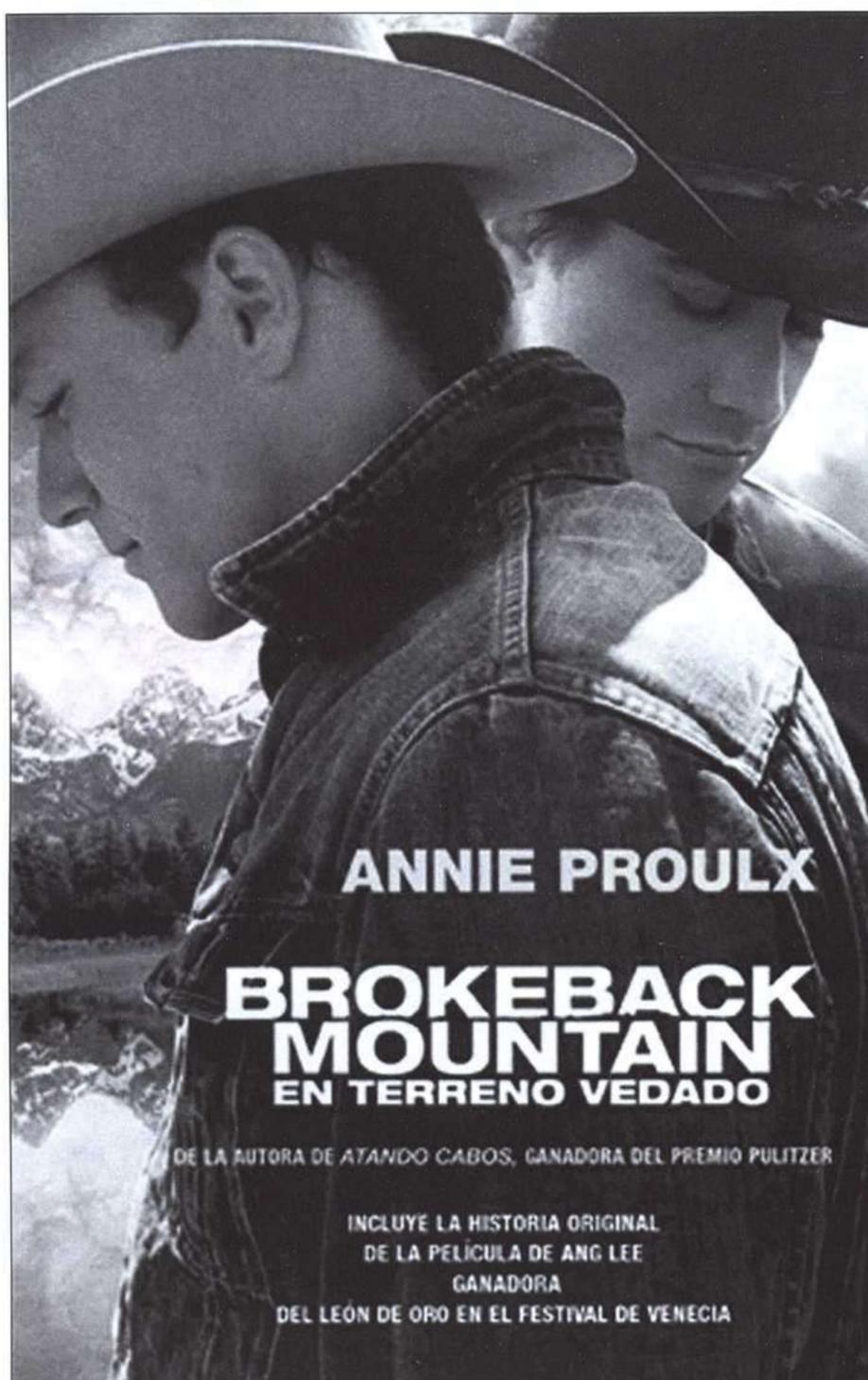


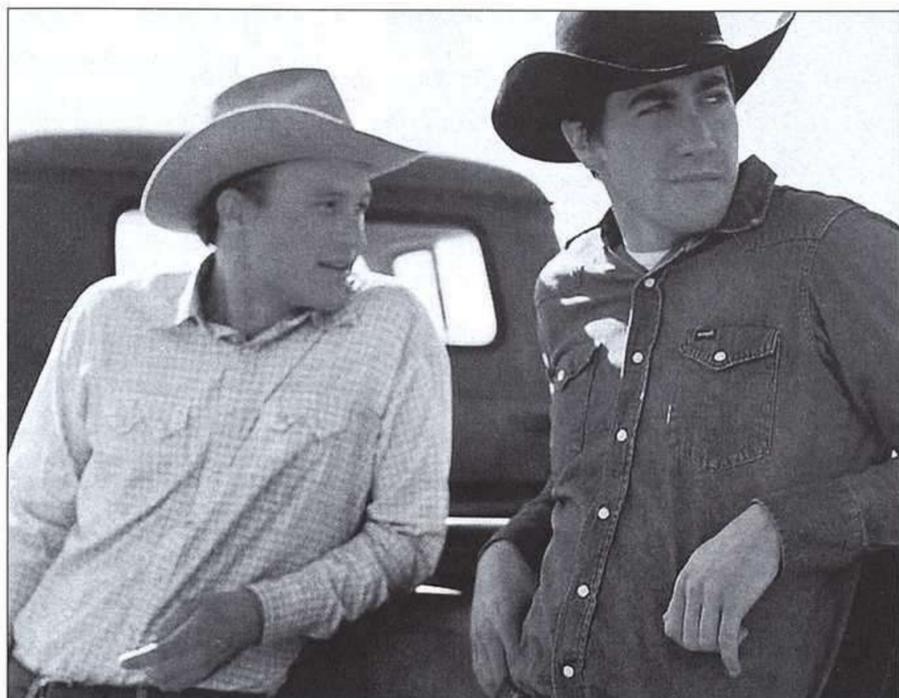
La montaña mágica

Brokeback Mountain, de Ang Lee

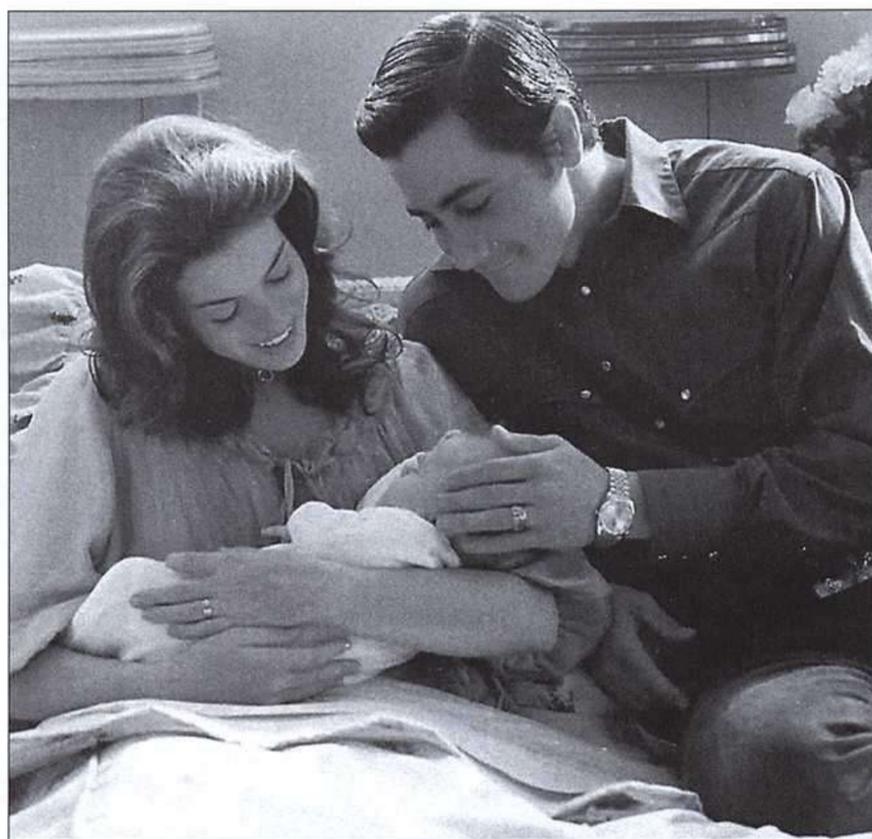
Ernesto Pérez Morán*

Brokeback Mountain se ha convertido en uno de los fenómenos cinematográficos del año. Nada hay de original en calificarla de magnífica. Pero la historia de amor entre dos rudos vaqueros ha centrado en exceso tanto los elogios como la polémica, provocando que otros aspectos fundamentales no se hayan tratado sino de forma lateral: su carácter de adaptación de un texto literario, su discutible adscripción al género del western y, en tal caso, cómo pueden acercarse a este tipo de creaciones unos públicos jóvenes a los que se ha desprovisto de las claves culturales necesarias para comprenderlas.





