

# Del deseo a la mirada a la imagen

*Las cuatro direcciones del espacio:  
el ojo es el centro.*

*El punto de vista  
es el punto de convergencia.*

Octavio Paz

■ En el origen de la imagen gráfica está el deseo. Recuérdese el mito de la muchacha de Corinto que dibuja en una pared la sombra del amado antes de verlo marcharse, para resarcir en la memoria su pérdida inminente. Por ello, algunos afirman que el retrato está en el origen del arte y que es una forma restitutiva del placer, que con él se exorciza la pérdida del objeto y la pérdida de identidad. Nada más cierto para la fotografía, cuyo noema, nos recuerda Barthes ante la foto de su madre cuando era una niña, es un acto de existencia: *esto ha sido*.

■ “El verdadero contenido de una fotografía es invisible”, escribe John Berger tal vez porque hay un instante inefable y epifánico en toda buena fotografía. ¿Y en el retrato? ¿Qué nos dice esa persona retratada? ¿Qué enigmas formula y responde? No, no hay misterio resuelto porque sabemos, con Jabès, que la respuesta no tiene memoria, sólo la pregunta recuerda.

■ En el prólogo a *Huellas de una presencia*, Esther Seligson acierta cuando señala que, desde sus primeras fotografías, hay en Rogelio Cuéllar “un deseo profundo de descifrar lo velado, de darle voz a lo invisible a través de la mirada”.

■ Pero hay quien disiente del retrato como enigma. Richard Avedon, por ejemplo, estaba en contra de todas esas teorías esotéricas del retrato que cifran en él poderes de revelación, de sacar a luz la esencia interior; por eso decía que el retrato no era “un hecho” sino “sólo una opinión” y que para el retratista “la superficie lo es todo”.

■ En su libro *Lincoln's Smile and Other Enigmas*, el historiador Alan Trachtenberg advierte que nuestra cultura actual desconfía de las verdades profundas, interiores, ocultas. De ahí

que se conciba al rostro fotografiado como una opaca, intrincada, cómplice construcción entre el artista, el retratado y el espectador. Pero no deja de preguntarse si no se ha perdido algo importante al abandonar la creencia de que el rostro es un texto –y que como tal puede ser leído o interpretado.

■ (Entonces, cómo no recordar ese retrato célebre de Borges: “Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.”)

■ Los enigmas de un rostro, su misterio, su latencia inmanente. Barthes vela/revela cuando señala que el verdadero fotógrafo consigue “dar al alma transparente su sombra clara”.

■ Hubo un fotógrafo armenio que, tras varias tomas infructuosas, tuvo la temeridad y socarronería de quitarle a Winston Churchill el puro de la boca y decirle que ahora sí le iba a hacer la foto. Rogelio Cuéllar admira ese gesto y las dos fotografías emblemáticas de esa sesión: Churchill, serio con la fiera de un león; Churchill, sonriente después del episodio del puro. El nombre de ese fotógrafo duende que sabía salirse con la suya: Yousuf Karsh.

■ Desde su primer *El rostro de las letras*, fotografías de escritores nacidos entre 1900-1949, Rogelio Cuéllar declaraba: “Mi deseo era realizar un retrato fotográfico en el cual captara –y comunicara– algo más que sus personalidades como creadores. Esa parte imperceptible que quisiera alcanzar es el diálogo silencioso de la mirada de ellos con la mía.”



Pita Amor



Octavio Paz



Jaime Sabines

■ Otro de los grandes amores de Rogelio Cuéllar: el fotógrafo norteamericano Arnold Newman. A los diecisiete años, en la librería de las pérgolas de Bellas Artes, compraría un libro fundamental en su formación: *One Mind's Eye*. El joven e inquieto Rogelio Cuéllar no leería el prólogo en inglés pero aprendería las lecciones maestras en cada rostro fotografiado: “Cualquier tentativa fotográfica de mostrar al hombre completo no tiene sentido. Sólo podemos mostrar lo que el hombre exterior revela —el hombre interior rara vez se revela a alguien, incluso al sujeto mismo. Nosotros tenemos que interpretar, pero nuestra interpretación puede ser falsa, por supuesto [...] Para continuar con el concepto de interpretación, contrastemos la fotografía con la pintura. Una pintura es un asunto de *distorsión* creativa, y una fotografía es un asunto de *selección* creativa [...] Si no hay mucho del propio fotógrafo, tampoco hay mucho retrato. En otras palabras, el fotógrafo debe formar parte de la fotografía.”

