



Fotografía latino-americana

133 años de imágenes en el libro de Erika Billeter.

PÁGINAS 4 Y 5D

Sección D Página 1 Semana del 26 de junio al 2 de julio de 1994



"América: te he dado todo y me he quedado sin nada", escribió alguna vez Ginsberg. El hippismo es, también, hijo de los beats.

## De los beatniks a la Generación X

Celebraciones y vacíos

ESCRIBE ANDRÉS RUBIO

La gabardina de Jack Kerouac pertenece ahora al actor Johnny Depp, que pagó por ella casi 50,000 dólares. Hace un par de semanas, durante seis días, los supervivientes del movimiento beat, profesoriales y con el pelo gris, volvieron a Greenwich Village (a las calles y cafés del mítico barrio y a las aulas de la Universidad de Nueva York) para repetir su mensaje contracultural. Y se encontraron con un público no de hippies trasnochados, sino de jóvenes que agotaron las localidades. Rastreadan las conexiones entre la desorientada e inmadura "Generación X" y aquel espíritu espontáneo, libre y rebelde que Allen Ginsberg sigue representando.

Rodeado de los poetas Gregory Corso y Lawrence Ferlinghetti, Allen Ginsberg presidió unas abarrotadas sesiones que celebraban otro encuentro en Nueva York, de tres personas, hace 50 años: Ginsberg (Aullido), Jack Kerouac (En el camino) y William Burroughs (El almuerzo desnudo), en 1944.

Al encuentro faltó Kerouac, que murió solo y borracho en 1969 a los 47 años, aunque se leyeron en el parque de Washington Square textos de su libro. Burroughs, de 80 años, llamó por teléfono, excusó su insistencia diciendo que sus gatos lo necesitaban, y ofreció pintorescos consejos del estilo de: "Desconfía de las putas que digan que no quieren dinero. Lo que quieren es más dinero."

Allen Ginsberg se mantuvo más cercano a la realidad y sostuvo que el espíritu beat puede iluminar a la Generación X para comprender el humor, la ecología, la franqueza sexual, el pensamiento oriental o el candor político. Recordó el significado de la palabra beat: "Exhausto, en el culo del mundo, mirando hacia arriba y hacia afuera, insomne, con una visión amplia, perceptivo, rechazado por la sociedad, a tu aire, sabio de la calle."

El poeta de Aullido hizo de respetable maestro de ceremonias, y firmaba sus libros con dibujos de girasoles a jóvenes lectores. "Allen Ginsberg sigue vivo y pateando", dijo uno de ellos. Mucho de lo que pasó en los sesentas está volviendo a ponerse de moda, y precisamente la moda ha sido la única concesión de Ginsberg al permitir que su fotografía vistiendo pantalones caquis aparezca en una inteligente campaña de anuncios de las tiendas de ropa informal The Gap (el dinero cobrado ha ido directamente a la Escuela Jack Kerouac).

Ginsberg, profesor en el Brooklyn College, ya no necesita fotografiarse desnudo tocándose la entrepierna para provocar a sus censores. Ahora que recibe homenajes de todo el mundo (su último premio lo recibió en Francia: Caballero de las Artes), sigue viviendo en un departamento alquilado, sin ascensor y con muebles sencillos. Ya no está con su amante de



Times Square, foto de Lou Stoumen (1940).



Beats en pleno: Larry Rivers, Jack Kerouac, David Amram, Allen Ginsberg y Gregory Corso (con gorro) en los cincuentas.

