

LA RISA DE POLANSKI



¿Qué? y otras obras de arte sin salida

9

POR: MANUELA PARTEARROYO

1. GIOVANNI GRAZZINI LA VALORÓ COMO “EL MEJOR POLANSKI Y CIERTAMENTE EL MÁS APETITOSO” (EN *MOLDES*, 2005. P.251); TAMBIÉN EL GRAN AZCONA LA RECORDABA CON CARÍO Y ADMIRACIÓN (EN SÁNCHEZ, 2006. P.252).

Treinta y seis cintas y casi sesenta años en activo. La filmografía de Roman Polanski representa uno de los discursos más heterogéneos e interesantes de las últimas décadas, y continúa siendo una fuente incesante de provocación y modernidad. De entre todas ellas brillan, por su escasez y su calidad, un puñado de comedias en las que, sin embargo, la banalidad no encuentra espacio; resultan tan irremediabilmente claustrofóbicas como cualquier otro de sus títulos. Son complejas y profundas, apetitosas y repugnantes, maravillosamente humanas.

Además, sus más recientes producciones parecen estar decantándose cada vez más por lo cómico. Resulta ineludible la mención a esa sátira reflexiva de la burguesía neoliberal que es *Un Dios Salvaje* (2011), basada en la exitosa obra de Yasmina Reza *Le dieu du Carnage*; pero también la perversa y espectacular *Venus de las Pielas* (2013), que pasó este invierno por los cines dejándonos con la boca abierta. Ahora bien, el interés de Polanski por lo cómico no es una novedad, aunque sí hay que retrotraerse unos cuantos años hasta encontrar alguna más: una genial aventura de ambiente gótico con toques de Monty Python que se titula *El Baile de los Vampiros* (1967), y la casi desconocida *¿Qué?* (1972), diamante en bruto que hoy me propongo reivindicar. Trataré de desempolvar -nunca mejor dicho- el erotismo absurdo de *¿Qué?* en un tributo al Polanski más desconocido, al Polanski de la risa... aunque al final sea una risa petrificada.

De cómo Godot estaba escondido en una villa italiana

¿Qué? o *What?* (1972), ya desde su mismo título invita a la incertidumbre; es sin duda el secreto mejor guardado de la filmografía de este maestro atormentado. Resultó una película muy incomprendida: salvo excelsas excepciones¹ fue vapuleada por la crítica y se leyó sin la libertad creativa de años



2. EL FILM ES DE 1972, TRES AÑOS DESPUÉS DEL TERRIBLE CRIMEN DE CHARLES MANSON Y LA FAMILIA. POLANSKI ERA POR ENTONCES PERSEGUIDO POR LA PRENSA.

3. EL APELLIDO FUSIONA LOS TÉRMINOS *NOBLE* Y *ART*, QUE DESCRIBEN IRÓNICAMENTE, SUS PERVERSIONES DE COLECCIONISMO Y EXCITACIÓN POR LA POSESIÓN.

precedentes, probablemente afectada por el eco de los trágicos momentos en la vida personal del director². Sin embargo, el filme merece una revisión, su genial humor absurdo ha pasado con creces el paso del tiempo y así trataremos de demostrarlo.