■ Para Rogelio Cuéllar hay una fascinación en retratar creadores: “Aprendo mucho de ellos, me inquietan, me motivan. Aunque conozca su obra, el libro, el cuadro, la escultura, estoy ante un universo desconocido y mi encuentro con ellos es un misterio del que surge una riqueza maravillosa.”

■ “En mi trabajo con los creadores no existe la fotografía construida. Busco que nuestro encuentro sea muy cotidiano, muy familiar, y esto me permite hacer un trabajo transparente, con luz natural, sin artificiosidad. Las personas que fotografío logran verse a través de mis retratos. Para lograr esto debo conseguir un diálogo, una comunicación a manera de complicidad con los creadores para no sólo obtener una fotografía circunstancial. Ellos saben lo que busco: no es tanto la pose sino mostrarlos de forma que su retrato pueda ser perpetuo.”

■ Rogelio Cuéllar ha hecho retratos considerados clásicos de los más importantes escritores mexicanos. Ahí está para siempre el rostro tímido hasta la hosquedad, de “niño castigado”, de Juan Rulfo. Ahí, la puerta que se abre/se cierra con Octavio Paz saludando/despidiéndose eternamente. Ahí, Carlos Fuentes perenne y jovial en su estudio. Ahí, José Emilio Pacheco guardándose entre un paisaje accidentado de cientos de libros. Su experiencia en el retrato de creadores lo lleva a diferenciar:

“Los artistas visuales son más expresivos, más teatrales. Los escritores, tal vez por la naturaleza de su trabajo, son más cerrados. Su universo es más íntimo, más privado. Ningún escritor me ha cocinado, o ha bailado para mí como sí lo hicieron los pintores Gironella o Aceves Navarro.”

■ ¿Qué nos dicen los retratos de estos escritores reunidos en torno al Salón del Libro de París? ¿Observando sus gestos, la boca que rehúye, la mirada que se impone, podría hablarse de una fisiognómica de la escritura con la que Aristóteles, Giambattista della Porta, J.C. Lavater estuvieran de acuerdo? ¿Un paraje de signos y señales que va de las líneas del rostro a las líneas de la página? ¿Es que mirando sus fotografías atisbaremos las selvas y las ciudades invisibles urdidas por su imaginación? ¿Sabremos acaso cuán cerca del corazón o cuán lejos de su sexo descansan las manos cuando abandonan la pluma o el teclado?

■ “El retrato es un proceso de trabajo, aprendizaje, un diálogo, inclusive de silencios, una conversación de miradas, de intensidades, en la que siempre hay un espacio para la ternura y la vida.”

■ Sin duda, Rogelio Cuéllar estaría de acuerdo con esta afirmación de su admirado Karsh: “El corazón y la mente son las verdaderas lentes de la cámara.”

■ El misterio que el retrato parece revelar va del deseo a la mirada a la imagen. Quizá de ahí derive la confesión de Skrebneski sobre que los retratos son las fotografías más íntimas. Pero no sólo la intimidad entre el fotógrafo y el retratado; también la intimidad puesta en juego del espectador.

■ Por eso la insistencia de Rogelio Cuéllar cuando alguien papalotea y no pone atención a la cámara: “Si no me mira, no hay foto.” El contacto. El diálogo. El tacto de miradas. Sinestesias del deseo. ¿Acaso no decía sor Juana “oyeme con los ojos”?