## Un departamento en la calle 118

Jack estaba comiendo en su departamento una tarde cuando apareció Ginsberg, un chico flaco de diecisiete años con enormes orejas. Jack reparó en las gafas con montura de carey como parte de aquel atuendo de "esmerado chico judío de Jersey", pero también notó la llama intensa de los ojos. Empezaron a hablar sobre Dostoievski. Jack sintió pronto que Allen era un "exaltado" como Sammy, y lo adoptó en calidad de hermano —aun más menor. Más tarde vería el cuaderno de notas de Allen, en cuya portada se leían las palabras: "Ahora, desde mi corazón roto y sangrante, triunfalmente, yo hago... Arte." No era nunca vulgar, aquel chico que a la edad de diez años provocó la huida de ciertos gamberros con una sarta interminable de palabras polisilábicas, y a los catorce años declaró: "Seré un genio de una u otra clase, probablemente en literatura... Quizá sea un genio, quizá sea un egocéntrico o quizá soy ligeramente *esquitsofrénico* (sic). Probablemente las dos primeras cosas." Marcado por una madre que no hacía otra cosa que entrar y salir de los hospitales mentales, Allen sentía que era "un chico perdido, errante, en busca de la matriz del amor". Había llegado a la habitación del Union Seminary que compartía con Lucien ardiendo de idealismo político. Al dirigirse a su examen de ingreso juró que, si lo aprobaba, nunca traicionaría su ideal, "aliviar la miseria de las masas". Su juramento se debilitó al contacto con la lengua cínica de Lucien, pero subsistió su sensibilidad idealista. Unas pocas semanas después, Jack conoció a Allen; Jack le ayudó a mudarse de habitación, y lo observó con respeto despedirse de su antiguo cuarto, de la habitación de Lucien y de los siete tramos de escalera. "¡Eh, eso también lo hago yo!", exclamó Jack, y entre ellos se produjo lo que Allen consideró una "transmisión de sentimiento real", solidificando su afinidad intelectual.

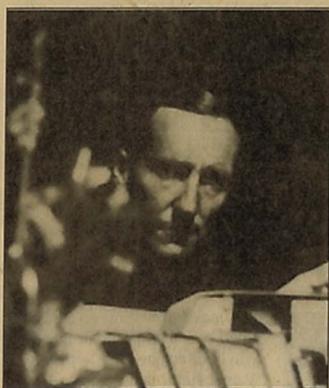
Lucien envió también a otros dos hombres al apartamento, quienes con Ginsberg y Lucien formaron el cuarteto que supondría el reencuentro de Jack consigo mismo. El primero era William S. Burroughs, según palabras de un crítico, "el espécimen humano más altamente inquieto, hiperestético", que Jack conoció nunca. Aunque recibía una pequeña cantidad de dinero de su familia todos los meses, Bill no era heredero directo de la fortuna de la Burroughs Adding Machine; no obstante, su familia tenía una posición socialmente importante en St. Louis. En 1944, Burroughs contaba treinta años; se había graduado en Harvard con la promoción de 1936, había dejado de estudiar medicina en Viena, y trabajado como publicitario, detective, camarero y exterminador de insectos.

En el apartamento, con su chaqueta y gafas de montura metálica, se veía alto, enjuto y, según Jack, como "un patricio de labios finos", "inescrutable por su aspecto corriente". Tenía una ligera semejanza con el impasible protestante Buster Keaton. Una década más tarde, en las calles de Tánger, los chicos le llamaban "El hombre invisible".

—DENNIS McNALLY, JACK KEROUAC. UNA BIOGRAFÍA

# Contacto en Nueva York

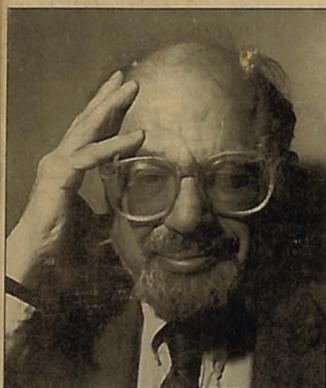
En junio de 1944, tres sujetos muy especiales se hicieron amigos en la ciudad de los rascacielos. Ahí arrancó la generación *beat*



Burroughs: *El almuerzo desnudo*.



Kerouac: *En el camino* y otras novelas.



