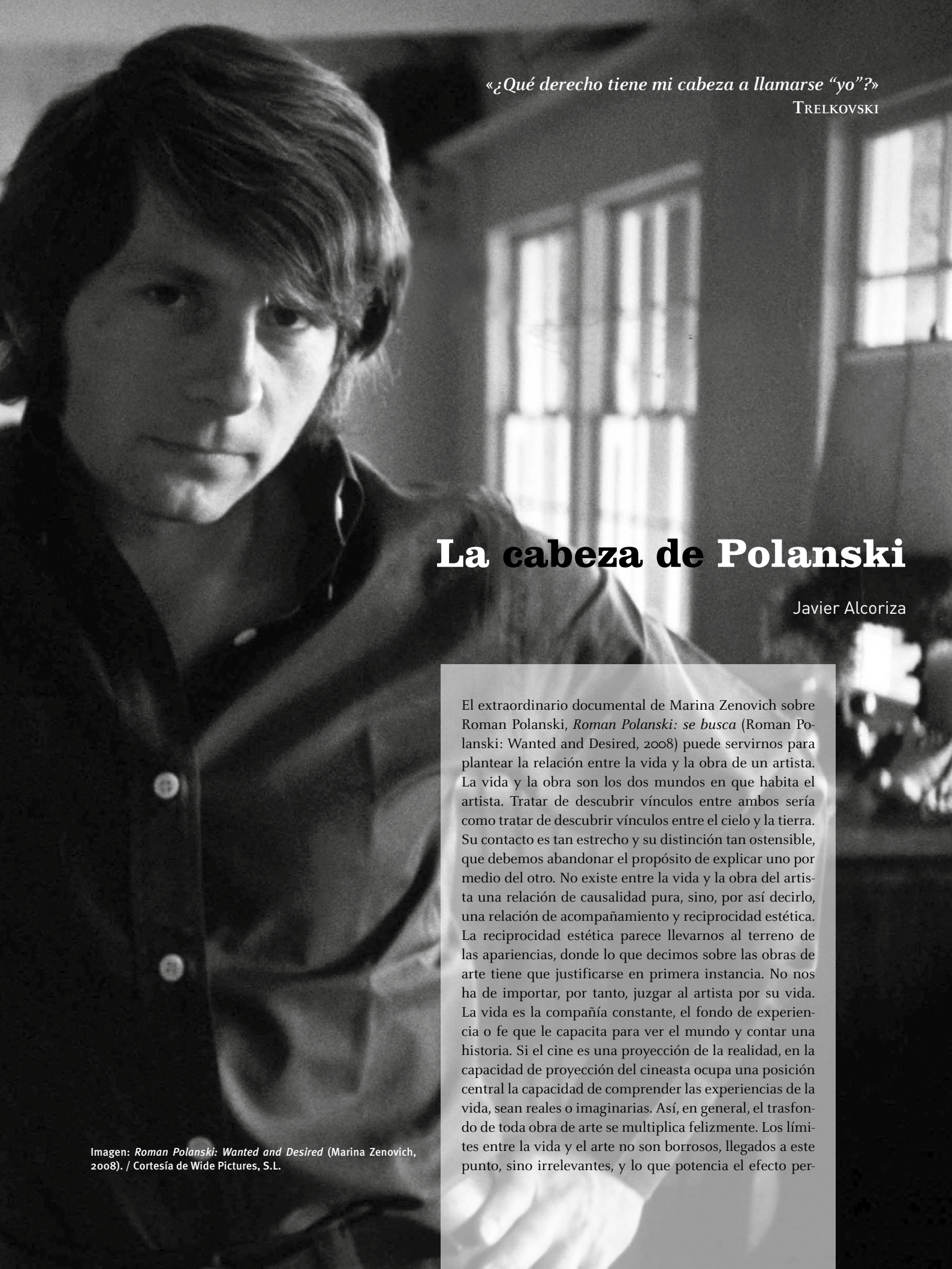


**PUNTOS
DE
FUGA**



«¿Qué derecho tiene mi cabeza a llamarse “yo”?»