La película abre con una escena de coche, en noche cerrada. Nancy (Sydne Rome), una hermosa y *naïve* autoestopista americana, está a punto de ser violada. Consigue escapar, aferrada a su diario pero sin equipaje. Llega a una hermosa villa italiana donde es confundida con alguien al que se espera (¿Godot?). Nancy es guiada a una habitación y se acuesta, con la extraña sensación de ser observada. A la mañana siguiente, Nancy descubre que le han robado la ropa, por lo que se ve obligada a presentarse medio desnuda en el porche de la casa. Allí va conociendo a los extraños habitantes de esta posada nudista que viven obsesionados por el sexo, la comida, los ruidos amenazantes y el ping pong. El primero es Álex (Marcello Mastroianni), un ex-proxeneta, sobrino del dueño, que establece en seguida una cómica -aunque a veces tenebrosa- relación sadomasoquista con Nancy. Luego aparecen los tres habitantes de la azotea, Jimmy, Tony y Mosquito (el otro sobrino del anfitrión, interpretado por el propio Polanski), también dominados por sus necesidades biológicas, en un infantilismo grotesco de arpones, sexo desenfrenado y vacío. Por allí también deambula el personaje interpretado por Romolo Valli, amante de Mozart, las flores y las mujeres, en ese orden; y por supuesto, Noblart, el anfitrión (Hugh Griffith), un viejo inválido, coleccionista de objetos de arte y *voyeur*, acostumbrado a poseerlo todo³. Nancy convive unos días con estos extraños huéspedes y va cayendo en la cuenta de que todo lo que vive es una especie de *déjà vu*, una copia casi exacta de la noche anterior. Pronto, el viejo Noblart se encaprichará con Nancy: le pedirá que le muestre partes cada vez más íntimas de su cuerpo, a lo cual ella accede por ser el deseo de un moribundo. Comienza el *striptease*, de cuerpo y de alma, hasta que, en el instante de tocarla, Noblart muere fulminantemente. El clímax absurdo del filme comienza aquí: Nancy se asusta y sale corriendo;

10 11



los huéspedes, sin saber muy bien por qué, comienzan a perseguirla, y ella, completamente desnuda, se lanza de nuevo a la carretera y deja la casa. Alex, que por fin había encontrado una compañera de fantasías, le pregunta por qué se va y Nancy, en un alarde de absurda inteligencia, rompe el pacto de ficción y responde que si no se fuera, no podrían terminar la película. A lo cual, un estupefacto Mastroianni, y con él, nosotros los espectadores, grita: “¿Qué?”.

Así termina este relato disparatado donde el imperante machismo de todos los personajes masculinos resulta tan exagerado, tan grotesco y satírico, que nos parece otra más de las mordaces críticas de Polanski. Será su absurda heroína femenina quien consiga poner en entredicho la disparatada libido de esa galería de machos ridículos. No extrañaría que Polanski imaginase una villa infernal y paradisíaca a la vez, donde el tiempo, el sexo y el coleccionismo fuesen compañeros de viaje, como si Godot se hubiera escondido entre los rincones, espionando tras las rendijas y viviendo una espera eterna y repetitiva.

Sin embargo, detrás de tanto absurdo aparentemente trivial está la mirada siempre oscura de Polanski que muestra aquí su rostro más descarado para evidenciar los tabúes y traumas sexuales de la dominante sociedad burguesa. Dejándose impregnar por el erotismo de tintes grotescos, el polaco abraza caminos absurdos que nos acercan a las curvas barrocas de Federico Fellini, a los Apocalipsis grotescos de Marco Ferreri y a los sueños surrealistas de Luis Buñuel. Una “*crónica rabelesiana*”, como bien decía el propio director⁴, que hace de la villa algo parecido a una sociedad, un microcosmos sin salida donde conviven un abanico de locos con la colección más disparatada de psicopatías sexuales.



4. *ROMAN BY POLANSKI*. POLANSKI. 1984. P.344

5. *ROMAN POLANSKI*. AVRON. 1990. P.128

6. *ROMAN POLANSKI. LA FANTASÍA DEL ATORMENTADO*. MOLDES. 2005. P.257

7. "FÉMINITÉ ET MODERNITÉ: WALTER BENJAMIN ET L'UTOPIE DU FÉMININ". BUCI-GLUCKSMANN. 1986. P.413

8. LA SECUENCIA DE NOBLART Y NANCY REPRESENTA SU EXTREMA UNCIÓN, LA CATHARSIS DE SU VOYEURISMO Y, TAL VEZ, SU DESPEDIDA DEL MUNDO (*ROMAN POLANSKI. LA FANTASÍA DEL ATORMENTADO*. MOLDES. 2005. P.257). NANCY SE CONVIERTE EN ÁNGEL DE LA MUERTE.

9. *ROMAN POLANSKI*. AVRON, 1990. P.128-129.

Así pues, más allá de la estimulación erótica del arte y la fascinación fetichista, se trata de un mundo de angustia del que no se puede salir, paranoia clásica del universo polanskiano. El surrealismo apoya el absurdo en unas connotaciones oníricas donde se hacen patentes los fantasmas y Polanski nos relata, bajo la apariencia de un cuento desinhibido, la angustia de una sociedad obsesionada por el desahogo sexual y la posesión mercantil, sin tiempo y sin memoria.