Dos fotogramas del film que se alzó con el León de Oro en el Festival de Venecia. Ang Lee, por su parte, conseguía el Oscar como mejor director.



El origen del filme se encuentra en un delicioso relato de la escritora E. Annie Proulx, ganadora del premio Pulitzer en 1994 por *Atando cabos*, que Lasse Hallström llevó a la pantalla con el mismo título y escaso rendimiento. *Brokeback Mountain* es un texto de 39 páginas, aparecido en *The New Yorker* en 1997 y que luego se integró en el libro *En terreno vedado* —título que ha preferido la distribuidora para la película en España—, publicado aquí por la editorial Siglo XXI.

Prácticamente todos los elementos centrales del largometraje de Ang Lee se encuentran ya en la breve narración de Proulx, que hace gala de una notable capacidad de síntesis, sin perder con ello el gusto por los detalles ni la destreza en el manejo de los tiempos. La historia comienza con un talludito y poco agraciado Ennis Del Mar que acaba de levantarse, se hace un café cargado y recuerda un sueño de la noche anterior, protagonizado por Jack Twist, lo que le permite recordar su aventura. Ésta empezó durante el verano en que conoció al que iba a ser su amante durante años...

Con esa premisa argumental, la escritora va desarrollando las tramas de dos

formas distintas: la historia de Ennis y Jack cuando están juntos —al principio en la montaña Brokeback y después en otros parajes que son testigos de sus encuentros, pues nunca más se atreven a volver al mágico lugar donde se conocieron— mantiene un *tempo* lento, en el que cobra importancia lo cotidiano y abundan las sugerencias; mientras, las vidas que uno y otro llevan por separado —con esposas e hijos de por medio— reciben un tratamiento opuesto: la narración se acelera mediante frecuentes elipsis, los detalles no sirven ya para recrearse en ellos, sino para apuntar ideas importantes sin «perder tiempo», y el juego consciente con los tópicos del *american way of life* se utiliza para reforzar el contraste con la existencia que los dos protagonistas habrían podido llevar en pareja.

Aparte de este audaz juego de tiempos, las plásticas descripciones tanto del paisaje y los olores que rodean a los protagonistas como de los encuentros sexuales entre ellos, y el profundo estudio de los personajes, condicionados por sus experiencias infantiles, son méritos que hacen de la narración de Proulx un conjunto atractivo que termina con una fra-

se de Ennis Del Mar resumiendo lo que ha sido su vida: «Cuando algo no tiene remedio, hay que fastidiarse».

Del papel a la pantalla

Al parecer, los guionistas Larry McMurtry y Diana Ossana, profundamente impresionados por el relato, decidieron comprar por su cuenta los derechos para llevarlo al cine. Entonces comenzó un largo proceso de búsqueda tanto del director como de los actores más adecuados. Al final, fue Ang Lee quien se hizo cargo del proyecto. Contaba con varias ventajas de partida: ya había abordado el tema de la homosexualidad en *El banquete de boda* (1992), sorprendente filme que anunció la presencia de un cineasta con mayúsculas; después creó la fascinante *Comer, beber, amar* (1994), e incluso su peor película —un bochornoso escaqueo con el cine más comercial: *Hulk* (2003)— demostró su capacidad para desenvolverse en registros muy diferentes, lo que suponía una virtud añadida. *Sentido y sensibilidad* (1995), *La tormenta de hielo* (1997) y *Tigre y dragón* (2000), todas ellas adaptaciones li-



Durante años, Ennis Del Mar (derecha) y Jack serán amantes. Sus encuentros serán siempre en parajes naturales, pero nunca volverán a Brokeback, donde se conocieron y se amaron por primera vez.

terarias, revelaban a su vez el conocimiento que posee Lee de los instrumentos necesarios para llevar con solvencia a la pantalla textos preexistentes.

