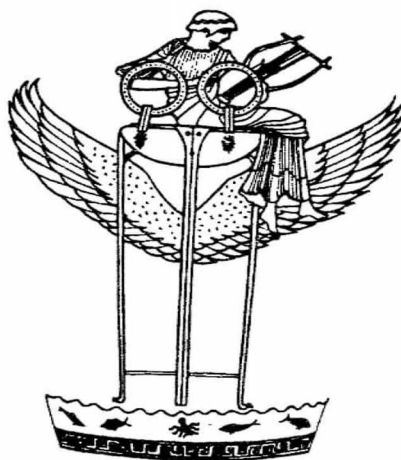


Cine y tradición clásica: *Odiseo retorna eternamente*

Marta Alesso



El amante bilingüe. 1992. Guión y dirección: Vicente Aranda. Con Imanol Arias, Ornella Muti y Loles León.

¿Qué es un héroe? Despojado absolutamente de su valor ejemplar, el héroe desciende sin pausa la escalera de la historia de la literatura. ¿Y qué sucede en el cine? Un héroe puede ser *Forrest Gump*, un fronterizo con quien puede identificarse, sin embargo, el ciudadano medio norteamericano (o cualquier ciudadano de nuestros países colonizados por EE UU). También puede ser el protagonista de *Water World*, navegando -individualista y misógino- por las aguas que cubren un mundo devastado.

Ya no existe el héroe de Otto Rank donde coinciden rasgos de mitologías tan dispares como la hebrea o la hindú, la griega o la romana. Ya no existe un héroe unánime, resultado de cierta disposición de la mente humana, idéntica siempre a pesar de tiempos y lugares. Los valores del héroe convencional se desarticulan y se invierten de continuo.

Otra figura surge entonces en el horizonte del análisis crítico: el héroe absurdo. El existencialismo logra delinearlo, lo dibuja y desdibuja en un universo de fragmentación social. El héroe absurdo se viene asomando desde Aristófanes y Plauto, esporádicamente aparece en algún texto inclasificable de Shakespeare, pero son Sartre y Camus los que terminan de pintarle la cara.

Su conciencia dividida, sus contradicciones, sus carencias dibujan un ser metafísicamente desorientado.

David Galloway (1985: 24) ve con claridad que el *Mito de Sísifo* de Camus ofrece *un examen completo del ansia de unidad que siente el hombre en presencia de un universo desordenado*. No es que el hombre no exista, no es que el héroe no exista, no es cierto que los *secretarios de Creón* sean quienes *despachan hoy el caso Antígona* (Dürrenmatt, 1970:63). El héroe tiene un nombre pero en un universo en que *el bien y el mal han perdido sus anti-*

guos nombres. (Camus 1959: 183)

En *El amante bilingüe* (1992), un film de Vicente Aranda la voz en off ubica *in media res* al protagonista, escindido, desesperado en una Barcelona casi contemporánea: *La historia de Juan Marés es triste. Es la historia de un hombre que a los treinta años dio un braguetazo y luego no supo ponerse a la altura de su suerte.*

Este héroe absurdo se mueve en una fábula circular. Parte de un punto al que retorna después de muchos años, para encontrarse con una mujer que es su propia mujer. Es como aquel *Wakefield* de Hawthorne que alquila unos cuartos a la vuelta de su casa en Londres y allí *ignorado por su mujer y sus amigos, sin que nada motivara su voluntario destierro, habitó por más de veinte años.* Cuando su nombre estaba borrado ya de todo recuerdo, una tarde apacible entra de nuevo en su casa. En qué mujer pensaba *Wakefield* cuando pensaba en su propia esposa durante esos veinte años?

Así es también la historia de Juan Marés. La película comienza mostrando dos niños -Juan Marés y Juan Faneca- jugando sus correrías infantiles en la Barcelona de los 50, en la calle Verdi. En esa calle termina también el film: en una pensión de la calle Verdi, Juan Marés, mutado en Juan Faneca ha intentado descubrir la identidad de su propia esposa...y su propia identidad, acostándose nuevamente con ella después de años. *Es como si hubiera follado con un muerto* le dice ella, al final, en catalán. Y se va para siempre.

Juan Marés es un Odiseo destruido, degradado, fracasado en todas sus empresas, incluida la victoria sobre los pretendientes de su esposa. Héroe absurdo, tiene por lo tanto, rasgos del teatro de Beckett. Su periplo por la vida carece de todo objetivo, excepto la obsesión de reencontrar una mujer que ya no existe. Su existencia es una aventura egocéntrica, anclados sus deseos en el pasado, elude asumir que ese pasado también es una sucesión de desencuentros y de oportunidades perdidas. La historia de Juan Marés es

simple. Un marginal, un vagabundo, que domina el arte de la ventriloquía -Imanol Arias- se ha casado con una heredera rica, culta y hermosa, -tan hermosa como sólo Ornella Muti puede ser- llamada Norma Valenti.