Godot en estado puro.

Ese luminoso objeto del deseo

En *¿Qué?* la mujer encarnada por Nancy es irremediamente un objeto erótico, un cuerpo hecho para provocar el deseo de los irreverentes huéspedes. Pero la historia va más allá, bajo esa apariencia de machismo grotesco, Polanski encierra una soterrada crítica y fabrica una auténtica defensa del cuerpo y de lo corporal. Se contraponen dos tipos de objetos: por un lado están las obras artísticas, los objetos que colecciona Noblart, los que busca Mosquito bajo el mar..., o la película en sí, que también es obra *de alguien*; por otro lado, el objeto que encarna el cuerpo mismo de Nancy, ya que desde la primera noche, la turista es un puro *objet d'art*, una obra para la contemplación. Se ve obligada a prescindir primero de su equipaje, luego de su ropa, y finalmente de sus tabúes sexuales, hasta que se empodera de su propia identidad y huye de la casa, subida a un camión, completamente desnuda pero firme en su decisión y dejándonos a todos atónitos, desnudos de convencionalismos. Era precisamente la cuestión de la desnudez la que había motivado al director a realizar el proyecto: "*Después de Macbeth, la idea de un script erótico basado en la simplicidad de la desnudez perseguía a Polanski*"⁵.

Así, el cuerpo es obra de arte que se contempla, pero es también objeto que se desea tocar. "*El placer de Noblart, el viejo chivo, es el placer de la mirada, el del voyeur, por eso colecciona obras de arte, para contemplarlas con su repugnante sentido posesivo*"⁶. Noblart dice haber abandonado su labor de coleccionista para comenzar a apreciar obras tangibles. Nancy es esa obra tangible. Tocar es tener, y por tanto poseer, convertir en objeto. Así, Polanski contrapone la simplicidad que reside en la desnudez e ingenuidad de Nancy, y el ansia de posesión grotesca de los huéspedes de la villa. De algún modo, nos narra la transición entre una sexualidad pura hacia una sexualidad cargada de



12 13



connotaciones de poder, materializando la perversión del mundo mercantil de la que ya nos avisó Walter Benjamin⁷. La mujer, como cuerpo, en su desnudez, tiene para Noblart y para el resto de obsesos falócratas el atractivo de la mercancía. Irremediamente, en la grotesca villa de *¿Qué?* todo tiene un precio, hasta la mismísima dignidad. Nancy deja al descubierto su desnudez para que el moribundo voyeur pueda tocarla un instante, a ella, la obra de arte definitiva. El ansia por coleccionar es el ansia por poseer, también el cuerpo tenía un precio, tal vez el más caro de todos⁸:

"*What?* evoca la mediocridad de los regateos que gobiernan el mercado del arte [...]. "El valor comercial del arte reside en su capacidad de suplir la estimulación directa del erotismo. En *What?*, todas las formas del arte se desvelan como unos sustitutos del placer sexual", escribe V. Wexman. Y el placer sexual más fuerte, el que provoca el voyeurismo de la carne, desemboca en la muerte. Disfrutar del espectáculo (cinematográfico) hasta morir"⁹.

De la mano de Walter Benjamin comprendemos el sentido de este *sex appeal* de lo inorgánico que es la mujer en el mundo mercantil. La liberación sexual de la mujer en el régimen capitalista le ha dado la paradójica libertad de convertirse en objeto. La mujer se transforma en muñeca, y Nancy es la muñeca por excelencia¹⁰. Casualmente, Polanski fabrica a Nancy en un año tan potente políticamente como 1972, cuando el movimiento feminista se sentía de manera cada vez más fuerte en la sociedad occidental. Son muy conocidas las reivindicaciones de la vanguardia feminista durante los setenta, donde brillan nombres como los de Martha Rosler, Hannah Wilke, Cindy Sherman o Valie Export. Precisamente en relación al concepto mujer/muñeca, Sherman ha fabricado la mejor parte de su *opus* artístico. Valga mencionar, por ejemplo, su obra *Doll Clothes*:

10. EN ESPAÑA, ESTA ANALOGÍA NANCY-MUÑECA, GUARDA OTRA FELIZ COINCIDENCIA, PUES "NANCY" FUE EL NOMBRE DE LA POPULAR MUÑECA DE FAMOSA, QUE BUSCABA COMPETIR CON BARBIE. A POLANSKI LO SUPONGO AJENO A ESTA IRÓNICA RELACIÓN.