TRELKOVSKI

La cabeza de Polanski

Javier Alcoriza

El extraordinario documental de Marina Zenovich sobre Roman Polanski, *Roman Polanski: se busca* (Roman Polanski: Wanted and Desired, 2008) puede servirnos para plantear la relación entre la vida y la obra de un artista. La vida y la obra son los dos mundos en que habita el artista. Tratar de descubrir vínculos entre ambos sería como tratar de descubrir vínculos entre el cielo y la tierra. Su contacto es tan estrecho y su distinción tan ostensible, que debemos abandonar el propósito de explicar uno por medio del otro. No existe entre la vida y la obra del artista una relación de causalidad pura, sino, por así decirlo, una relación de acompañamiento y reciprocidad estética. La reciprocidad estética parece llevarnos al terreno de las apariencias, donde lo que decimos sobre las obras de arte tiene que justificarse en primera instancia. No nos ha de importar, por tanto, juzgar al artista por su vida. La vida es la compañía constante, el fondo de experiencia o fe que le capacita para ver el mundo y contar una historia. Si el cine es una proyección de la realidad, en la capacidad de proyección del cineasta ocupa una posición central la capacidad de comprender las experiencias de la vida, sean reales o imaginarias. Así, en general, el trasfondo de toda obra de arte se multiplica felizmente. Los límites entre la vida y el arte no son borrosos, llegados a este punto, sino irrelevantes, y lo que potencia el efecto per-

Imagen: *Roman Polanski: Wanted and Desired* (Marina Zenovich, 2008). / Cortesía de Wide Pictures, S.L.

LA FALTA DE ESCRÚPULOS
NO TIENE POR QUÉ
ENTENDERSE COMO UNA
FALTA DE MORALIDAD
CUANDO LO QUE IMPORTAN
SON LOS EFECTOS
PERSEGUIDOS A LA HORA DE
CONTAR UNA HISTORIA

seguido ha de ser valorado de manera prioritaria, al margen de su origen. En las grandes obras de arte —y el mejor cine de Polanski, a mi juicio, debería ser considerado así— la búsqueda de los efectos es una orientación del trabajo realizado. Es cierto que la realidad proyectada en sus películas no tiene un sustrato capaz de amortiguar los golpes

que sufrimos al apreciarla como espectadores, pero, por fortuna, la cuestión de los efectos perseguidos ocupa en ellas un lugar privilegiado; y un privilegio del que gozan es el de mostrar el dominio de la violencia, desde *Asesinato* (Morderstwo, 1957) hasta *Lunas de hiel* (Bitter Moon, 1992). El dominio de la violencia no es el dominio del mal, sino, como es obvio, el dominio de la lucha entre los impulsos o ángeles buenos y malos de la naturaleza humana. La obviedad de la afirmación invita a subrayar el hecho de que el cine de Polanski no ha convertido la violencia, a pesar de ser casi omnipresente, en un fin de las historias que cuenta. El fin, por seguir con lo más obvio, es contar una historia. El dominio de la violencia como factor común a las películas de Polanski no implica que sus películas sean violentas en el sentido habitual del tér-

de Polanski como realizador: «uno de sus principios artísticos, que fueron divulgados entonces o en el futuro cercano, era que “hay que mostrar la violencia tal como es. Si no la mostramos de forma realista, entonces es inmoral y dañina. Si no perturbamos a la gente, entonces es obscenidad”» (SANDFORD, 2009: 131).

Se trata de una honestidad que tiene que ver, no obstante, con cierta falta de escrúpulos. Vuelvo a la consideración de que la falta de escrúpulos no tiene por qué entenderse como una falta de moralidad cuando lo que importan son los efectos perseguidos a la hora de contar una historia con la máxima eficacia. Se diría que este momento de amoralidad en el arte es imprescindible para lograr una permanente repercusión moral. Por descontado, el mundo humano es un mundo moral. Al director de *La muerte y la doncella* (Death and the Maiden, 1994) o de *El pianista* (The Pianist, 2002) no le sería difícil suscribirlo. La dificultad estribaría precisamente en asediar nuestra convicción al respecto cuando hay que contar historias como las de *La muerte y la doncella* o *El pianista*. Al asediar esa convicción común, el director pone a prueba al espectador al mismo tiempo que ha puesto a prueba su imaginación. El director carece de un conocimiento privilegiado sobre las fuentes de la moralidad humana. En realidad, ni siquiera tiene que indagar en ellas, sino que le basta con seguir la corriente de los hechos que afectan al mundo humano como un mundo moral (SANDFORD, 2009: 286). El riesgo de asediar esa convicción de que