Ginsberg: *Aullido* y otros poemas.

muchos años, el también poeta Peter Orlovsky, aunque son amigos, y escribe poemas sobre su cuerpo arrugado, pero todavía ávido ante los chicos de 18 años.

El profesor de arte de la Universidad de Nueva York Ed Adler, organizador de los actos (que incluyeron una reposición abierta hasta el pasado 10 de junio), estaba encantado por la calidez y la euforia de la audiencia, que le recordaba a los años sesentas. "Se vio en todas las conferencias que hay una insatisfacción general por el statu quo —dice—, con una economía inflada por los yuppies, y una generación que no tiene

fácil acceso al trabajo y a la vivienda. La conexión entre estos jóvenes y la Beat generation es interesante, porque fueron los beat los que después de la Segunda Guerra Mundial, cuando todo entró en un plano materialista, dijeron: "¿Dónde queda la espiritualidad?"

En las entrevistas, a Allen Ginsberg le quedan bríos para denunciar a los telepredicadores estadounidenses, los políticos cínicos, los policías corruptos, la CIA, la cobardía de los medios de comunicación y la política con respecto a las drogas. Considera que en terrenos como la lucha por la legalización de la marihuana y el ecologismo, la Generación X y la Beat coinciden plenamente. "Estoy a favor del pacifismo en la política, de la meditación, del candor en la vida personal."

Frente a la confianza que inspira la figura de Allen Ginsberg, los jóvenes de la Generación X que abarrotaron la conferencia dedicada al legado de los beat, atraídos por la presencia del periodista Hunter S. Thompson, recibieron un irónico diagnóstico de éste sobre su fragilidad en una época devoradora por las modas: "Ustedes son lo que los beatniks en los años sesentas, pero pronto serán la Generación Z. Son el modelo de la última temporada."

© El País

## Allen Ginsberg / A un viejo poeta en el Perú

Porque nos encontramos al anochecer  
Bajo la sombra del reloj de la estación  
Mientras mi sombra visitaba Lima  
Y tu fantasma agonizaba en Lima  
Vieja cara necesitado una afeitada  
Y mi joven barba brotaba magnífica  
como el cabello muerto  
en las arenas de Chancay  
Porque equivocado creí que estabas melancólico  
Saludando tus pies de 60 años  
que huelen la muerte  
de las arañas en el pavimento  
Y saludaste a mis ojos  
con tu voz de anisado  
Creyendo equivocado que yo era genial  
para mi edad

(mi rock and roll es el movimiento de un ángel  
volando en una ciudad moderna)  
(tu oscuro arrastrar de pies el movimiento de un serafín  
que ha perdido sus alas)  
Te beso en tu gordo cachete (una vez más mañana  
Bajo el estupendo reloj de Desamparados).  
Antes que yo vaya a mi muerte en un accidente de aviación  
en Norteamérica (hace tiempo)  
Y tú vayas a tu ataque al corazón sobre una indiferente  
calle de Sudamérica  
(ambos rodeados por comunistas chillones  
con flores en el culo)  
—tú mucho antes que yo—  
o una larga noche solo en un cuarto

del viejo hotel del mundo  
mirando una puerta negra  
...rodeado de pedazos de papel  
Más vasta que las arenas de Pachacamac  
Más brillante que una máscara de oro forjado  
Más dulce que el gozo de los ejércitos  
culeando desnudos sobre el campo de batalla  
Más veloz que un tiempo pasado  
entre la noche de la vieja Nasca y la nueva Lima  
al anochecer  
Más extraño que nuestro encuentro por el Palacio Presidencial  
en un viejo café  
fantasmas de una vieja ilusión, fantasmas  
de un amor indiferente.

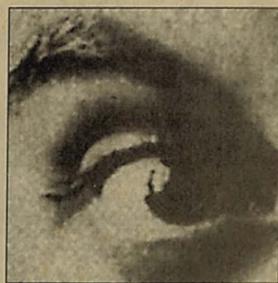
—TRADUCCIÓN DE ANTONIO CISNEROS



Ginsberg vino a Lima, en 1960. Este poema es para su amigo Martín Adán.



