suceso por completo ajeno a la experiencia humana) sino redefinido por su propia naturaleza (un suceso por completo implícito —y acaso esencial— en la experiencia humana). Arthur Penn maneja siempre los términos de esta *iniciación* en un múltiple espejo: el primer resultado es que los "plenamente sensitivos" —aquellos que, como los familiares de Helen, se

2. El azar arrojaría con el tiempo una metáfora sobrecogedora, una final manifestación del espejo: 17 años después de encarnar a Helen Keller, y en una nueva versión del libreto, Patty Duke interpretaría a la propia Ann Sullivan (*The Miracle Worker*, Paul Aaron, 1979).

BLANCO Móvil 45

Octubre-noviembre 1990
Precio del Ejemplar: \$ 4.000



LA LITERATURA DE CARDOZA Y ARAGÓN

Dante Barrientos • Adolfo Castañón • Christopher Domínguez
M. Flores Castro • Liliane Hoth • Augusto Monterroso
Poesía: M. Cano • J. Kozier • S. Mendiola • O. Sverdlík

ILUSTRACIONES: ALBERTO CASTRO LEÑERO

precian de poseer sus cinco sentidos en plena capacidad— muy bien podrían encontrarse en un aislamiento peor que el de la niña (peor porque ella, impulsada por Ann, quiere salir y abrirse, mientras que los demás desconocen la mera posibilidad de una apertura, y si se les planteara tal alternativa se pondrían de acuerdo en ignorarla). Que Helen “no percibe” es un hecho que nadie cuestiona: ponerlo en duda sería tan “ilógico” como dudar de la propia percepción de quienes poseen aquello de que Helen carece: los cinco sentidos. Y sin embargo, la gran metáfora de *Ana de los milagros* cuestiona y pone en duda tal percepción “ordinaria” y “completa”.

La obra maestra de Arthur Penn detona una pregunta clave: ¿el viaje de la inconciencia a la conciencia es único, o se trata de una escala siempre ascendente, en cuyo caso los familiares de la niña —y todos los personajes “completos” que la rodean— no están tan conscientes como suponen? En el soberbio silencio de Helen, la *iniciadora* detecta no “deficiencia” sino *opción*, un registro escatimado —similar al que Ann ha vivido en la infancia: no una condena sino un deseo que todavía no ha aprendido a *pronunciarse*. El filme no sólo es “optimista

afirmativo” (en cuanto triunfo de la inteligencia que convierte a un ser animalesco en *humano*), sino que contiene una de las más elevadas concreciones del tema supremo —por inasible— del arte: los límites de la conciencia. (“Las artes”, escribe François Mauriac, “materializan el sueño. Están destinadas a dar forma a lo impalpable”). Basta considerar al más perceptivo de los individuos (“completo”: los cinco sentidos son “todo”) no colocado en la cúspide de una escala sino en *el punto más bajo de la escala siguiente* (“incompleto”: los cinco sentidos no son “todo”). Para el análisis ordinario, la película se expresa en el interior de una única escala que va de “menos” (Helen) a “más” (los familiares de la niña); pero la presencia de Ann permite relativizar ese “todo” e intuirlo como *parte*. Otras preguntas nos muestran por qué tal hipótesis parece absurda: ¿qué haría el capitán Keller al descubrirse tan ciego y sordo a una realidad superior como lo está Helen a la realidad ordinaria? ¿Estaría aquél tan ávido de encontrar el modo de acceder a la gran conciencia?

En el caso de Helen la metáfora —destello de lo excepcional— no refiere a una capacidad física (ella misma está planteada como

suma de imposibilidades) sino a una *alternativa*: careciendo de sentidos, Helen se convierte —por obra de su iniciadora— en una encarnación del *sentido*; despojada de ciertas vías perceptuales, encarna una llamada supra-perceptual —sólo inicialmente una “excepción”, una exigencia de apertura. La metáfora de *Ana de los milagros* es terminante: tal apertura a otros ámbitos es *posible*. No se trata de un símbolo de tintes ranciamiento deterministas o de ingenuos iluminismos: si el hecho filmico cobra en pantalla tanto poderío es porque se trata del *hecho humano* en su misterio insaciable. El “ver y no entender” de Penn queda lejos de una apología de lo irracional; el “pesimismo” del cineasta demanda rescatar lo primigenio del gesto humano bajo una óptica insobornable: en éste late una leve insospechada que podría abrir las más inadvertidas puertas. Basta a Arthur Penn dirigir con esa mirada (con esa integración de los sentidos hasta intuir un más allá que no es sino un *más aquí*). Esta es la exactitud de su estilo “ambiguo” (que *Ana de los milagros* lleva a su plenitud): a través de un espejo oscuro, atisbar lo que en el fondo tiene un brillo a toda prueba. ♦

Vuelta

REVISTA

NÚMERO 169

DICIEMBRE DE 1990

Octavio Paz

La línea narrativa

Enrique Krauze

América Latina:
el otro milagro

Janos Kornai

¿Es reformable
el socialismo?



LIBROS

LA CIUDAD DE LOS PALACIOS:

Crónica de un
patrimonio perdido

PROMOCIÓN ESPECIAL

DE VENTA EN SANBORNS,
LIBRERÍAS Y EN LAS OFICINAS
DE EDITORIAL VUELTA:

Presidente Carranza 210, Coyoacán,
México, 04000 D.F.