■ El retrato: desnudez, transparencia, encuentro de miradas: el goce restituido: convergencias de luz. —

— ANA CLAVEL



Salvador Elizondo



Rosario Castellanos



José Emilio Pacheco

Fotografías de Rogelio Cuéllar

### Fotografías hechas a mano

No le faltaban razones al pintor neoyorquino Ad Reinhardt para suponer que él “estaba haciendo las últimas pinturas” que alguien podría hacer jamás. Era el principio de los años sesenta y por doquier se hacía evidente que, después de recorrer tan largo camino, la pintura estaba llegando a su destino final: ahí, donde no hay, decía el pintor, “ni contenido, ni forma, ni espacio, ni tiempo”.<sup>1</sup> Nada: oscuro total. Este sentido de inevitabilidad histórica (“hay una sola dirección para el arte serio o abstracto, pintar de la misma manera una y otra vez”), sumado a la radicalidad de sus objetivos estéticos,<sup>2</sup> hizo que las “pinturas negras” de Reinhardt parecieran la demostración de que se había alcanzado un límite absoluto: “toda la pintura”, escribía el crítico Harold Rosenberg en 1963, “se va a ir por la coladera negra, cuadrangular, de Reinhardt”. Y por unos años eso se temió. Hasta que nos dimos cuenta de que, en uno de esos movimientos sólo perceptibles en perspectiva, la pintura había sobrevivido. Más que una acta de defunción, Reinhardt paradójicamente le había otorgado a la pintura la posibilidad de una larga vida, al cambiar la representación (de sí *irrepetible*) por la insistencia, el retorno<sup>3</sup> (“de la misma manera una y otra vez”), y llevarla de este modo hacia las costas de lo que ya se conocía entonces como arte conceptual. Y así se pasó de una pintura que –valga la redundancia– *pinta*, a una pintura que *piensa*.

Con el tiempo, el uso de la pintura (y otras prácticas afines, como el dibujo o la gráfica) para señalar algo fuera de la propia pintura (sobre todo, por medio de la repetición) dejó atrás el territorio de los minimalismos,<sup>4</sup> y el afán reiterativo adquirió otros sentidos además del de la variación en sí; por ejemplo, la denuncia de un estado de cosas. Decir lo mismo *una y otra vez* es una manera bastante eficaz de conseguir que eso que se

dice cobre –en el conjunto de las muchas veces– algún peso. Tal es la idea detrás de *Niño perdido*, un delicado ejercicio de redundancia con el que el artista mexicano Ilán Lieberman se niega, literalmente, a pasar página a un asunto estremecedor: el de los niños desaparecidos en la ciudad de México. La destreza con la que Lieberman es capaz de reproducir, hasta en el más mínimo detalle, una imagen fotográfica explica, por sí misma, la naturaleza de sus trabajos anteriores, en los que, sobre todo, se trataba de *calcar* (objetos diversos, escenas políticas, autorretratos). Aquí, sin embargo, la habilidad del artista tiene una función específica: servir de recordatorio. A partir de las fotografías, tamaño infantil, que el

diario citadino *Metro* publica en una media plana dedicada a las personas extraviadas, Lieberman, con la ayuda de un microscopio y diversas lupas, realizó una serie de cien dibujos que duplican, punto por punto, incluso la textura y los defectos de las reproducciones en *offset*. Cerca de tres años le tomó al artista completar el conjunto de retratos que se exhibe estos días en el Museo de la Ciudad de México, junto a las fichas con la información de cada uno de los niños (nombre, edad, fecha y lugar de la desaparición, señas particulares, etc.). *Niño perdido* es, por su carácter documental, una labor de franca resistencia que ve en la meticulosidad un modo de oponerse a la trágica vaguedad a la que están destinados la gran mayoría de los casos de desaparición infantil.



Viridiana Corro Ordóñez (2007), de Ilán Lieberman.