Jeff Bridges, el arquitecto Max Klein en la película, ileso tras la catástrofe aérea. Abajo: Isabella Rosellini como Laura Klein, la sufrida esposa.



## LA DOLCE VISTA

En esta columna siempre se habla sobre el cine, pero nunca sobre los cines, y, la verdad, como que ya va siendo hora de que diga algunas palabras sobre ese aspecto tan importante del espectáculo cinematográfico. De las salas depende en gran medida nuestra capacidad de apreciación de las películas; juzgarlas a partir de una mala proyección es como sentenciar a un reo conociendo sólo la mitad de su expediente. Las salas de cine son como el papel para el libro, con el agravante de que la "lectura" de una película cualquiera exige condiciones técnicas bastante más complejas y diversas que la mera percepción de unas letras impresas con tinta. La fotografía aporta una dimensión peculiar a la acción en movimiento, y ese "elemento añadido" está por lo general en el corazón del espectáculo fílmico, forma parte indisoluble del mismo (ahí radica la grandeza de muchas producciones, que requieren de una buena proyección para hacerse justicia). ¿Cómo desligar el sentimiento de "poder en la sombras", la ambivalencia moral que se respira en *El padrino* de los claroscuros del director de fotografía Gordon Willis? ¿Qué sería de Bertolucci, de sus últimos tangos y emperadores orientales sin el colorido y la deslumbrante calidez de Vittorio Storaro? ¿Dónde quedarían las cualidades plásticas de un filme de Woody Allen, Coppola o Kurosawa sin los exquisitos diseños escenográficos de Santo Loquasto, Dean Tavoularis o el propio maestro japonés? El trabajo de estos y muchos otros hombres de talento, fruto de meses de dedicación e inventiva, queda drásticamente adulterado, absurdamente aniquilado por la ineptitud de un proyector viejo, de una copia rayada, de una lente fuera de foco, una abertura por donde penetra la luz, un carbón anacrónico a medio consumir. Inconcebible.

Y del sonido, casi sería mejor no hablar. Exigir que las mejores salas de la ciudad cuenten con el ya tradicional sistema estereofónico, que le da una verdadera sensación de movimiento tridimensional a la imagen, suena como una pretensión ridícula (no lo es para nada: los espectadores que hayan tenido la suerte de asistir a una función estereofónica, fuera de nuestras fronteras o cuando los cines Real contaban con el equipo adecuado, pueden dar fe de la abismal diferencia: un buen sonido le da emoción y vida a las imágenes). Aspiremos al menos a que el volumen sea lo suficientemente audible, a que la música pueda reconocerse, a que el proyector no emita odiosos zumbidos y a que los diálogos en castellano resulten comprensibles (no siempre es culpa de los sonidistas nacionales, como es prejuicio extendido). Hay proyecciones tan abominables, que provoca ofrecer una recompensa por la cabeza del desvergonzado exhibidor.

Pero seamos justos, también están los buenos: mencionaré a los cines Arenales, a los que da gusto asistir, al San Borja (que sólo debe mejorar su sonido), al San Felipe (que anda por ahí sacando pecho de un sonido estereofónico que yo jamás percibí), al Tacna y a los mejorados Orantía y Roma, entre los pocos. Y no puedo terminar sin repartir palos entre El Pacífico (que tiene un proyector decente y otro infame), el Colina con su tétrico halo de murciélagos, los Real con el sonido y la imagen más indignantes que se pueda concebir. Ojalá que los nuevos cines múltiples, que están por abrir sus puertas, ofrezcan condiciones tan superiores que a los malos no les quede más que imitarlos, cerrar o convertirse en tiendas de alquiler de video.