Sentido y sensibilidad son seguramente las dos palabras que mejor resumen la labor del realizador en *Brokeback Mountain*. Sentido para tomar del referente los aspectos esenciales y sensibilidad para plantear un tema en el que la tentación de recurrir a los tópicos podía haber desbaratado el resultado. Para ello se vale de tres *flashbacks* que salpican una narración lineal. El primero cuenta una traumática experiencia de Ennis —soberbiamente interpretado por Heath Ledger, con una estudiada dicción rústica perdida con el espantoso doblaje de la versión española— que justificará sus miedos. El segundo es un pausado recuerdo de Jack, en el que su amante le habla al oído, allá en la montaña, y que compone una de las escenas más bellas del filme: Jack no sabe que Ennis le abraza por la espalda porque prefiere imaginar que no es a un hombre a quien está rodeando con sus brazos. Y el último es una fugaz escena en la que Ennis reconstruye mentalmente los hechos que

han podido provocar la muerte de su amigo. Sólo leyendo la fuente literaria se disipan las dudas sobre si esta tercera alteración temporal es algo que ha sucedido realmente o un producto de su imaginación. En la película falta, no obstante, un cuarto *flashback* que sí está en el relato y cuenta un episodio vivido por Jack con su padre, que le orina encima, humillándole.

En cuanto al tratamiento temporal, pocos comentarios han advertido que toda la narración está en pasado, como en el texto de Proulx. La clave viene dada por el primer plano de la película, sobre el que aparecen los títulos de crédito y en el que se ve un camión que circula por una carretera al atardecer, recorriendo el encuadre de derecha a izquierda, «hacia atrás», y anticipando el salto temporal. Ese plano se repetirá, con alguna variación —después es una camioneta que avanza de izquierda a derecha, «hacia delante»— inmediatamente antes del epílogo, lo que deja entrever el carácter retrospectivo de la narración. De no ser así, uno de los dos planos, el inicial o el final, carecería de sentido.

Por cierto, que ese epílogo, en el que

Ennis se encuentra con su hija y acepta su inminente matrimonio, asegurándole además que acudirá al enlace, ha sido objeto de críticas por su supuesta falta de peso argumental. Sorprende la miopía de tales comentarios, porque en esos planos finales culmina la oposición entre el pasado —Ennis, Jack, el amor de los dos, los caballos— y el futuro —su hija, el coche que conduce, su novio «petrolero»—, y contienen un insólito gesto de rebeldía de Ennis: dejará su trabajo para asistir a la boda de su hija. Es lo único que le queda después de una vida desperdiciada tratando de adoptar comportamientos «normales» dentro de una sociedad inmovilista. La citada frase final del texto de Proulx adquiere esta vez gran importancia, pues Ang Lee parece querer darle la vuelta sutilmente y permitir a su personaje un pequeño grito de protesta.

Algunos ven sólo el monte

Junto a la cuidadosa labor de adaptación y a la habilidad en el manejo de los tiempos débiles y fuertes, hay que refe-

rirse aquí también a la inteligencia en el tratamiento de los tópicos. Se ha dicho que Lee cae en ellos cuando presenta a la abnegada mujer de Ennis Del Mar, a la camarera que intenta conquistarlo, a la frívola «reina del baile» con la que se casará Jack Twist o al padre castrador de ésta. Es cierto. Pero lo es deliberadamente. El cineasta muestra un mundo típicamente americano, que es con el que deben enfrentarse los dos protagonistas por no haberse atrevido a romper con todo y vivir su historia de amor. Eso le sirve para lanzar un contundente ataque a la sociedad occidental, cínica y bienpensante, y no hay mejor forma de hacerlo que oponer ese universo reaccionario al mundo ideal que representan las montañas donde se encuentran los dos amantes. Nada hay de manido en ello, a pesar de la dificultad que entraña presentar a dos «vaqueros» —en este caso sería más exacto decir «pastores», y el cambio del clásico ganado vacuno por el más humilde ovino sugiere ya cierta degradación temporal del mito— amándose en un paraje idílico.

Éste es, precisamente, el principal mérito del filme: tratar una historia de amor entre dos hombres que simbolizan la virilidad y conseguir que el espectador entre en la historia y se emocione. La solución de Lee consiste en centrarse en el conflicto de identidad de los dos personajes: ambos luchan contra sus sentimientos mediante la violencia, cristalizada en peleas, en ataques físicos entre ellos. Y ese aspecto del guion propiciará, además, el clímax de la película, cuando Ennis va a ver a los padres de Jack, tras la muerte de éste, para recoger sus cenizas y llevarlas a la montaña Brokeback. El padre se opone, aduciendo que la familia tiene un panteón en el llano Lightning —sugerente contraposición—, mientras la madre le invita a subir a la habitación del fallecido. Allí descubrirá, bajo una camisa de Jack, otra suya que su amante guardó en los tiempos felices... La sangre de Ennis, producto de una pelea entre ellos, permanece aún en el tejido. Ese momento, presente ya en la narración de Proulx, estaba convenientemente «anunciado» con anterioridad, pero de una forma elíptica, confiando en la perspicacia del espectador.

