



De oscuridad a

Al principio Mamá creó la oscuridad del cine. La tierra estaba desierta y sin nada y las tinieblas cubrían los abismos, mientras el espíritu de Mamá aleteaba sobre la superficie de las aguas

Para quien supo de esas sombras (y luces) a los veinte días de nacido —según reiterado testimonio de su señora madre—, la historia de la vida le pudiera empezar como El Libro: “Al principio Mamá creó la oscuridad del cine. La tierra estaba desierta y sin nada y las tinieblas cubrían los abismos, mientras el espíritu de Mamá aleteaba sobre la superficie de las aguas”. Estas palabras parecen un cuadro naturalista del interior del antiguo cine Casino de mi pueblo, después de un aguacero, y a la vez podrían describir cómo se sentía mi madre cuando pudo regresar a las películas, que tanto ama, tras parirme. Además de confesar que

Por Silvio

aquellas oscuridades me permitieron nuevas siestas entre puntuales bucheros de leche, podría afirmar que las músicas y voces amplificadas que arrullaron mis sueños llegaron dónde debían llegar, esperaron donde quiera que haya sido necesario y se activaron también a su hora, para completar la aleación de mi espina dorsal.

En un cine —es lo que estoy tratando de decir—, tuve mi primera noción de lo maravilloso.

haber inspirado tanto el poema como la obra musical. Esta trata de un joven griego que conoce a un mago, a bordo de un barco que navega por el Nilo rumbo a Menfis. En la versión africana lo curioso es que el joven ve como el brujo hechiza no sólo a la escoba sino a todas las personas que lo rodean, porque la gente cree que la escoba es un ser humano. Si el guionista de *Fantasia* hubiera respetado ese detalle —muy interesante por

Fantasia

Ahora son imágenes borrosas —e imborrables— de personas más pequeñas que un gato, de un imán que succionaba el mundo y de una explosión en una vastedad de agua que para mi cabeza era imposible, a pesar de que mis mayores me advertían: “eso es el mar”.

En la oscuridad de otro cine, el Rex para más señas, a principios de la década del 60 vi decenas de veces *Fantasia*, por lo que me aprendí de memoria todas las obras musicales que la película ilumina. No hace falta decir a quién veo correr desde entonces, hecha en mano entre un ejército de escobas, cada vez que el clarinete lanza el tema de *El Aprendiz de Brujo*. Paul Dukas, el compositor de esta obra, tomó el argumento de un poema de Goethe, quien se dice que a su vez lo tomó de Lucian de Samosata. Sin embargo también existe una antigua leyenda egipcia que pareciera

cierto—, la aventura no hubiera resultado tan absurda y simpática, porque creo que dejar a las escobas como tales, para que les brotaran bracitos y manitas de madera y luego ponerlas a marchar tiesas con sus cubos, contribuye mucho al carácter visual del episodio. De esta forma las imágenes consiguen una excelente analogía con lo grotesco —y a la vez maravilloso— del *scherzo* sinfónico de Dukas. Y aunque la partitura para el filme fue un poco alterada, con el propósito evidente de acentuar aspectos de la dramaturgia, fue la mano maestra de Leopold Stokowski quien condujo los matices en franca armonía, según se dice, con la inspiración de Walt Disney.

El resultado fue un arquetipo de consonancia expresiva, un audiovisual de tal equilibrio que sirvió de razón para que Disney se lanzara al proyecto más ambicioso y menos

Gracias a *Fantasia*
—que apareció en la
oscuridad del cine seis
años antes de que yo
naciera—, llevo cuatro
décadas entretenido,
viendo dinosaurios cada
vez que escucho el asom-
broso solo de fagot de
La Consagración de
la Primavera. Gracias
a aquella aparición,
extrañas figuras y colo-
res se mueven a mi alre-
dedor mientras la
Tocata y Fuga en re
menor respira y crece.

rentable de toda su historia: el largometraje *Fantasia*—o sea, el resto de la película, porque el proyecto inicial se limitaba únicamente al episodio de *El Aprendiz de Brujo*.

Gracias a esta obra de arte —que apareció en la oscuridad del cine seis años antes de que yo naciera—, llevo cuatro décadas entretenido, viendo dinosaurios cada vez que escucho el asombroso solo de fagot de *La Consagración de la Primavera*. Gracias a aquella aparición, extrañas figuras y colores se mueven a mi alrededor mientras la *Tocata y Fuga* en re menor respira y crece. Gracias también a aquella forma de entretenimiento, centauros y querubines juguetean bucólicos con la sinfonía *Pastoral*. Y, por supuesto, también gracias a tan nutriente oscuridad un enorme murciélago humanoide, con una ternura demoníaca, hace bailar rípidos de almas —nunca he sabido si en pena o si en estado de gracia—, cada vez que *Una Noche en la Árida Montaña* convierte la atmósfera en una bendición.

