

laFuga

Un arqueólogo del gesto:

Abel Ferrara

Por Lorena Cancela

Tags | Cine de ficción | Monografía | Representaciones sociales | Crítica | Estados Unidos

Lorena Cancela es argentina. Estudio danzas, y Artes en la U.B.A donde se licenció. Su cinefilia la llevó a escribir en revistas y sitios web de la lengua angloparlante e hispanoparlante, y a ser jurado en distintos festivales como Punta del Este, Lima y/o Valdivia. Es la autora de Mirada de Mosca, ensayos sobre films argentinos y Los adulterios de la escucha, entrevistas con el 'otro' cine. Lorena Cancela es argentina. Estudio danzas, y Artes en la U.B.A donde se licenció. Su cinefilia la llevó a escribir en revistas y sitios web de la lengua angloparlante e hispanoparlante, y a ser jurado en distintos festivales como Punta del Este, Lima y/o Valdivia. Es la autora de Mirada de Mosca, ensayos sobre films argentinos y Los adulterios de la escucha, entrevistas con el 'otro' cine.

Abel Ferrara es un cineasta italo norteamericano, resistido en los Estados Unidos pero con un importante círculo de seguidores en Europa, sobre todo Francia. Los párrafos que siguen se proponen reflexionar sobre algunos de los films de uno de los realizadores independientes norteamericanos más interesantes. Un cineasta que empezó no oficialmente su carrera con una película pornográfica: *Lives of a Wet Pussy* (1976).

De acuerdo con mi memoria, la primera película que vi de Abel Ferrara en la pantalla grande fue *El funeral* (1996). De ésta, el recuerdo más tangible que tengo es un rostro que con los años se haría un poco más familiar: Vincent Gallo, cuyo personaje motiva el ritual que da título al film. La historia de una familia con labores non sanctas, -como en casi todo la filmografía de Ferrara- que sufre horrores por aquella pérdida. Un film de gángster a su medida, donde el dolor, la culpa y la venganza tienen protagonismo. Por ese entonces, gracias a la bondades del video, también se hizo conocida entre mi grupo de amigas del suburbio *Un maldito policía* (1992).

Puede sonar sorprendente que nosotras, tempranas adolescentes de la recuperada democracia, nos sintiéramos atraídas por una obra tan oscura como aquella, pero tiene su explicación: La policía - la yuta se decía o dice en lunfardo - era en ese entonces una suerte de residuo de la Dictadura, capaz de nuestro imaginario, y lamentablemente en la crónica policíaca también, de pedirles a las chicas lo mismo que "The Lieutenant" le pide a uno de los personajes femeninos. Incluso, cuando se creía que la policía estaba implicada en un hecho delictivo o criminal, los diarios titulaban "Maldita Policía", en referencia al film en cuestión.

Con el tiempo, más individuo y menos parte de esa hermosa comunidad dionisiaca que son las amigas del barrio, me fui interiorizando un poco más en las películas de Ferrara. Así, recuerdo haber alquilado *The Blackout* (1997) y *New Rose Hotel* (1998). Inmediatamente me fascinaron. Los tópicos ópticos y sonoros, las situaciones más que dispersivas y, sobre todo en el caso de la última, la denuncia del *complot* (sus personajes tienen problemas con una corporación) hacen de éstas dos ejemplos de un cine que refiere menos a una realidad exterior y más a una interioridad alterada, confundida por los estímulos del mundo y las multinacionales¹.

Ahora bien, si analizáramos las lecturas hechas hasta aquí de las películas citadas, notaremos que en el caso de *Un maldito policía*, nos concentramos en el contenido de la historia y su vínculo con la realidad, mientras que en las dos últimas nos focalizamos en la construcción de la imagen. Y es esa tensión la que atraviesa la filmografía elegida, incluso si tenemos en cuenta las referencias estéticas que la cruzan, pues ésta funde lo genérico con las llamadas expresiones experimentales.

Entre lo pop y la vanguardia

De allí, quizás, que Abel Ferrara guste tanto a los críticos asociados con las mutaciones cinéfilas ². Por ejemplo, tal como cita Jonathan Rosenbaum a Kent Jones, “en su cine hay una saludable tensión entre las películas de explotación y la seriedad” (2004, s. n.). O, como afirma, Nicole Brenez, Ferrara fusiona los límites entre el cine industrial y de arte (o vanguardia), y reescribe los géneros (el terror, el *thriller*, el *film noir*, la ciencia ficción), dotándolos de un contenido social ³.