el mundo humano es un mundo moral sería, por tanto, el de conquistar esa plaza. No creo, sin embargo, que el espectador de las películas de Polanski quede persuadido de que el mundo humano es un mundo inmoral. La virtud del director es la de permanecer neutral en esa contienda, pero no por abstenerse de intervenir en ella, sino por haber desarrollado la habilidad de luchar en ambos bandos. La neutralidad no es una cualidad por omisión en el director de *Repulsión* (Repulsion, 1965). Diría que equivale a la capacidad de recuperarse íntegramente para una nueva película después de haber rodado *Repulsión*. Más aún, se trataría de la capacidad de recuperarse para rodar una película completamente distinta de *Repulsión*. El tránsito de un género a otro, de *El baile de los vampiros* (The Fearless Vampire Killers, or Pardon Me but Your Teeth Are in My Neck, 1967) a *La semilla del diablo* (Rosemary's Baby, 1968), de *Chinatown* (1974) a *El quimérico inquilino* (The Tenant, 1976), serviría de prueba indirecta de esa capacidad de recuperación de Polanski para el cine. La recuperación de un director



Roman Polanski: *Wanted and Desired* (Marina Zenovich, 2008). / Cortesía de Wide Pictures, S.L.

mino; tampoco implica que hablemos de una violencia psicológica, aunque tal tipo de violencia sea reconocible en algunas de ellas. Con esto diríamos que la expresión física o psíquica de la violencia es secundaria respecto al dominio primario —o *realista*— de la violencia en el cine de Polanski. Sugiero que este dominio o presencia puede servirnos para destacar, paradójicamente, la honestidad

de Polanski como realizador: «uno de sus principios artísticos, que fueron divulgados entonces o en el futuro cercano, era que “hay que mostrar la violencia tal como es. Si no la mostramos de forma realista, entonces es inmoral y dañina. Si no perturbamos a la gente, entonces es obscenidad”» (SANDFORD, 2009: 131).

para el cine, del artista para su arte o, en general, del hombre para su trabajo, debe contarse como un signo de vitalidad. Cuando las historias encierran una semilla de la violencia que caracteriza el mundo humano, la vitalidad puede ser entendida como un recurso ante la insatisfacción de todo consuelo. Pensemos, por ejemplo, en la parte final de *El pianista*, en el deambular del pianista por las calles del gueto arrasado. Hay una transfusión entre la capacidad de recuperación y la incapacidad de rendirse ante la devastación que ilustraría la resistencia a ceder a la desesperación como punto final de esta historia, tal vez la más exigente de cuantas haya abordado Polanski.

La ejecución del *Scherzo* de Chopin ante el oficial alemán, por cierto, sería la ocasión propicia para alegar que hay una fuerza de redención inherente al arte con la que sobreponerse a la aniquilación de las distinciones morales. Al fin y al cabo, un nazi podía ser tan buen músico como un judío o manifestar la misma pasión por el arte¹. Algo similar ocurría entre el verdugo y la víctima de *La muerte y la doncella*. La pasión por la música parecería desbordar el terreno de la mera moralidad. (¿Será la música el arte en que puede consumarse la falta de distinción capaz de hacer a los verdugos arrepentirse de torturar a sus víctimas? ¿Es éticamente ineficaz la revelación estética que producen las notas de Chopin o Schubert? ¿Arrasarán el oído, a raíz de esa revelación, las diferencias que las palabras arrastran? Los judíos de *El pianista* siguen temerosamente las noticias radiofónicas y escritas sobre la persecución nazi; la víctima de *La muerte y la doncella* reconoce a su verdugo por la voz. ¿Será el reino de la música el reino del espíritu donde evadirse de la violencia?) Sin embargo, la música queda contenida, dominada o domesticada por el cine. La realidad proyectada tiene más peso que la realidad transfigurada por la música. Con esto no decimos que la realidad proyectada no tenga una cualidad evasiva. Toda buena película es una evasión de la realidad, pero la evasión cinematográfica no implica, como la evasión musical, la anulación de la totalidad de las circunstancias mundanas, sino la fijación de nuestra atención en circunstancias mundanas traducibles a aquellas en las que vivimos. La dimensión genuinamente democrática del cine queda reforzada por ese paralelismo, al margen del uso que el cineasta quiera hacer de ella. Polanski habría sabido contener el impulso de la evasión musical y ponerlo al servicio de historias que entroncan con el mundo en que vivimos.