—F. FEIN

# Sin miedo a la vida

## La euforia existencial de un sobreviviente

ESCRIBE AUGUSTO CABADA

Tres lustros han transcurrido desde el llamado boom del cine australiano, cuando un puñado de inventivos realizadores, con Peter Weir a la cabeza, le demostraron al mundo su buen oficio narrativo, impecable nivel técnico y eficaz asimilación de temáticas y géneros fílmicos heredados de las cinematografías inglesa y norteamericana. Weir se distinguió desde un comienzo de sus compatriotas Bruce Beresford (*La emboscada*, *Al diablo con la virginidad*) y George Milner (*La trilogía Mad Max*) por el mayor vuelo creativo de sus proyectos (*Picnic en Hanging Rock*, *La última ola*, *Gallipoli*), los que dejaban sentir la mano de un cineasta personal y sensible, muy preocupado por el estilo visual y la atmósfera de unos relatos que, en mayor o menor medida, se resistían a encajar en sumarias tipificaciones generéricas. Como era inevitable, Weir recibió la tentadora invitación de Hollywood. Ingresó con buen pie, y consiguió un

filme fallido pero con innegables méritos parciales (*El año que vivimos en peligro*), otro muy logrado (*Testigo en peligro*, su mejor obra americana hasta la fecha) y un tercero que, aunque recibido en su momento con reparos críticos y cierta indiferencia del público, resulta de sumo interés (*La costa del mosquito*, no estrenada entre nosotros). La trayectoria siguiente del australiano lo muestra plenamente integrado al sistema de "éxitos" norteamericanos: sus películas conservan un razonable interés, son obras cuidadas y "bien hechas" que gozan del agrado de un amplio sector del público (lo que está muy bien, sin duda), pero se han estandarizado peligrosamente, y han perdido algo de la personalidad y el vigor creativo que caracterizara a su trabajo previo. *La sociedad de los poetas muertos* y *Matrimonio por conveniencia* no carecen de méritos destacables, ciertamente, pero no reflejan las virtudes de puesta en escena o concepción del mundo que nos hicieron ver en Weir a un autor original, y se pliegan más bien a esa amplia zona de productos artesanales de buena factura, dignos en el mejor de los casos, pero en cierta forma sumisos a las convenciones y tendencias dominantes de la gran industria del entretenimiento.



*Sin miedo a la vida* confirma lo dicho con claridad didáctica: estamos frente a un relato cuyo motivo central, la euforia "existencial" que sufre el sobreviviente de un terrible accidente aéreo, no carece de atractivas sugerencias, cuya puesta en imágenes acusa una preocupación por el sesgo intimista, el apunte psicológico, el "medio tono" apropiado para su poco espectacular premisa; aun así, se trata de un filme de discretos alcances, limitado por la moderación de su tratamiento y la ausencia de energía, y que con la excepción de una que otra ráfaga de inspiración —las secuencias del accidente, en particular— parece más bien el trabajo aplicado de un competente realizador de telefilmes. El guión de Rafael Yglesias, basado en

su propia novela, plantea ya escollos difíciles de superar: su personaje protagónico, el arquitecto Max Klein (un estimable Jeff Bridges, últimamente empujado en curiosas caracterizaciones) resulta un héroe algo hierático, y la cinta parece contagiarse de la apagada indiferencia con que él contempla la vida y la muerte; su letargo emocional lo impulsa a cometer acciones temerarias y gratuitas, como cruzar una pista sin preocuparse por los autos, o balancearse en el borde de un rascacielos (Richard Gere hizo exactamente lo mismo en *Mr. Jones*, otra cinta sobre desequilibrio emocional). A esto se suma su alejamiento de la familia (le da la espalda a su esposa, se muestra intolerante con sus hijos) y la extraña relación que establece con Carla (Rosie Pérez), una joven hispana que perdió a su hijo en el accidente y que no puede superar el espantoso complejo de culpa que la atormenta. A excepción de esta relación humana, la única verdaderamente desarrollada en el filme, todo el proceder del impávido Klein resulta tremendamente arbitrario a ojos del espectador, y sus meditaciones sobre los límites de la vida y la muerte, la predestinación y el sentido de la vida cotidiana ("si la vida y la muerte suceden porque sí, entonces no hay razón para hacer nada") aparecen como motivaciones un tanto abstractas, que si bien no carecen de validez en el contexto del filme terminan por imprimirle un cariz desapegado y laxo.