Efectivamente Ferrara une formas expresivas a priori dispares en sus films. Uno de los ejemplos fundamentales de esa mezcla es *Body Snatchers* (*Los usurpadores de cuerpos*, 1993). Tuve oportunidad de verla en pantalla grande en el festival de Brisbane, en Australia. Recordar el efecto que me generó todavía me eriza la piel... La versión de Ferrara ⁴, basada en la novela de Jack Finney, arroja sobre el militarismo una mirada tan acertada como actual y profética: Antes de las sucesivas invasiones que se iban pertrincar en los albores del siglo XXI en Medio Oriente, con una base militar norteamericana de escenario, alegoriza sobre los embates de la militarización, la sociedad vigilada y los inventos gubernamentales para justificar atrocidades. Por ejemplo, que los invasores sean funcionales al gobierno y los seres humanos no-infectados no.

A diferencia de la versión más reciente de *Invasión* ⁵, la del ítal-americano mostraba cómo, para que una sociedad totalitaria funcione, el poder y la complicidad deben repartirse por partes iguales en distintos lados. Su observación era, por decirlo de alguna manera, foucaultiana ⁶. Aún cuando su hechura se asemejara a una película de bajo presupuesto, o Clase B.

Acaso sea esa característica –estar a medio camino entre las expresiones asociadas al cine de arte y el popular–, lo que hace que generalmente *Los usurpadores* no sea tomada con seriedad por los críticos y/o analistas. Por el contrario, los blogs o sitios dedicados al cine de culto, o gótico, o bizarro, o como quieran llamarlo, generalmente se refieren a este film al igual que a *The Addiction* (1995). Esto demuestra que a veces la sensibilidad *trash* es más intuitiva al momento de reconocer las bondades de una película que la crítica de cine autodenominada “culta”.

Uno de los aspectos sorprendentes de *The Addiction* también tiene que ver con el cruce de registros. Al comienzo, parece el típico drama de la estudiante solitaria y a punto de ser abusada por un niño rico de perfil psicópatico (el encuadre no es el de un film de terror), pero de repente es mordida por un vampiro... Claro que el director no se conforma con la alteración de géneros, y hace que la protagonista se vea envuelta en una disquisición existencial, al mismo tiempo que no puede controlar su sed de sangre. La película muestra la adicción (y el hecho de querer sacársela de encima, y simultáneamente no encontrar nada más maravilloso) en todo su esplendor.

Los grupos humanos

En dos de sus últimos trabajos ‘*R Xmas* (*Un cuento de navidad*, 2001) y *Go, Go Tales* (2007) ⁷, el cineasta describe con precisión casi científica lo que significa ser parte de un grupo humano, con sus códigos implícitos y explícitos, y su propia gramática corporal. A su vez éstas podrían inaugurar una vertiente dentro del apartado del cine dentro del cine: El cine dentro de otra labor, o el del *backstage*. Y allí están para probarlo las escenas del empaquetamiento de la droga en el departamento del matrimonio protagonista, o la preparación de las bailarinas antes de salir a escena, en el cabaret.

Incluso, una escena de *Un cuento de navidad* parece sacada de un documental: con una naturalidad inquietante y hablando de otra cosa (¿de la muñeca que no encuentran para regalarle a la nena de parte de Papa Noel!), unos personajes empaquetan heroína. La cámara registra la acción científicamente, poniendo atención más en la técnica del proceso, que en la materia ilícita en sí.

Aparece una suerte de obsesión por registrar el gesto: cuando se “corta” la droga, se pesa, se envuelve, se cierra, se sella. Mismamente, la película muestra los movimientos y los códigos gestuales y afectivos que esta pareja desarrolló para sobrevivir, fuera de las reglas dominantes. Los personajes (la pareja, sus familiares y amigos) están tan juntos que parecen aislados: se paran, hablan y besan de una determinada manera.

En el 2006, Abel Ferrara visitó Argentina ⁸. A tono con el mito que circula a propósito de su vida, entró al Salón Versailles del Hotel Hermitage en Mar del Plata como si fuera una estrella de rock que

apenas puede sostenerse en pie. Al principio parecía enojado y preguntó: “¿Ustedes tuvieron que pagar para estar acá?”. El auditorio, confundido, dijo “No”. Roto el hielo inicial y cuando, quizás para su sorpresa, encontró gente que lo escuchaba con atención sin agredirlo, se refirió con calidez y humanidad a sus comienzos en el cine, y de cuanto le gustaba estar en Roma, especialmente con los dueños de restaurants.

Si retomo esta anécdota es porque ilustra perfectamente la importancia del grupo humano en el cine de Ferrara; no dijo que le gustaba estar en Roma en general, sino que se refirió a un grupo de gente en particular. Y esa es una característica de su obra: en su filmografía, los grupos humanos se conforman para compartir un espacio físico, actividad u oficio específico más que por la nacionalidad.