Una tarde de noviembre, después de cinco años de matrimonio, vuelve a su apartamento y encuentra a la mujer en entretenidos juegos eróticos con un limpiabotas. Han pasado antes por su tálamo -que él sepa- un camarero, un taxista y un morenazo que vendía macramé en el metro.

En un diálogo verdaderamente sartreano entre Juan Marés y el limpiabotas, Juan recuerda cómo conoció a Norma. Diálogo en una sola dirección, ya que la verdadera comunicación entre los personajes del film es imposible. *El amante bilingue* trabaja artificioosamente el arte del fracaso. Y por esto, el diálogo también fracasa. Mientras Juan habla, el "limpia" sigue cepillando monótonamente los zapatos del dueño de casa. Juan y Norma se conocieron un día de otoño de los '70; protestaban por el proceso de Burgos con una huelga de hambre en una especie de galería de arte. Este primer encuentro erótico y cada uno que aparece en la película está marcado por una isotopía visual: un zapato o un pie. Es una imagen recurrente que ofrece al espectador un canal interesante de interpretación. Según los psicoanalistas, el pie tiene significación fálica. El pie ha sido señalado como símbolo erótico particularmente, en los dos extremos de la sociedad, entre los primitivos y entre los refinados. (Chevalier 1991: 826))

Después de la escena con el limpiabotas, Norma Valenti deja el piso que comparte con Juan, lo abandona en un vacío existencial, en una angustia impotente que perdurará durante años. Al tiempo, aparece Juan Marés frente al portal de una catedral, con distintos disfraces, tocando el acordeón. Siempre toca la misma canción: *Perfidia*. Repentinamente dos grupos políticos se enfrentan. Unos gritan *Por la plena normalización del catalán!* y otros

rebaten *España, una!* y arrojan un explosivo. El hombre-Nada cree que la realidad también es Nada, pero un buen día llega esa realidad y lo alcanza. No sólo lo toca, sino que su violencia le destruye el rostro. "Años después", todo vestido de negro -capa negra, sombrero negro, cara desfigurada, alma sombría- Juan Marés sigue interpretando *Perfidia* frente a la catedral, ahora con una máscara que le cubre el rostro desfigurado. Su confidente, un retratista callejero con fez y loro en el hombro -Euríloco decadente y marginal- lo compadece y aconseja: *No es decente estar enamorado así de la propia mujer.* Juan no puede otra cosa que contestar, destruido por su loco amor: *Soy un perro abandonado. Soy el fantasma de la Opera. Doy miedo.* Juan es Diógenes, el Can. Sin adorno, sin túnica, con la cabeza rapada transita las calles de la ciudad, pasea su sarcasmo obsceno por los lugares públicos y en el espacio íntimo se destruye a sí mismo inmerso en una atmósfera degradada por su obsesión. Un oráculo subvertido, en realidad un otro-yo oracular, le habla desde las profundidades de un inodoro inmundado y lo incita a dejar su vida hecha jirones como Juan Marés, para convertirse en Juan Faneca, su amigo del alma que una vez se marchara a Alemania en busca de fortuna. Un grito desgarrado, lleno de poesía y de dolor hace exclamar a este héroe cínico y absurdo: *Los ángeles lo llaman goce divino. Los demonios lo llaman sufrimiento infernal. Los hombres lo llaman amor. El amor es un comercio tempestuoso que acaba siempre en bancarrota. En el amor, manda siempre, por derecho propio, el que menos ama.*

Finalmente, Juan Marés se convierte en Juan Faneca. De la caja de los milagros -que perteneció a su padre- el mago Ching-, surgen un bigotito, patillas, un parche en el ojo para sugerir un toque de misterio; una lente de contacto celeste aclara el único ojo del moderno Polifemo -monstruo que sale al mundo en busca de Norma-Galatea.