Hay muchos detalles como ése en *Brokeback Mountain*, y algunos resultan especialmente llamativos. Cuando Jack conoce a Lureen en el rodeo, ella viste un traje rojo con hombreras blancas, y cuando él va a ver a Ennis tras cuatro años de separación, ya no conduce su desvencijada camioneta negra, sino un costoso todoterreno rojo con la cabina pintada de blanco... Una forma inteligente de transmitir la idea de que Jack es un mantenido al servicio de su mujercita. Sus viajes a la frontera mexicana, para suplir las necesidades sexuales que Ennis no satisface, introducen un interesante aunque no muy original juego de equivalencias; las historias paralelas de ambos se enlazan con elementos como las escenas del día de acción de gracias, en el que algo tan intrascendente, y tan norteamericano, como trinchar el pavo sirve para definir las diferencias de situación y los cambios dramáticos de los personajes. Objetos cotidianos como las judías o el tabaco se utilizan con maestría para aludir a unos tiempos que nunca volverán...

Quizá por esa abundancia de sugerencias pueda sorprender que uno de los giros más importantes de la película se verbalice en exceso: la esposa de Ennis le explica que ella sabía que no iba a pescar con Jack porque en su día le dejó una nota junto a los aparejos de pesca y tras la excursión la encontró intacta dentro de la cesta. Habría sido mucho más eficaz, y más coherente con el estilo de la película, que, en vez de contárselo con todo detalle, el espectador hubiera podido verlo por sí mismo.

Al este del Oeste

Aún queda una cuestión que se ha dado por sentada y que nos interesa de modo especial en estas páginas: la pertenencia de *Brokeback Mountain* al cine del Oeste, aunque falten en ella numerosos rasgos clásicos del género. Ni que decir tiene que no hay indios, ni una ciudad o un fuerte defendidos con rifles, ni un rancho con mecedoras; ni siquiera asaltos y salvamentos en el último minuto. Pero se concede, en cambio, una importancia capital al paisaje —el monte Brokeback funciona de hecho como un protagonista más de la historia—,

Inquietante novela de Fernando Lalana, donde la ironía más feroz, el terror más genuino y la mejor intriga policiaca se dan la mano desde la primera a la última página