Hay otros aspectos que la cinta opta por sugerir antes que desarrollar, como los intereses económicos creados en torno a las víctimas de los accidentes (ahí está ese voraz abogado que encarna Tom Hulce, autocalificándose de "terrible" antes de buscarle el mayor provecho a la desgracia) o el tratamiento psicológico de los parientes y sobrevivientes (John Turturro nos entrega una de las mejores escenas de la película como el vulnerable terapeuta que no puede controlar las iras y lamentos de sus enardecidos parientes). A Weir se le siente más cercano a su prestigio en la estremecedora secuencia inicial, que nos descubre la magnitud del accidente en forma gradual y creciente, y en el *flash-back* final, donde la atroz colisión y sus consecuencias reciben un tratamiento desdramático, casi poético, en virtud de un uso muy expresivo de la banda sonora y, muy especialmente, de la inspirada partitura de Maurice Jarre. *Sin miedo a la vida* delata su mediana talla en su psicologismo algo simplista y en las soluciones fáciles a que echa mano —la terapia de choque que Max le aplica a Carla, o el conveniente efecto de una fresa sobre el destino de éste— pero tiene el mérito, si así podemos llamarlo, de atreverse con un tema tan oscuro y difícil como el de la muerte, la desgracia, el dolor que irrumpe brutalmente en la experiencia humana trastocándolo todo. Una cinta que no debe programarse en ningún vuelo.

### Sin miedo a la vida

(Fearless, EE.UU., 1993)

—Dirige: Peter Weir  
—Escrita por Rafael Yglesias  
—Música: Maurice Jarre  
—Actúan: Jeff Bridges, Isabella Rossellini, Rosie Pérez, John Turturro, Tom Hulce.

ESCRIBE JANET MASLIN

Todos sentimos en algún momento a la bestia dentro nuestro, pero el caso de Will Randall es excepcional. Will, un respetado editor neoyorquino, refinado y civilizado, no tiene un instinto de autoprotección cuando se trata de la ley de la selva. Hay momentos, en la primera hora del filme, en los que ir tras la yugular del prójimo es la norma correcta de etiqueta. Por eso, es casi un regalo divino para Will, el momento en que atropella a un animal una noche. Al salir del carro para investigar, Will es mordido por un lobo y los beneficiosos resultados no se dejan esperar. Regresa a su oficina con extraños poderes, que le resultan muy convenientes para el mundo de los negocios. Sus sentidos se vuelven más agudos y su energía está revitalizada. Will tiene la ventaja desde entonces de ver, escuchar y oler todo lo que ocurre a sus espaldas.

La primera hora, en que el tema permanece confinado al nivel de la metáfora, es irresistible. Los propios instintos satíricos del director Mike Nichols están retratados admirablemente en *Wolf*. Nichols captura sutilmente los vicios que se esconden detrás de la sofisticación de sus personajes.