11. *MUJER/WOMAN. LA VANGUARDIA FEMINISTA DE LOS AÑOS 70*. SHOR. 2013. P.18

12. ES INEVITABLE LA MENCIÓN A *LA VENUS À LA FOURRURE* (2013). UNA OBRA QUE VIAJA MUY EN PARALELO CON *¿QUÉ?*, OTRA CASA SIN SALIDA, UN ESCENARIO TEATRAL, DONDE PRESENCIAMOS LA DEFINITIVA VENGANZA ANTROPOLÓGICA DE LA MUJER OBJETO CONVERTIDA EN DIOSA DESTRUCTORA.

“La película *Doll Clothes* [Ropa de Muñeca], muda y en blanco y negro, cuenta la historia de un fracaso, [...] dando voz a la conciencia de que la artista sólo podrá autodeterminarse en su identidad de mujer y creadora si logra desarrollar estrategias que le permitan repeler el poder de la mano que la maneja. De lo contrario, su destino será el mismo que el de la muñeca”¹¹.

Nancy la muñeca se cambia de ropa una y otra vez porque los huéspedes se la quitan sin permiso, porque la desnudan o la disfrazan, porque intentan dominarla. Muy a su pesar, Nancy se ha mecanizado hasta convertirse en un cuadro más de la colección de Noblart. Sin embargo, en una venganza definitiva, se empoderará y saldrá de todas las ficciones: de la casa, del absurdo de la villa y de su condición de mujer objeto. La quimérica inquilina consigue rebelarse contra el estatismo *voyeur* de Godot y sale victoriosa, desnuda pero -o tal vez a causa de ello- victoriosa¹².

El discreto encanto de las casas sin salida

Volvamos a la casa. Para Roman Polanski, la casa es siempre el tránsito entre un refugio y una prisión, entre la calidez y la hostilidad, entre el hogar y el terror. La angustiada villa de *¿Qué?* resulta, como ya hemos avanzado, un edén más infernal de lo que parecía a primera vista, y de modo más explícito, recordaré el terrorífico vecindario parisino de *Le locataire* (1976) y las inquietantes paredes llenas de manos de *Repulsion* (1965). Por mucho que se quiera, no hay modo de escapar, la casa sin salida se encierra en sí misma sin dar tregua a lo salvaje de nosotros mismos. Ahora bien, Polanski en esta cuestión es claramente deudor de Luis Buñuel, por quien ha confesado gran admiración en muchas ocasiones y es incuestionablemente su mayor influencia.

El ángel exterminador (1962) es una indiscutible referencia, tanto de la villa godotiana de *¿Qué?*, como de la interminable audición de *La venus à la fourrure*, así como de la caja de Pandora que se destapa en *Un dios salvaje*. Decía Luis Martínez en su crítica sobre ésta última lo siguiente: “Cada plano encaja perfectamente con el ritmo absorbente de una comedia transformada en pesadilla. ¿Se acuerdan de El ángel exterminador?” En todas ellas, Polanski nos atrapa junto a sus personajes en casas sin salida que invitan al encuentro con lo salvaje del instinto, particularmente en el caso del erotismo absurdo de *¿Qué?* De hecho, para Morrison, *¿Qué?* es el film pornográfico que Buñuel nunca llegó a realizar y que Polanski escribió en su nombre¹³.