El dibujo, lo sabe Lieberman, tiene una permanencia a la que el periódico no puede ni mínimamente aspirar, y ese es el verdadero sentido de esta serie: que en sus trazos minuciosos va la posibilidad de que esas fotografías no se desvanezcan en menos de lo que se cambia una página. Y es muy posible que ni siquiera así los casos encuentren solución; pero es claro que mediante la repetición del ejercicio,<sup>5</sup> y la consiguiente acumulación de “evidencias”, Lieberman consigue, al menos, dejarnos lo bastante inquietos como para que el asunto se quede ahí, dando vueltas, una y otra vez, en la cabeza. Y eso, a veces, es más que suficiente. —

— MARÍA MINERA

1 “Este es siempre el final del arte”, decía Reinhardt, para quien “lo más importante a la hora de pintar” era “despintar”.

2 Que partían de la purificación de todo referente; lo cual se traducía, en la práctica, en lienzos casi exclusivamente monocromáticos.

3 En este camino, Reinhardt no era el único, aunque sí, posiblemente, el más radical. Junto a sus pinturas negras, sin embargo, podían verse, entre otras, las pinturas blancas de Robert Ryman, las pinturas perforadas de Lucio Fontana, las pinturas a rayas de Daniel Buren o las pinturas fechadas de On Kawara.

4 Distintos modos de llevar la pintura, o la escultura, hacia su expresión más pura o esencial.

5 Detrás de cada una de estas “fotografías hechas a mano”, como la llama el artista, hay por lo menos tres semanas de trabajo.

**publicidad**

### *Slumdog Millionaire*

Un niño cubierto de mierda se abre paso entre una multitud. Una figurita andante, embarrada de pies a cabeza, con una nube de moscas zumbándole alrededor. No le cuesta trabajo avanzar: el olor del excremento lo anuncia, y una vez que la gente lo nota le deja el camino libre. Llega, por fin, a su meta: el lugar en el que un actor famoso ha descendido de su helicóptero, y es perseguido por decenas de fans. El niño-estatua de caca también es su admirador: lleva consigo una fotografía, y logra que el actor la firme. Es uno de los momentos más felices de su vida. Alza su bracito embadurnado en señal de victoria, y muchos nos alegramos y emocionamos junto con él.

La escena ocurre en Mumbai, India; el niño se llama Jamal; la película es *Quisiera ser millonario* (*Slumdog Millionaire*), y el “muchos” incluye a los jurados y al público que a lo largo de un año le han otorgado más de sesenta premios.

La razón por la cual una secuencia como la descrita arriba, junto con otras que muestran al mismo Jamal siendo torturado, a unos gánsters que vierten ácido en los ojos de un niño anestesiado, a una niña virgen en “venta” dentro de un burdel, y otras postales de miseria y explotación, pueden resultar en una de las películas más esperanzadoras en muchos años tiene que ver con el ojo del director detrás: el británico Danny Boyle, conocido por la popular *Trainspotting* (1996), la única película sobre el estilo de vida *junkie* verdaderamente amoral. (No es casual que la escena de Jamal saltando en un pozo de heces –inmediatamente anterior a su carrera por el autógrafo– evoque la secuencia ya clásica de *Trainspotting* en que un *junkie* “bucea” dentro un excusado para recuperar, exitosamente, una cápsula de heroína. Más allá de lo obvio –los chapuzones en la inmundicia–, las escenas se espejean para lograr que lo relevante sea la tenacidad de los personajes, y que esa tenacidad anule las posibles náuseas o el puritanismo del espectador.)

Lo que a estas alturas podría llamarse el *efecto Boyle* –presente en todas sus películas, y potenciado en *Slumdog Millionaire*– es la capacidad que tiene el director para que uno se retracte de todo lo que pensaba tanto del cine que representa realidades brutales y sórdidas, como del cine que usa al propio cine como única referencia. (Es decir, el cine de géneros, cuyas convenciones funcionan justo porque ya existe un pacto con el espectador.)

Ante el primer tipo de cine hemos aprendido a reaccionar con indignación. Evitamos juicios estéticos, pues no queremos dar la impresión de que algo *malo* nos estimuló. Del cine de géneros hemos aprendido que la violencia y la sangre son medios para llegar a un fin; que las coincidencias son la marca del amor verdadero; y que una coreografía de

baile es una vía de comunicación. Evitamos expresar emoción, pues no querríamos dar la impresión de que algo tan falso nos conmovió.