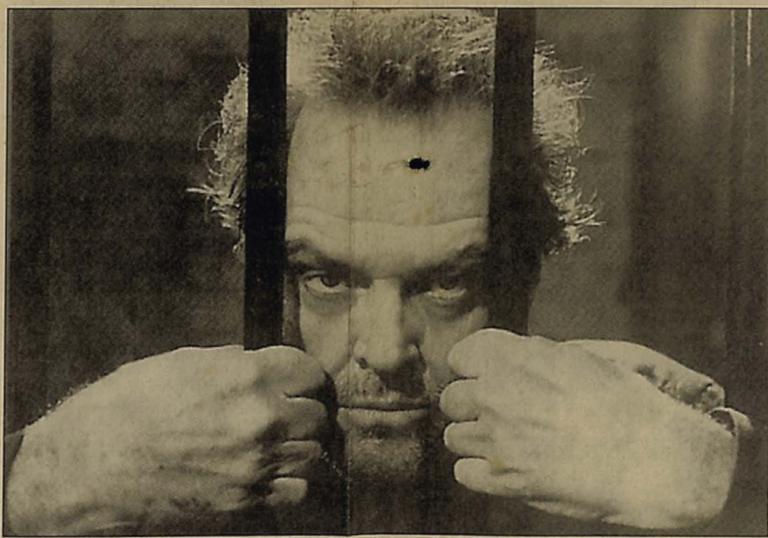
Más adelante, el tema del

hombre lobo deja de ser metafórico para ser literal, y es allí cuando la película se hunde en arenas movedizas. Hubiese resultado mejor película si Jack Nicholson —quien encarna excelentemente al ejecutivo neoyorquino que se convierte en bestia— no se hubiese dejado poner pelo en las manos ni enormes colmillos.

Nicholson, quien nos brinda una de sus más sutiles representaciones en años, lleva convenientemente los momentos de salvajismo, que son los elementos mejor logrados. La trama lo confronta con dos personajes muy bien delineados: Raymond Alden (interpretado por Christopher Plummer), un elegante millonario que se queda con la casa editora del protagonista, y Steward Swinton (James Spader), un sonriente joven que pretende quedarse con el trabajo de Will.

En una de las más extravagantes escenas, Nicholson es invita-

# El lobo muerde al hombre, la vida del hombre mejora



Jack Nicholson nos muestra un convincente lado salvaje.

do a una cena elegante en casa de Alden, con el propósito de que éste le informe que está despedido. "Pareces una buena persona. Gracias a Dios que te voy a reemplazar", le dice Alden a Nicholson.

Muy afectado por los recientes eventos, Will se refugia en Laura (Michelle Pfeiffer), la hija rebelde de Alden. "¿Quién eres tú, el último hombre civilizado?", pregunta, escéptica, Laura. Tiene sentido que ella se enamore de Will, pues no sólo representa para ella la figura paterna sino que además, según las propias palabras de Laura, siempre se ha sentido atraída por el hombre equivocado. Si a Laura le gusta el peligro, entonces este tipo que sale a aullar a la luna es la elección perfecta.

*Wolf* trata el tema del hombre lobo como si fuera un hecho común y corriente. El hecho de que Will no oculte su problema a Laura denota una increíble sangre fría. Pero mucho del valor de este

filme se pierde con los innecesarios efectos especiales. A diferencia de Coppola, quien en su film *Drácula* demuestra una gran complacencia en presentar terroríficos trucos de vampiros, Mike Nichols no se siente muy a gusto con lo sobrenatural. Tampoco brinda la magia para realizar un final decente.

Parte de las fallas de la película radica en su escritura, la cual está a cargo de dos personas: Jim Harrison y Wesley Strick. Esta dupla no logra un trabajo consistente. Al final, se lleva a cabo un vuelco romántico bastante flojo, que no les va nada a los protagonistas. Líneas como "nunca he amado a nadie de esta manera" no pertenecen aquí. La interpretación de James Spader está a la altura de la de Nicholson. La Pfeiffer logra rescatar con su actuación las carencias de su papel. Christopher Plummer irradia una autocomplacencia tan grande, que hasta parece carnívora.

En general, el trabajo combinado del rodaje, vestuario, edición y producción crea una película con gran brillo. Pero éste se ve ensombrecido por los efectos especiales. Las mejores escenas son las primeras, en que se recrea un ambiente nítido y decoroso con depredadores suficientes.

© The New York Times