bam bú
EDITORIAL

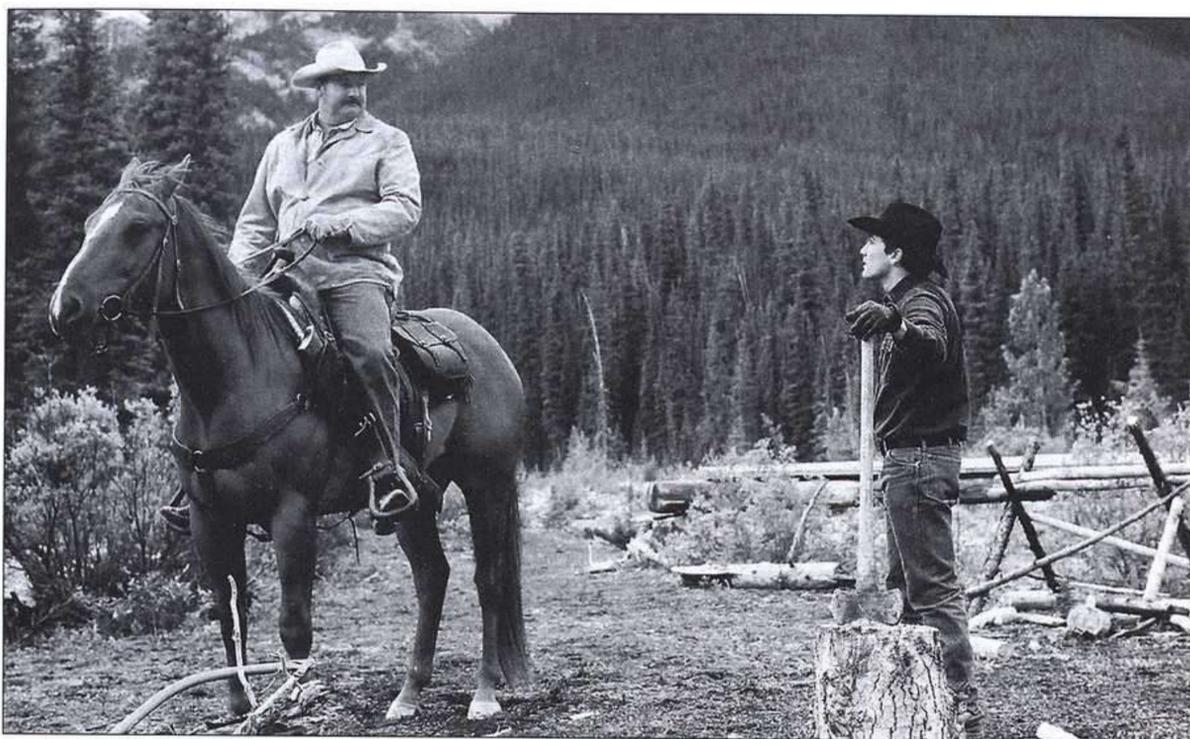
www.editorialbambu.com

apoyada en numerosos planos característicos y sólidamente codificados, que han llevado a algunos a hablar de «postales de anuncio de Marlboro», ignorando que fue la empresa de tabaco la que copió sin pudor los paisajes del *western* y que Ang Lee se remite directamente a éstos y no a los anuncios de la multinacional. Existen también unos personajes cuyo aspecto mantiene unos paralelismos evidentes con la iconografía del género y adoptan unas actitudes aún más transparentes.

Pero lo que conecta más profundamente a la película con el *western* es su estructura, que recuerda a la de algunos de aquellos títulos «crepusculares» que proliferaron como consecuencia lógica del periodo de decadencia. Salvando todas las distancias, se siente en este filme el aliento de las últimas creaciones de John Ford, del Nicholas Ray de *Hombres errantes* (1952) o de Sam Peckinpah y su *Grupo salvaje* (1969), *La balada de Cable Hogue* (1970) o, sobre todo, *Junior Bonner* (1972). Y entonces habría que aludir a su carácter innovador, pues nunca se había abordado con tal explicitud una historia de amor homosexual. A raíz de su estreno se han evocado tres películas que pueden esconder ciertas connotaciones de este tipo: afirmar que las hay en *Pat Garret y Billy el niño* (1973), del propio Peckinpah; *El hombre de las pistolas de oro* (1959), de Edward Dmytryk, y *El zurdo* (1958), de Arthur Penn, es, cuando menos, discutible. Pero con la misma o más razón se podría hablar de *Johnny Guitar* (1953), también de Nicholas Ray, a propósito de lo que pueda ocultar la abierta rivalidad entre los personajes de Vienna (Joan Crawford) y Emma (Mercedes McCambridge), aparentemente por el amor de Johnny (Sterling Hayden). Y habrá que convenir en que *Brokeback Mountain* está más cerca del filme de Ray que de los demás en cuanto a transgresión de las claves consagradas del género y al uso expresivo del color, por ejemplo.

Demasiado jóvenes para llegar a viejos

El problema reside en que hoy el *western* ha perdido su antigua hegemonía



Arriba, fotograma de *Brokeback Mountain*. Al lado, *Johnny Guitar* (1953), de Nicholas Ray. Ambos films suponen una transgresión de las claves consagradas del género, del *western*.

como referencia cultural para las generaciones más jóvenes. Aunque muy cuestionable desde el punto de vista ideológico, durante décadas fue para muchos una especie de camino iniciático, a la vez que una vía de acceso a la aventura misma del cine. Los jóvenes comenzaban viendo y admirando a los vaqueros y odiando a los indios, como resultado de una interesada reinterpretación de la Historia. Sus héroes eran los genocidas del lejano Oeste, que siempre conseguían liberar el poblado, la diligencia o el fuerte de la maldad de los jefes nativos, en un final «feliz» que —siguiendo a Bruno Bettelheim— venía a poner

en orden el universo imaginario de los niños y les confería seguridad para el futuro. Como los cuentos de hadas, también este género empleaba la trampa de adecuar la imagen de los «buenos» a los cánones de la supuesta belleza ideal, con la consecuencia inevitable de identificar de forma abusiva conceptos tan dispares como los de belleza, bondad, fuerza y razón. Y también Ang Lee recurre al menos parcialmente a ese truco, ya que los apuestos Heath Ledger y Jake Gyllenhaal no se corresponden en absoluto con la no muy favorecedora descripción que de Ennis y Jack hace E. Annie Proulx en su relato.