Pero ahí no queda todo, hay otra hermosa conexión entre la obra maestra del aragonés y nuestra *¿Qué?*, tal vez un consciente homenaje por parte del polaco. Recordemos que Noblart es coleccionista de arte, y que su villa está repleta de objetos de enorme valor, incluida la propia Nancy. De repente llega un enorme paquete a la villa, se trata de una copia a tamaño natural de *La Balsa de la Medusa*, la hermosa tela que pintó -y sangró- Théodore Géricault en 1819, y que dejará absorta a Nancy. *La Balsa de la Medusa* es una sabia elección, pues no deja de ser otra casa sin salida. De hecho, la intención de *El ángel exterminador* era efectivamente recrear la obra de Géricault, que obsesionaba al maestro. El título original del clásico de Buñuel iba a ser *Los naufragos de la calle Providencia*, dejando más patente tal vez su deuda con el cuadro romántico. La idea del filme era mostrar la angustia de unos hombres-animales atrapados en un espacio reducido, aunque en este caso fuera en un absurdamente angustiados salón burgués:

“Sus películas suelen manejar unas reducidas situaciones básicas, combinándolas de distintas formas [...]. *El ángel exterminador* no es sino el desarrollo monográfico de esa situación a la luz de *La Balsa de la Medusa* de Géricault, pintura de la que surge la idea inicial del filme”¹⁴.

Recrear *La Balsa de la Medusa* en un salón burgués y, once años más tarde, hacer que Noblart la rechace como mercantilización del arte de su propia existencia en la villa. Quede ahí esta hermosa coincidencia. Tributo soterrado o



14 15

no, lo que sí es evidente con la referencia a la obra romántica es que Polanski está reflexionando acerca del concepto de la copia. Toda la cinta es una reflexión sobre la (in)autenticidad del objeto artístico. Nancy preguntará ingenuamente si el cuadro es “el auténtico” mientras que Noblart decidirá no adquirirlo precisamente porque ha abandonado el arte para volver a la vida: “Mr. Noblart has been more and more interested in life itself”, comenta uno de sus secretarios. La copia casi exacta de la vida no es la vida, tan sólo es un cuadro. Esta reflexión nos lleva directamente al maravilloso final de la cinta, cuando Nancy rompe el pacto de ficción al avisar a Alex de que, en realidad, todo es parte de una ficción, una película de la que ambos son meros personajes. Ella se va por la sola razón de que tiene que haber un final, porque la ficción debe terminar de alguna manera. Nancy parece querer decirnos a gritos que la *apariencia* de vida sólo es eso, apariencia; que la *copia* de la realidad *no* es realidad, sino puro artificio. Y, claro, la respuesta final no puede ser otra que: ¡¡¿Qué!?!

Detrás de este desvelo, se esconde la loca sabiduría de Magritte con su *Ceci n'est pas une pipe*: todo era un juego producto de la ficción¹⁵. Se trata de “una interrogación sobre la misma pintura y, por extensión, sobre el cine”¹⁶, una reflexión sobre la ficción y un homenaje tanto a Buñuel como al mismo Magritte. “Polanski nos plantea un interrogante muy en la línea del Magritte de Ceci n'est pas une pipe [...] uno de los tópicos más socorridos de todo artista contemporáneo”¹⁷.

Así pues, al estilo de Rivette, de Fellini o de Buñuel, Polanski abre los ojos del somnoliento espectador, acostumbrado como está al pacto de ficción convencional, y le recuerda que todo es un artificio, que *esto no es una pipa*, que esta villa no es una casa, que Nancy no es -sólo- un cuerpo. Y de paso, Polanski también nos susurra que esto *tampoco* es una comedia cualquiera. Desde luego, la risa de Polanski no debería estar sobrevalorada.

13. ROMAN POLANSKI. MORRISON. 2007. P.86.

14. JOSÉ LUIS BUÑUEL EN *LUIS BUÑUEL*, OBRA CINEMATOGRAFICA. SÁNCHEZ VIDAL. 1984. P.266.

15. PARA UNA REFLEXIÓN DEL CONCEPTO DE COPIA EN MAGRITTE ES FUNDAMENTAL ACUDIR A *ESTO NO ES UNA PIPA*. FOUCAULT. 1981.

16. ROMAN POLANSKI. AVRON. 1990. P.128.

17. ROMAN POLANSKI. *LA FANTASÍA DEL ATORMENTADO*. MOLDES. 2005. P.258.