De oscuridad

Aunque pasen los años, siempre que escucho cualquiera de las obras musicales que integran *Fantasia*, un condicionamiento pavloviano me hace ver las imágenes de la primera vez. Cuando en mi adolescencia disfrutaba casi a diario de este filme, ignoraba que un propósito estético superpuesto era capaz de crear una impresión de plenitud, de goce, al producirse una acumulación sin conflictos. Es decir: la imagen y el sonido, recursos primarios del cine, se habían fundido para expresar una idea y esta forma de asumir su relación creaba un lenguaje analógico. Para mi percepción, por supuesto, era como coser y cantar, porque el disfrute consistía en que música e imagen se deslizaran una entre la otra, en perfecta consonancia, como si hubiesen nacido juntas.

Era la cercanía por afinidad.

Unos años después, a principios de 1964, entré al cine Infanta lleno de curiosidad por otra película, en este caso una que había provocado cierta polémica en la prensa. Se trataba de *Accattone* y era la opera prima de Pier Paolo Pasolini, un reconocido poeta italiano que había colaborado como escritor en varios filmes y ahora tenía la audacia de dirigir. La polémica consistía en

que la película era considerada como una expresión de la decadencia burguesa. Los que así pensaban a la vez preferían que nuestro país se abstuviera de exhibir semejante adefesio. El ICAIC defendía la conveniencia de que nos mantuviéramos informados sobre el desarrollo del cine, más del inteligente, como era el caso de cierta zona de la cinematografía italiana, por entonces heredera directa del neorealismo. Hoy, tomando en cuenta la considerable cantidad de grados que ha subido la escala de “lo socialmente aceptable”, aquellas escenas podrían pasarse casi sin reparos hasta en los círculos infantiles. Pero muchas cosas eran nuevas por entonces y aquella discusión, autora en parte de mi curiosidad, era uno de los atributos históricos de varias formas de juventud coincidente, unas privadas y otras colectivas.

Debo confesar que en el terreno político, según aquel debate coyuntural, me llevé una buena decepción. ¿Tanto lío por reflejar cierto aspecto de la realidad? Así que asumí que había profundidades insondables y pasé, en mi cabeza, la página del debate ideológico. Sin embargo había salido del cine inquieto, con una suerte de sensación inaugural, como si hubiera ido en busca de una cosa y otra muy diferente, y quizá mejor, me hubiera dado una gran sorpresa. ¿Qué gusto original me dejaba la película, o más bien aquella secuencia en que dos hombres ordinarios se peleaban y rodaban por el polvo, infligiéndose todo tipo de bajezas callejeras, en franca oposición a las convencionales broncas plásticas de Hollywood? Y ¿cómo aquella escena de dos lamentables antihéroes era capaz de conmoverme tanto?

A los pocos días regresé al mismo cine, intrigado y con los sentidos bien atentos. Y volvió a llegar la escena en que el *accattone* le roba la medalla al hijo, es sorprendido por el padrastro y se arma la bronca. Sin lugar a dudas toda la película, que es una especie de poema a la marginalidad, pretende y consigue mostrarnos ese triste atractivo que



puede aparentar la miseria —lo que el antropólogo Oscar Lewis llamaba “la cultura de la pobreza”. Pero justo en esa secuencia de la reyerta es donde lo calamitoso llega a un clímax desbordante, cuando aquellos dos hombres se abofetean, se escupen y se increpan rodando entre el estiércol, mientras se va desplegando el maravilloso tejido de la música de Bach. Y es precisamente en esa contradicción, en el conflicto entre lo repugnante que se ve y lo sublime que se escucha, donde el filme alcanza una dimensión de obra maestra. O sea que en aquellos instantes mis dispositivos fueron rociados con el asombro, el concepto de *armonía* adquirió otra resonancia y la consagración de la belleza dejó de basarse en el aceite de las similitudes superpuestas. Porque eclosionando en la oscuridad del cine, entreteniéndome en otra vuelta de espiral, hicieron su necesaria aparición las desigualdades, las asperezas, los contrastes. Verdades que, al fin y al cabo, completaban un poco más el Universo.

A través del claroscuro de aquella escena de *Accattone*, Pasolini expresó tan bien la angustia que lo corroía, que me ayudó a resolver con menor extrañeza algunos retos que luego se me aparecieron. Él no inventó el recurso del contraste, que siempre estuvo en los grandes ejemplos artísticos como un brillo de singularidad. Pero yo fui consciente de eso por primera vez gracias a él, en la oscuridad de un cine.

Curiosamente, desde entonces pude sacar a Bach de lo hierático de los templos y lo pude llevar a todas partes conmigo, prácticamente a cualquier escena del mundo contemporáneo, y su presencia siempre ha sido reveladora.

Más tarde, cuando me dio por hacer canciones, la frase “pelota rota” con que termina la canción dedicada al campo de concentración de Terezín, tiene algo como de grieta acariciada, posiblemente por ser reminiscencia y tributo a aquella enseñanza memorable.

Era la cercanía por oposición.