Nos importa subrayar que el compromiso de Polanski con la realidad es el del cineasta, el del artista que ha explo-

rado los diversos medios de poner en contacto la imaginación del espectador con el mundo que le rodea. Nuestra experiencia de la realidad, vendría a decirnos el director de *Chinatown* o de *Tess* (1979), nunca está dada por completo. Las historias, si están bien tramadas, si no pueden concebirse de otro modo a como han sido contadas, contienen un sentido inédito de la experiencia. El rostro de Jack Nicholson al final de *Chinatown* o el de Nastassja Kinski al final de *Tess* resultan incomparables con los de los personajes al principio de ambas historias. Esa transformación es más asombrosa cuando Polanski no ha usado los efectos que tenía a su alcance para abrirnos las puertas, por así decirlo, de la mente del protagonista, como ocurría en *Repulsión* o en *El quimérico inquilino*. La ventaja de aquellas películas sobre estas últimas sería indudable, ya que nos permiten asistir a la crisis de su protagonista con aparente imparcialidad. Esa apariencia sería, a mi juicio, una gran conquista cinematográfica de Polanski. El espectador está a la espera de obtener garantías de que cuanto ha visto no ha sido fruto de un engaño. La suspensión de la incredulidad ha de ser seguida por un renovado acto de fe.

CUANDO LAS HISTORIAS
ENCIERRAN UNA SEMILLA
DE LA VIOLENCIA QUE
CARACTERIZA EL MUNDO
HUMANO, LA VITALIDAD
PUEDE SER ENTENDIDA
COMO UN RECURSO ANTE
LA INSATISFACCIÓN DE
TODO CONSUELO



Roman Polanski: *Wanted and Desired* (Marina Zenovich, 2008). / Cortesía de Wide Pictures, S.L.

La ostensible parcialidad en el uso de los recursos cinematográficos, por el contrario, había sido una característica de películas como *Repulsión* o *El quimérico inquilino* y llegaría al límite en la secuencia del sueño de Mia Farrow en *La semilla del diablo*. El centro de gravedad de esas historias estaba en la mente de sus protagonistas. Sin embargo, vale la pena advertir que la raíz del desequilibrio

LOS EXTREMOS DEL CINE DE POLANSKI SON EXTREMOS DE LA HUMANIDAD EN GENERAL, ANTES QUE DE LA VIDA DEL PROPIO CINEASTA

que padecen tiene más tintes sociales que psicológicos. En estos casos, y de manera paradigmática en *La semilla del diablo*, parece existir una conjura de los demás personajes para acabar con la capacidad de resistencia del protagonista. Desde cierto punto de vista, los personajes enfermos de Polanski están moralmente más sanos que quienes los rodean y acaban por acosarlos. La sospecha en *El quimérico inquilino* de que Trelkovski no es ciudadano francés apunta a una discriminación que presagia una silenciosa persecución presidida por el señor Zy (¿na-zi?). Ominosamente, ninguno de los vecinos de Trelkovski impide que se arroje al vacío por segunda vez. El cuerpo social, viene a insinuar Polanski con esta y otras historias delirantes, está enfermo a pesar de su aparente salud. La salud aparente marca el comienzo de estas películas y el arte del director consiste en inducirnos a desconfiar de ella. La verdadera salud sería la del organismo en guardia ante las amenazas potenciales. La verdadera salud permite al individuo mantenerse en tensión frente a sus semejantes e incluso a sus seres queridos, como ocurre en *Lunas de hiel*. Hay un riesgo en el comedimiento del matrimonio británico que se embarca para renovar sus votos de felicidad conyugal y hay un riesgo en el exceso del que han sido víctimas Mimi y su esposo inválido, cuyo cinismo no le impide admitir brutalmente, antes de suicidarse, que fueron *demasiado codiciosos*.

No creernos a salvo de los riesgos a los que se exponen los personajes de Polanski sería un modo de valorar historias tan agobiantes como la de *El quimérico inquilino* o tan sádicas como la de *La muerte y la doncella*. Es muy grande a estas alturas la tentación de pensar que Polanski habría transferido al cine los fantasmas de su experiencia personal. Sin embargo, cabe observar que sería el espectador, y no el autor, el que saldría ganando, en todo caso, con esa transferencia. Ninguna de las películas de Polanski nos impresiona como si se tratara de una historia suya en particular. Incluso el extraordinario documental de Marina Zenovich parece obra suya. Los extremos del cine de Polanski son extremos de la humanidad en general, antes que de la vida del propio cineasta. *Polanski: se busca* confirma lo absurdo de reducir la interpretación de su obra al plano biográfico (o de separar la cabeza del cuerpo para preguntarnos por el verdadero yo). Diríamos que el esfuerzo pendiente es el contrario, después de haber visto atentamente el documental: el de ampliar el plano biográfico hasta el cinematográfico, ya que esa transformación tiene que ver con el trabajo exclusivo del genio. A mi juicio, la calidad de las mejores películas de Polanski depende de esa portentosa ampliación, que convierte