*Slumdog Millionaire* se alimenta de las dos corrientes: registra una realidad socioeconómica espeluznante al tiempo que echa mano de géneros cinematográficos de variada reputación. La historia se basa en una novela de Vikas Swarup, pero el argumento es sólo uno de los componentes del complejo *efecto Boyle*; su estética, los movimientos de cámara, la música y la edición vuelven inútiles los consejos del manual del espectador, y lo dejan sin ganas de racionalizar su emoción.

El eje de la película es la participación de un muchacho hindú (el mismo del autógrafo, varios años después) en el programa de televisión *¿Quién quiere ser un millonario?* Jamal (Dev Patel) responde a preguntas sobre arte, política, deportes, religión, y acumula millones de rupias contra toda probabilidad. Su dominio de los temas es inexplicable; es un chico pobre y sin ninguna educación. Puede que esté haciendo trampa, o eso piensa el conductor del programa. No contento con humillar al aire, decide, entre un episodio y otro, someterlo a un interrogatorio brutal. Entre golpes, toques eléctricos y otras torturas, Jamal debe convencer a los agentes de policía de que sabe, en verdad, las respuestas a las preguntas. Para ello les cuenta su historia: primero huérfano y luego perseguido por las llamadas mafias de pordioseros, ha sobrevivido de las maneras más increíbles. Su única meta en la vida es reunirse con Latika (Freida Pinto), niña huérfana que, a diferencia de él, no pudo escapar de los gánsters. ¿Por qué sabe la respuesta a preguntas tan ajenas a su mundo? Porque cada una de ellas –imágenes, nombres, títulos– está asociada a un momento clave de su muy accidentada biografía emocional.

Si se le mira con mala leche (o con la estrechez de visión crítica que da la lente de la corrección política), puede decirse que *Slumdog Millionaire* explota y se beneficia de lo escabroso de su materia. Como era de esperarse, ya existe una breve historia de protestas anti-Boyle. El pasado 27 de enero, por ejemplo, el sensacionalista *Daily Telegraph* publicó una nota que acusaba al director de enriquecerse a costa de niños actores extraídos de barrios marginales, quienes –decía el artículo– habían recibido como pago por su participación menos de lo que recibiría un empleado doméstico. (Tres días después la productora Fox Searchlight, el propio Danny Boyle y los papás de los niños actores declararon, por separado, que estos habían recibido el equivalente a tres veces el salario anual de un adulto, que su educación estaba asegurada hasta la edad de dieciocho años y que se había establecido un fondo que cubría gastos médicos, emergencias y necesidades básicas para sus familias.) Esa misma semana un grupo de activistas en





El efecto Bollywood: Dev Patel y Freida Pinto en *Quisiera ser millonario*.

una ciudad hindú rasgaron pósters y saquearon el cine donde se exhibía la película, argumentando que llamar “perros” a los habitantes de las zonas marginales (*slumdog* se traduciría como “perro de barrio pobre”) constituía una violación a los derechos humanos. (Su forma de vida, al parecer, no.) Una queja aún más surreal fue la interpuesta por Mercedes-Benz y Coca-Cola cuando se enteraron de la aparición de sus productos en la película. En ella los gánsters manejan lujosos Mercedes grises, y los tratantes de niños se ganan la simpatía de sus víctimas ofreciéndoles una coca fría en medio del insoportable calor. Las marcas pidieron que se borrarán los logos. Su uso en ese contexto, decían, dañaría su reputación. (No tanto el hecho, a juzgar por la queja, de que la mafia hindú *en realidad* maneja Mercedes-Benz o de que una coca es el único refresco presente en los rincones más infectos del mundo.) Políticos y autoridades (y hasta el actor idolatrado por el pequeño Jamal) reprochan a Boyle el hecho de presentar “sólo una parte” de un país cada vez más moderno. Ninguno, a fin de cuentas, ha acusado al director de falsear la realidad.