Go, Go Tales trabaja explícitamente con esta idea. En principio, porque la acción transcurre mayoritariamente entre las paredes de un cabaret -un set construido en *Cinecittà* que homenajea a *The Killing of a Chinese Bookie* (John Cassavetes, 1976)-, y pues el lugar, en decadencia, está gobernado por Ray Ruby (William Dafoe)⁹. Éste tiene a su cargo y sobre sus espaldas a un grupo de bailarinas, la propietaria del lugar y otros empleados que le exigen cada uno a su manera que les pase algo de dinero. Claro que satisfacer la demanda se le complica porque Ruby tiene un problemita; es jugador compulsivo. Para explicar por qué no puede pagar, el personaje incurre en diálogos desopilantes (es la primera comedia que filmó el realizador), pero también en posturas y gestos que sugieren un entendimiento más allá de las palabras, reacciones corporales que cobran sentido solo entre la comunidad en cuestión.

Por supuesto, el interés por la pose corporal, por las maneras en las que el cuerpo se expresa y significa, no son privativas de estas dos películas, pero ese inventario del gesto como índice de pertenencia, llama la atención particularmente en estas dos. Mientras las compañías de telecomunicaciones nos quieren convencer de que el mundo está cada día más interconectado, Ferrara sigue filmando a grupos de hombres y mujeres con sus propios códigos. Como un arqueólogo que quisiera fosilizar el gesto, el afecto implicado en ello, Ferrara sigue preguntándose por lo interpersonal y sus contradicciones. Esa es una de sus virtudes.

Bibliografía

Brenez, N. (2007). *Abel Ferrara*. Champaign: University of Illinois Press.

Deleuze, G. (1984). La crisis de la imagen acción. En *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós.

Rosenbaum, J. (2004, julio 14). Abel Ferrara: The Moral Vision (book review). Recuperado de <http://www.jonathanrosenbaum.net/2004/07/abel-ferrara-the-moral-vision-book-review/>

Stam, R. (2001). Justo a tiempo: el impacto de Deleuze. En *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós.

Virilio, P. (2002). *La máquina de visión*. Madrid: Cátedra.

Notas

1

Los conceptos utilizados forman parte de *La imagen-movimiento* de Gilles Deleuze, del Capítulo X: La crisis de la imagen acción. En pocas palabras, en el capítulo Deleuze se explaya sobre el cine de la imagen tiempo. De acuerdo con Robert Stam (2001), la división del filósofo bien podría corresponderse con la de clásico/moderno. El comienzo de esta última tendencia es en el neorrealismo.

2

Si bien Rosenbaum “ideó” a los referidos mutantes (Kent Jones, Nicole Brenez, Adrian Martin) no se reconoce como un seguidor de Abel Ferrara, aunque algunas de las películas (tal *New Rose Hotel*),

figuren en sus listas de preferidas. Para más información ver bibliografía.

3

En Brenez (2007). Cap. I.

4

En 1956 Don Siegel hizo su versión (*The Invasion of the Body Snatchers*), al igual que Philip Kaufman en 1978 (*The Invasion of the Body Snatchers*), e Hirschbiegel en el 2007 (*The Invasion*).

5

Casi en la vereda opuesta, la reciente *Invasores* de Hirschbiegel –quien aparece en los créditos como director a pesar de los rumores señalando que los productores norteamericanos no contentos con su trabajo llamaron a los Hermanos Wachowski y James McTeigue para que “corrijan” algunos pasajes de la historia– no funciona alegóricamente y cuando lo hace es exactamente al revés: los belicosos son los ciudadanos. Así, a película toda es una sucesión de escenas inconexas que conducen a un final donde se condensa un sentido antihumanista: en la medida que haya humanidad siempre habrá guerras porque la maldad es innata al hombre, más allá de los sistemas sociales.

6

Es más que conocido el trabajo de Foucault donde éste toma al Panóptico (una cárcel ideada por el arquitecto Bentham en la que un vigilador ubicado en la torre del centro de un edificio circular, puede mirar todas las celdas con solo girar 360 grados, sin que los presos se den cuenta) para explicar el paso de la sociedad del espectáculo a la sociedad vigilada. Nuevas tecnologías mediante, esta idea es continuada por Paul Virilio, en un libro como *La máquina de visión*.

7

Su último film, estrenado el pasado Cannes, y aún no exhibido en Buenos Aires: *Chelsea on the Rocks*, a coro con los dos aquí mencionados trata del ocaso de un hotel en el que vivieron distintas personalidades de la escena under estadounidense.

8

Fernando Sulichin, uno de sus productores, es argentino.

9

No hemos dicho nada aún de los actores “ferrarianos”, pero ciertamente poner a a Williem Dafoe por Christopher Walken (un actor fetiche dentro de su obra temprana más oscura), para filmar una comedia, ha sido una elección acertada. Al igual que la siempre impactante presencia de Asia Argento, con quien el director comparte créditos y una amistad.

Como citar: Cancela, L. (2009). Un arqueólogo del gesto: , *laFuga*, 9. [Fecha de consulta: 2024-12-21] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/un-arqueologo-del-gesto/257>