la pantalla en caja de resonancia de experiencias reales o imaginarias en que *el hombre del espectáculo* dice la última palabra. Querer confinar a Polanski en su cine es hacerle un flaco favor al cine como arte. Apreciar el sentido de sus exploraciones, por extravagantes que a veces puedan llegar a ser, sería una manera más honesta de celebrar el acierto de sus hallazgos cinematográficos. ■

Fotogramas que ilustran la secuencia de *El quimérico inquilino* en la que Trelkovski (Roman Polanski) se pregunta a sí mismo «¿Qué derecho tiene mi cabeza a llamarse “yo”?»



Notas

- * *L'Atalante* agradece a Wide Pictures S.L. la cesión de las imágenes de *Roman Polanski: Wanted and Desired* (Marina Zenovich, 2008), que ilustran este ensayo. (Nota del editor.)
- ¹ George Steiner se hace eco de esta cuestión en lo que respecta a la literatura: «no sabemos si el estudio de las humanidades, de lo más noble que se ha dicho y pensado, contribuye efectivamente a humanizar. No lo sabemos; e indudablemente hay algo terrible en dudar si el estudio y el placer que se encuentran en Shakespeare hacen a un hombre menos capaz de organizar un campo de concentración. Hace poco uno de mis colegas, un erudito eminente, me preguntaba, con sincera perplejidad, por qué alguien que quiere entrar en una facultad de literatura inglesa ha de referirse con tanta frecuencia a los campos de concentración; ¿tienen algo que ver con el tema? Tienen mucho que ver y antes de seguir enseñando debemos preguntarnos: ¿son humanas las humanidades? Y si lo son, ¿por qué se esfumaron al caer las tinieblas?» (STEINER, 2003: 83).

Bibliografía

- AIN-KRUPA, Julia (2009). *Roman Polanski: A Life in Exile*. Santa Barbara: Praeger. Reino Unido: Renn Productions y Timothy Burrill Productions. Francia: Marianne Productions.
- CRONIN, Paul (coord.) (2005). *Roman Polanski: Interviews*. Mississippi: University Press of Mississippi.
- ORR, John; OSTROWSKA, Elzbieta (eds.) (2005). *The Cinema of Roman Polanski: Dark Spaces of the World*. Harrow: Wallflower Press.
- POLANSKI, Roman (2003). *Roman By Polanski*. Nueva York: Pan Books.
- SANDFORD, Christopher (2009). *Polanski*, trad. de R. Valero. Madrid: T & B Editores.
- STEINER, George (2003). *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, trad. de M. Ultorio. Barcelona: Degisa.

Javier Alcoriza Vento (Valencia, 1969) es licenciado en Filosofía y en Historia del Arte por la Universitat de València, doctor en Filosofía por la Universidad de Murcia y profesor de filosofía en la Universitat de València. Traductor y editor de más de treinta obras para distintas editoriales españolas, es autor de varios libros, entre ellos, *La democracia de la vida. Notas sobre una metáfora ética* (Verbum 2009), *La patria invisible. Judaísmo y ética de la literatura* (Hebraica Ediciones, 2010), *Educación la mirada. Lecciones sobre la historia del pensamiento* (Psylicom, 2012), *El tigre de Hircania. Ensayos de lectura creativa* (Plaza y Valdés, 2012) y *Látigos de escorpiones. Un ensayo sobre el arte de la interpretación* (en prensa). Ha codirigido dos publicaciones periódicas, *Caracteres literarios* (1997-2005) y *La Torre del Virrey. Revista de estudios culturales* (2005-2009) y colaborado en diversos libros de temática cinematográfica, entre ellos, *La filosofía y el cine* (Verbum, 2002), *Estudios sobre cine* (Verbum, 2004), *Ingmar Bergman, buscador de perlas* (Morphos, 2008), *Stanley Cavell, mundos vistos y ciudades de palabras* (Plaza y Valdés, 2010). Desde 2010 preside Tarbut Vinallesa.