Podría decirse —y sería más legítimo— que sus ángulos de cámara extremos, las secuencias de *suspense* trepidante y, en general, la vitalidad que emana de cada una de las escenas terminan por volver atractivas cosas que no lo son. Pero no es el caso del cine de Boyle. Al final del día, *Slumdog Millionaire* no busca justificar su vigor con mensajes del tipo “una vida de penurias siempre tiene compensación”. La historia de Jamal y Latika no quiere establecer nexos entre sacrificio y felicidad. Las leyes que rigen su historia son, en otro sentido,

temibles: las de un destino que habrá de cumplirse, les guste a los involucrados o no.

Si el espectador queda deslumbrado es tanto por el tema (una suma de desgracias que arroja una cifra feliz) como por la poderosa y muy calculada estructura del relato. Cuando en un momento, cerca del final de la película, las escenas más escabrosas se suceden unas tras otras como en una lotería del infierno, su sentido es muy distinto al que tuvieron la primera vez. El compensado por su sufrimiento acaba siendo el espectador. Si *Slumdog Millionaire* es extraordinaria es porque Boyle se dedica al cine y no a la antropología social. No es que manipule el discurso; simplemente no abandona el ámbito de la buena ficción.

Por último —pero no menos importante—: la gloriosa coreografía final. Si aún quedaba un espectador cínico, *Slumdog Millionaire* le reserva una última revelación: que no ha abandonado un minuto el mundo del melodrama hindú. Por eso, el héroe incansable, la heroína con cara de princesa, los villanos como demonios y el locutor con peinado ochentero y fijado con un litro de spray. Hemos estado al pendiente de un argumento de Bollywood (sus estudios están en Mumbai, donde ocurre la acción de la cinta), y lo hemos aceptado sin la distancia y/o condescendencia que nos merece lo que consideramos *kitsch*.

Al ritmo de la melodía que sirve de cortinilla al cuento, aceptamos nuestra fascinación por los romances de dimensiones épicas, por las historias que “estaban escritas” y por los bailes sincronizados que —ahora lo confirmamos— son disparadores de ánimo dentro y fuera de la ficción. —

— FERNANDA SOLÓRZANO

### Mickey Rourke, corazón de *freak*

La prensa se equivoca con Mickey Rourke. Ahora que el actor estadounidense vuelve a estar de moda a sus 57 años, tras ganar un Globo de Oro y ser reconocido por la Academia, un puñado de frases se repiten para definirlo: “Ave Fénix”, “Ícaro”, “El chico del retorno”. Lo encasillan en el rol del perdedor que se redime tras una temporada en el infierno. Pero no señalan el punto clave que hace su historia diferente a la de cualquier otro ángel caído de Hollywood: Rourke fue, es y siempre será un *freak*. Incluso en sus años de mayor gloria, a finales de la década de los ochenta, prefería juntarse con maleantes que con sus anodinos y acicalados colegas. Su debacle no se debió a las drogas, el alcohol u otros excesos típicos del medio: él tenía una peligrosa mezcla de ira y violencia, producto de una infancia turbulenta, además de una visión aguda de la meca del cine.

Rourke alcanzó pronto el estilo de vida con el que sueña la mayoría de los actores jóvenes —fama, dinero, una esposa deslumbrante (Carré Otis, su coestrella en *Orquídea salvaje*)—, pero no dejaba de ver la mediocridad que reinaba a su alrededor. A los 34 años decidió dejar de causar estropicios en los sets de filmación con su mal carácter y regresó a su pasión escolar: el boxeo, pero ahora de manera profesional. Durante cinco años (entre 1991 y 1995) le machacaron el rostro que encendió a miles de mujeres en filmes como *Nueve semanas y media* y *Corazón de ángel*. Como se sabe, lo perdió absolutamente todo, y su camino de regreso en un Hollywood receloso y mustio fue complicado.