Pero nadie renuncia impunemente a sí mismo. Eso lo supo

el difunto Matías Pascal, cuando en 1904, brotó de la pluma de Pirandello y quiso mutarse en Adriano Meis. Nadie puede ser un extranjero en su propia vida. Es absurdo. Pero *un caso de la vida puede ser absurdo; una obra de arte no. Las necesidades de la vida no tienen necesidad de parecer verosímiles, porque son verdaderas. Al contrario de las del arte que, para parecer verdaderas, tienen necesidad de ser verosímiles.* (Pirandello 1979:226)

El **nostos** homérico implica detenerse primero durante un tiempo en la isla de Calipso para corroborar la propia masculinidad. Sirve a estos fines una vecina llamada Griselda, encarnada en Loles León. Antes de salir, el nuevo Juan dice a su imagen en el espejo que va a emprender *maniobras operativas que demuestren que no hay tía que se tenga delante de un servidor.* Efectivamente, poco trabajo le cuesta seducir a la inocente Griselda, andaluza de nacimiento, taquillera del cine Fantasio cuya mayor aspiración es ser dependienta del Corte Inglés. Más tarde, en la soledad del apartamento que alguna vez compartió con Norma, Juan dialoga otra vez con esa voz oracular que le marca el futuro. Juan Marés dice que su vecina quizás no fue prueba suficiente, es sólo una pobre solitaria, el otro Juan ratifica que *todos somos unos pobres solitarios. Norma también.* Y exhorta *Sal de tu sueño y entra en el mío.* Entonces Juan Marés en un ofrecimiento ritual exclama: *Esta es la última página de mi vida. Dejo de ser Juan Marés y me incorporo a la eternidad en sacrificio y homenaje de una sola deidad: Norma... a un solo sentimiento oceánico, universal: la vida para mí eres tú: Norma.* El ahora Juan Faneca, desprovisto de sus antiguos ropajes de marginal desesperado que cantaba a las puertas de la Sagrada Familia, va a visitar a Norma como otro, como un amigo de su ex-marido y en esa carnadura, comienza a seducirla nuevamente. Como Odiseo, que llega a Itaca, después de veinte años, y debe demostrar a Penélope que no es un mendigo, que no es un paria, que no es un *θήξ*. En una pensión de la calle Verdi, donde

comenzó su vida, espera Juan el reencuentro con su eterno amor. En esa misma pensión una muchacha ciega -y sabia- anuncia: *Esa mujer tan poderosa que ha partido tu vida en dos está por llegar.*

El héroe y la mujer recobrada se encuentran, en efecto, después de años -como Odiseo y Penélope- en una escena de amor. En verdad, es una parodia de las escenas de amor cinematográficas. *Follas como Juan Marés* -le dice ella- *¿es que habéis aprendido con la misma puta?* Pero no se da cuenta de que el ocasional compañero es su marido. El arte es la representación de lo imposible. La escena del encuentro debe cumplir el difícil cometido de lograr un lugar de enunciación mediante los cuerpos y la escenografía que exprese y concentre en miniatura la gran tragedia del hombre que ha dedicado toda su vida a una búsqueda. Buscaba una mujer y buscaba una identidad. Ninguna de las dos pueden rescatarse porque nunca existieron. La búsqueda -que pudo ser trascendente en su propósito- fracasa porque el objetivo estaba colocado en un lugar equivocado. El absurdo existencial muestra la "realidad" como un sueño exagerado, como una dilatada pesadilla que abarca el pasado y presente, y destruye todo futuro.

Se despiden en la calle húmeda de la noche catalana. Odiseo no supo articular la clave, la prueba irrefutable que provocara la **anagnórisis**. *De lo que estoy muy contento es de haber conocido de verdá' de verdá' a la mujer que se follaba a Juan Marés.*

Norma-Penélope vuelve al mundo de los voraces pretendientes. Hermes acompaña las sombras de las almas al reino de los muertos. Juan Faneca y Juan Marés lo siguen; desprotegidos, se apoyan uno a otro sobre la escalera mecánica. *El hombre absurdo ha entrevisto un universo ardiente y helado, transparente y limitado donde nada es posible pero todo es dado, más allá está el derrumbamiento y la nada.* (Camus 1959: 227) En el final, el héroe absurdo confunde también, su propio nombre.

Bibliografía:

CAMUS, A., 1959, "*El mito de Sísifo*" en Obras Completas, Tomo II, México: Aguilar.

CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.,1991, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder.

DURRENMATT , F. 1966, *Theaterschriften und Reden*, Zurich: Arche.

GALLOWAY, D., 1985, *El héroe absurdo*. Buenos Aires: Editorial Fraterna.

PAVIS, P., 1990, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.

PIRANDELLO, L., 1979, *El difunto Matías Pascal*.(Trad. de José Miguel Velloso), Barcelona: Planeta.

RANK O., 1961, *El mito del nacimiento del héroe*. Buenos Aires: Paidós.