

laFuga

4

Favoritos Valdivia

Por Pablo Corro Pemjean

<div>

Una Pesadilla Etflica

 El largometraje 4 , del ruso Ilya Khrzhanovsky (Rusia, 2004), no ganó ningún premio importante en el 12º Festival de cine de Valdivia, sólo el favor de algunos comensales del bar "Klandestinov" -lejos el antro más interesante del certamen-, quienes, sobre la barra bien pulida y traslúcida de vodka, reconsideraron una y otra vez las pesadillas transparentes y turbias del filme.

4 es un relato sujeto a la costumbre cinematográfica actual de las simetrías a largo plazo.

Hay tres historias desmadejadas, la de una prostituta que debe volver a su pueblo por el funeral de una hermana, la de un inescrupuloso comerciante de carnes congeladas, dueño de un frigorífico, la de un afinador de pianos. Las tres se cruzan por primera vez en la madrugada de un bar, en el modo de un diálogo casual entre los personajes, y luego se rozan distanciadas, cuando cada uno de los sujetos, involuntariamente, representa, sólo para el espectador, figuras, acontecimientos, que inventó el otro en la conversación de la barra.

Los temas de la prostitución, de la mafia, y de la formación musical de los rusos, son lugares comunes sobre Rusia, lo mismo la belleza y el frío de Petrogrado, el temperamento polar y desbordante de los eslavos y su resistencia y propensión alcohólica. Este repertorio convencional de tópicos es una primera simetría, provisional, entre la inercia imaginaria de los espectadores y los materiales culturales, contextuales, propios del autor.

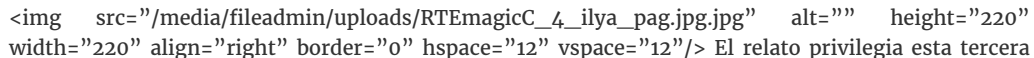
La segunda simetría, ya señalada -no vamos a considerar la que existe entre la barra y los bebedores rusos y la barra y los bebedores chilenos que los continúan e interpretan, también con vodka, la madrugada después de la exhibición- es la del recurso de que los accidentes en la vida de los personajes ya desvinculados den consistencia a sus propias mentiras.

4 , como todos los filmes contemporáneos que componen formas intrincadas con la costumbre de articular causal pero imprevisamente vidas, acciones, situaciones, juego de puzzle que afirma la subsistencia débil, inerte, ornamental, barroca, del drama aristotélico ("Pulp fiction", "Reconstrucción de un amor", "El eterno resplandor de una mente sin recuerdo", " 25 gramos "...etc.) considera la virtualidad de toda imagen, virtualidad que admite la potencia de la mentira.

En el relato de Khrzhanovsky, todos quieren ser otros, la prostituta se presenta a los hombres en el diálogo del bar como una ejecutiva que representa para el mercado ruso una máquina japonesa que difunde ondas sedativas en los ambientes de trabajo. El traficante de carne se hace pasar por el jefe de un departamento del Kremlin encargado de surtir el agua mineral que bebe la presidencia. El afinador de pianos inventa que es un ingeniero en genética y que trabaja en el programa de clonación humana que, al menos en Rusia, fabrica cuatrillizos en serie, hace ya cuatro o cinco décadas.

Cada una de esas historias contiene varias invenciones menudas que son las que justamente realizarán después los personajes: los clones cuatrillizos, los perros como agentes de la mala suerte, el anhelo de la pureza líquida, de la transparencia embotellada.

El pianista después de ese y otros bares es detenido, encarcelado y enviado a cumplir su pena como soldado en algún frente de batalla post soviético, por un delito que no se explica demasiado ni se prueba. El carnicero, después del bar y un restaurante, después de mostrarse exasperado en su casa resplandeciente, teatral, por las atenciones obsesivas de un padre anciano con manía aséptica, se mata en auto tras esquivar a un perro en mitad de un camino. La joven prostituta después del bar, después del amanecer grisáceo en su departamento ubicado en un barrial junto a una planta nuclear, hace un largo viaje en tren, con campesinos borrachos que relevan su compañía hasta el pueblo donde unas ancianas desdentadas y dos de sus cuatrillizas, velan y entierran a la cuarta hermana, quien, según una foto en la cruz del túmulo, es su doble.

 El relato privilegia esta tercera historia que escapa de la gran ciudad y se interna en la Rusia profunda, premoderna, pobre y alcohólica. El registro en plano casi siempre cerrado, o con travelling lateral de larga duración reproduce el viaje largo y lento en tren y la caminata que atraviesa cercas, tierras labradas, campos de tiro abandonados. La situación que domina más de 60 de los 126 minutos de la película es el encuentro de las hermanas, sus rencillas, sus recuerdos, el odio contra el pueblo, y el despliegue quejumbroso y funerario, carnavalesco, orgiástico y demoníaco de las ancianas sin dientes. Toda esta parte se desarrolla con la centralidad imaginaria, la persistencia plástica y la influencia patética del vodka, en botellas de todos los tamaños, en infinidad de vasos, bebido, derramado sobre la tierra, sobre el cuerpo, encendido sobre la tumba, licuando la nitidez del lente que, a fuerza de seguir carreras de borrachos y delirios, pierde el foco.