El principal mérito del film de Ang Lee es tratar una historia de amor entre dos hombres que simbolizan la virilidad.

Pero cuando aquellos chicos crecían, entre duelos al sol, disparos acrobáticos y puertas batientes a la entrada del *saloón*, se daban cuenta de las trampas sobre las que se asentaba el género y podía comenzar así una toma de conciencia que los llevase a comprender, mediante una revisión —a veces desencantada y dolorosa— de lo que habían visto y admirado hasta entonces en la pantalla, las «mentiras» de la imagen. Ese proceso estimulaba el desarrollo de su capacidad crítica, iniciándolos en el conocimiento de los mecanismos del lenguaje audiovisual y de los recursos de que dispone la imagen en movimiento para aprovecharse de la pasividad del espectador y manipular desde sus gustos y emociones hasta su visión del mundo. Se formaban así, aunque fuera involuntariamente, unos espectadores más o menos instruidos en esta forma de expresión, o al menos, advertidos de su poder.

Hoy, los referentes culturales de los más jóvenes no son ya las grandes estrellas de la pantalla —el *western* es sólo un ejemplo—, sino los concursantes de *Gran Hermano* o los muñecos que protagonizan los juegos de ordenador. Imagen otra vez. Imagen que, como siem-

pre, juega con las cartas marcadas y con todo su poder, pero que es más arduo desmenuzar, pues el mensaje queda oculto tras unos montajes acelerados, una aparente falta de significado y unas formas en las que predomina el efectismo. Sigue habiendo trampas, pero no son tan fácilmente desvelables, sobre todo porque la mayoría de los referentes se encuentran asociados en mayor o menor medida con el mundo de la publicidad, en una estrategia doblemente perversa.

Si se tiene en cuenta que el cine que ven los niños y jóvenes está especialmente influido por el lenguaje de la publicidad, el videoclip y los videojuegos, se puede concluir que la sugestión está ganando la batalla a la comunicación, y que se impone el peor sentido de la palabra *entretenimiento*: «Distraer a alguien impidiéndole hacer algo». Desde luego, la solución a este grave problema global no pasa por volver a producir películas asentadas en mentiras «heroicas», pero tampoco estaría de más rescatar, siquiera con fines pedagógicos, los filmes fundacionales de este género, así como los que lo revisan profundamente desde dentro, como la obra maestra de John Ford, *El hombre que mató a*

Liberty Valance (1962), por ejemplo. Así se facilitaría a los nuevos espectadores comprender el sentido más amplio de algunas de las películas actuales que pueden interesarles, independientemente de los temas que toquen en cada caso.

Porque no es posible contemplar una obra como *Brokeback Mountain*, ni disfrutar de verdad de ella, de forma aislada, separándola de su contexto y de la tradición cultural en la que está inserta. Aunque su interés va más allá de lo puramente cinematográfico, hay que valorarla también por lo que la distingue de la mayoría del cine estadounidense actual. Defenderla por lo que tiene de rompedor y, al mismo tiempo, por ser un canto al cine clásico. Y ensalzarla por su capacidad de atraer a los públicos jóvenes y suscitar entre ellos unos debates que pueden ser apasionantes. La montaña *Brokeback* tiene dentro toda la magia del cine. ■

*Ernesto Pérez Morán es crítico de cine.

Ficha técnica

Brokeback Mountain: En terreno vedado

Annie Proulx.

Trad. María Corniero. Madrid: Siglo XXI, 2005.

Versión cinematográfica

Brokeback Mountain

Dir: Ang Lee. Prod: Diana Ossana y James Schamus, para Focus Features y River Road Pictures (Estados Unidos, 2005).

Guion: Larry McMurtry y Diana Ossana, sobre el relato homónimo de E. Annie Proulx.
Intérpretes: Heath Ledger (Ennis Del Mar), Jake Gyllenhaal (Jack Twist), Randy Quaid (Joe Aguirre), Anne Hathaway (Lureen Newsome), Michelle Williams (Alma).