De la mano de su psiquiatra y sus adorados chihuahuas controló su temperamento y comenzó a picar piedra. De *Double Team* (en la que compartió créditos con Jean-Claude Van Damme y Dennis Rodman) a los discursos de agradecimiento en distintas premiaciones por su actuación en *El luchador*, hay diez años y mucho tesón. Pero su historia no es interesante porque logró volver sino porque es exactamente al revés de los cuentos de hadas. Al contrario del sapo que una princesa debe besar para devolverlo a su forma de príncipe o de la bestia que esconde en sus entrañas a un heredero hechizado, Mickey Rourke es el *freak* que nació hermoso y que tiene que someterse a un proceso de transformación para alcanzar la forma con la que debió haber venido al mundo. La larva de la que, en lugar de una mariposa, emerge un murciélago de alas gastadas.

Las tundas en el cuadrilátero y sus secuelas (entre ellas varias cirugías reconstructivas) contribuyeron en parte a completar este proceso, y le dieron una apariencia de personaje de cine de serie B. Pero, *efectos especiales* aparte, lo que Rourke aquilató en los años duros fue esa clase de epifanía que tan bien define una frase de *El club de la pelea* (un filme que le pudo

ir en su momento como anillo al dedo): “quería destruir algo hermoso”. Y él tenía las compañías adecuadas para lograrlo: Charles Bukowski, el escritor maldito de Los Ángeles; Tupac Shakur, el rapero-gángster que terminaría asesinado; Sonny Barger, el líder de los legendarios pandilleros Hells Angels; John Gotti, el último gran padrino de Nueva York.

Entre otros papeles, dejó ir el que después le correspondió a Tom Cruise en *Cuando los hermanos se encuentran*, simple y sencillamente porque se le olvidó devolverle la llamada a Dustin Hoffman, quien le ofrecía el trabajo. Ni siquiera Quentin Tarantino, el gran resucitador de estrellas caídas, pudo traerlo de regreso: le mandó el guión de *Pulp Fiction* para que hiciera el papel del boxeador —que luego interpretara Bruce Willis—, pero Rourke no pudo leerlo porque estaba concentrado en un combate que tenía en puerta. Él mismo reconoce en diversas entrevistas que su comportamiento fue el de un “estúpido”, pero lo que no sabía entonces es que estaba completando su metamorfosis.

Fue otro mutante el que lo terminó de sacar del capullo: Darren Aronofsky, el cineasta que, tras haber perdido el rumbo con la fallida *The Fountain*, tenía en sus manos la reivindicación de ambos: el poderoso guión de *El luchador*, cuyos paralelismos con la vida de Rourke lo volvían el candidato ideal para protagonizarlo. Aronofsky batalló para conseguir el dinero, pero una vez que la película se realizó el resultado fue magnífico: una historia con brutales combates en el cuadrilátero,

y con unos personajes que libran las peleas más duras fuera de él, en la cotidianidad. En la cinta Rourke encarna a Randy “The Ram” Robinson, un luchador que se ve obligado a dejar el ring luego de sufrir un paro cardíaco. Tras varios intentos fallidos de rehacer su vida, comprende la lección más cruda e importante de todas: no se puede evitar ser quien se es. El discurso que da al final del filme frente a sus fanáticos, cuando decide volver a luchar a pesar de las advertencias de los médicos, parece sacado de un antilibro de autoayuda. “Sólo ustedes decidirán cuando esté acabado”, dice un emotivo Randy antes de lanzarse a un vacío que lo espera más allá de las cuerdas.

Contrario a lo que esperaban sus aduladores en la década de los ochenta, Mickey Rourke no se convirtió en el nuevo Dean, Brando o De Niro. Si lo hubiera hecho, ahora estaría muerto, recluido en una isla, o filmando comedias intrascendentes. Pocos lo extrañaron cuando se ausentó, pero ahora parece inconcebible la escena del cine independiente sin la presencia de este corazón de *freak*. —

— BERNARDO ESQUINCA



La redención de un perdedor.

**publicidad**