En el comienzo del filme hemos visto a la muchacha levantarse desnuda de una cama de orgía, cobrar su dinero y partir, mientras en el contracampo del espacio, distribuyendo luz blanca y quejidos, la televisión exhibe, sin espectadores, un filme pornográfico. También en el inicio, el empresario es descubierto negociando con rudeza en la oscuridad angulosa, velada por la neblina del hielo del frigorífico que recorren esclavos cargando enormes animales despellejados, tiesos, verdosos. El afinador entra en escena, debilitado por la presencia de otro que reproduce cantando sus ejercicios de afinamiento de un teclado, con un fondo oscuro que recorta los perfiles de un gran salón lleno de pianos, amplitud sin luz que figura indirectamente la densidad de la noche que habitan los personajes.

Antes de estas presentaciones, antes de los modos existenciales, existencia concreta, existencia ficticia, existencia trágica (este esquema irresponsable podría incluir los términos de libertad, disponibilidad y fatalidad, o los de realidad, sueño y pesadilla), como situación inaugural, o primer plano, o ambiente de apertura, que sabemos puede descubrir el estilo de lo porvenir, aparece una calle de noche, una calle de una ciudad cubierta de nieve, un suelo negro espejeante poblado de perros vagos inquietos. El cuadro asoma por arriba unos cuerpos triangulares amarillos, como puntas de bolígrafos *Bic* gigantes. De pronto, la espera silenciosa, alterada por los movimientos y los gemidos de los perros, resuelve su tensión con la caída violenta de esas formas al suelo, reveladas como puntas de taladros gigantes, que comienzan a perforar el pavimento con la estampida de los quiltros y una sonajera insoportable que continúa, hasta el pánico, con el paso sucesivo de un convoy de camiones barrenieva que despejan las calles de la ciénaga lechosa.

La violenta transición del reposo al dinamismo, de la espera al desborde, conspira para que el espectador distinga la función de síntesis poética, síntesis retórica del filme, que la secuencia representa. Por la actividad del plano persistente, del fuera de campo y de la expresividad acústica de lo *off*, el cuadro niega un eventual valor alegórico y cualquier expectativa de consecución según la inercia genérica de sus motivos: noche de ciudad sucia, perros vagos, mecanismos de mantención urbana. La presencia temática y sensitiva de formas de aniquilación –taladros, barrenieva– en la obertura preludian los riesgos del sentido en el relato que comienza, luego, pueden calificarse estratégicamente como dispositivos de distanciamiento. Esta exposición temprana de los riesgos del sentido, específicamente, como riesgos de la expresión, que ganarán consistencia en los asuntos de la mentira, la invención, la imaginación, la artesanía, avisa también que la transición del sentido al

sinsentido es cinematográficamente el paso del reposo a la agitación, de la continencia al desborde, de la nítido a lo borroso, de lo separado a la mezcla.

Si los comentaristas de cine se encapricharon con “ 4” en la madrugada del festival, en el sofoco hospitalario del “Klandestinov”, es porque tenían hambre y sed y cansancio, y el largo acto final del filme, este donde se afirma como únicas verdades (certezas a contrapelo de las ansias rusas y generales, de autonomía, goce y juventud) las de la mezcla y el absurdo, es un esfuerzo logrado del cine por sentir gusto, olfato, tacto, movimiento.

El ensayo cinematográfico de la mezcla, la obsesión barroca del joven Khrzhanovsky, con los precedentes de Greenaway, Mikhalkov, Kieslowski, Polanski, Wojcyeck Has [1] , Fellini, Ferreri y Pasolini, es regularmente el debilitamiento de la mirada, la crisis de su hegemonía. En este caso se da a través del fuera de campo, del plano borroso, de la subjetiva con vértigo. Al final, cuando dominan las viejas, para discutir las ansias de forma, y el aprecio de autonomía, que representan los tres protagonistas jóvenes, el asunto es sensualista y radicalmente escatológico.

La hermana muerta, la que motiva el viaje de la joven hasta un pueblo que imaginamos al norte -viaje tan largo que el espectador se siente con derecho a dormir y a despertar en el tren y considerar si los campesinos que beben vodka y comen huevos duros son los mismos o han cambiado- modelaba con miga de pan, masticada por las ancianas, las caras de los muñecos que, a través de su venta, mantenían al pueblo. La monomanía del funeral (que situado al final del filme, y al final de una geografía apocalíptica, hace considerar la otra acepción de escatología) y de los borrachos, manía de lo irrecuperable, de la miseria que se viene a falta de alguien que ejecute la tarea clave de diversificar los rostros de los fanchos, abre la atención a diversos procesos del cuerpo: comer visiblemente con bocas desdentadas, beber hasta babear, rumiar el pan, fabricado inútilmente para escupirlo, rociarse con la grasa de los banquetes, de un cerdo chamuscado, con el vino malo y el vodka turbio, las carnes flácidas. Las ancianas, semejantes física y psicológicamente, lloronas, hambrientas, libidinosas, con la energía de una mezquina vida obcecada, figuran con reminiscencias arcaicas, la tensión de la vitalidad entre la voluntad de forma y la metamorfosis, entre el *conatus* y la simpatía universal.

Si Khrzhanovsky estuvo borracho todo el tiempo, no podemos hacer otra cosa que celebrar el rigor y la consecuencia extrema de su *modus operandi* . En los desbordes del final reaparecen en crisis, las ansias de pureza, negada por los vómitos y las tradicionales aguas pesadas del cine ruso; de identidad de persona, a través del motivo de los monigotes, de las ancianas idénticas, de las hermanas que recrean la invención de los clones; las expectativas de modernismo, ahogadas bajo el peso oloroso y áspero, de los campesinos, de las tierras de labranza, de las pobres cruces ortodoxas, de las manufacturas, de la dominante irracionalidad; y de originalidad, negada cinematográficamente, a través de acciones rutinarias registradas de modo esquemático: la escena de la vieja cretina, narigona y desdentada, que varias veces en plano secuencia invade una casa, se toma un trago de vodka, sirve otro y despierta a la hermana recién llegada con remezones y la caña en la boca, se asimila como la rutina de varios días, sólo porque la muchacha cambia de camiseta.

La doctrina de lo real como un sistema intrincado, como una secreta simetría, doctrina que hoy explota el cine como una moda –probablemente influido por las divulgaciones de las teorías del caos y de la incertidumbre- en “ 4” es un tópico maltrecho por el asedio, las suciedades y los esplendores, de la vitalidad. Vitalidad que en el modo de una exasperación formal barroca de los principios constructivos fílmicos (los alardes estructurales y simbólicos de guión, el protagonismo del cuadro y la composición a través del plano obsesivo, el tiempo muerto y el fuera de campo, la pretensión de sinestesia cinematográfica por el audio, regularmente saturado, con efectos de congestión, y el primer plano oscilante) cuestiona el fundamento de las convenciones retóricas del cine actual, y su dependencia de los efectismos tecnológicos.

Los cines rusos, en especial los de filiación disidente, cristiana, han registrado de manera sistemática, la relatividad de las existencias humanas, la fatalidad de los encuentros, las transferencias. Los modos heterodoxos para expresar esos vínculos han servido de cuestionamiento para los programas técnicos de la cercanía y brevedad del mundo, han servido para endiosar y vilipendiar el cine, como un modo específico de éstas. En las construcciones y alusiones dramáticas de Khrzhanovsky, en sus énfasis tecnológicos y lingüísticos, está también ese marco ético pero sin la afirmación conclusiva, sin la reivindicación reparadora, de la simpatía universal (de un Tarkovski), del amor como influjo a

distancia (como Kieslowski en “No fornicarás” o en “La doble vida de Verónica”). La energía disolvente de 4 , confía en el cese como condición de posibilidad. Cese que al interior de la película es el desenlace: la expulsión del afinador de pianos al trance azaroso de la guerra; la ruptura con el pasado, con la familia, con la condición de hermana, a través de la destrucción de la foto y el incendio de la tumba por parte de la protagonista, el abandono al mal y la muerte, en el caso del comerciante de carne. Cese que fuera del filme es el término abrupto, desconsiderado de la película, los créditos de pronto, la luz prendida de la sala rentada para el festival, donde apenas dos o tres tienen ánimo para aplaudir.

Los escandalosos niveles de ruido, de desorden, que alcanza 4 después de dos horas ameritaban ese gesto. Esa intervención –el final- como condición constructiva para imponer la forma desde fuera hacia dentro, como el intervalo necesario para resentir la diferencia de lo visto, como determinación prevista y capitalizada, para reinventar fuera la película genial o malograda, para ayudar a embriagarse y soñar o tener pesadillas después de éste y otros festivales.

—

[1] Cineasta polaco, director del filme de 1964, “El manuscrito hallado en Zaragoza” del escritor Jan Potocki.

Ir a favoritos de

[Juan Eduardo Murillo](#)

[Iván Pinto](#)

[Carolina Urrutia](#)

</div>

Como citar: Corro, P. (2005). 4 , laFuga, 1. [Fecha de consulta: 2019-06-25] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/4/209>