

La visión del amor cruel. Ensayo sobre *Ritesti*, de Iván Zulueta

(The vision of a cruel love. An essay on *Ritesti*, by Iván Zulueta)

Bayón, Fernando

Eusko Ikaskuntza. M^a Díaz de Haro, 11, 1^o. 48013 Bilbao
f.bayon@euskalnet.net

Recep.: 29.10.02

BIBLID [1137-4438 (2003), 6; 5-23]

Acep.: 05.02.03

Ensayo sobre el mediometrage Ritesti (1992) de Iván Zulueta, a partir de las fuentes pictóricas y literarias que sirvieron al cineasta de inspiración. Contiene un análisis del significado dramático así como de los efectos narrativos de la pintura de Botticelli, los cuentos de Boccaccio y la música de Schubert dentro del filme. Finalmente, la película es interpretada como una arriesgada fantasía onírica en torno a las relaciones del Amor con la Muerte, de lo Bello con lo Sinistro.

Palabras Clave: Iván Zulueta. Estética de la Modernidad. Sandro Botticelli. Cine Fantástico. Amor en el Renacimiento.

Iván Zulueta-ren Ritesti (1992) film ertainari buruzko saioa, zinegile horren inspirazioaren sorburu izan ziren pintura eta literatura iturrietan oinarriturik. Botticelliren pinturak, Boccaccioren ipuinek eta Schuberten musikak filmaren baitan dituzten esanahi dramatikoaren eta horien narrazio efektuen azterketa burutzen da lan honetan. Azkenik, Maitasunaren eta Heriotzaren, Ederraren eta Zoritxarraren arteko harremanen inguruko fantasia oniriko ausart gisa interpretatzen da filma.

Giltza-hitzak: Iván Zulueta. Modernitatearen Estetika. Sandro Botticelli. Zine Fantastikoa. Maitasuna Errenazimentuan.

Essai sur le moyen-métrage Ritesti (1992) d'Iván Zulueta, à partir des sources picturales et littéraires qui servirent d'inspiration au cinéaste. Il contient une analyse de la signification dramatique ainsi que les effets narratifs de la peinture de Botticelli, les contes de Boccaccio et la musique de Schubert dans le film. Finalement, le film est interprété comme une fantaisie onirique risquée autour des relations de l'Amour avec la Mort, du Beau avec le Sinistre.

Mots clés: Iván Zulueta. Esthétique de la Modernité. Sandro Botticelli. Cinéma Fantastique. Amour dans la Renaissance.

I

Escribir sobre *Ritesti* (Iván Zulueta, 1992), mediometraje con guión de Pedro Montero inspirado en un relato de José Luis Velasco Antonino, obliga a desentrañar, o al menos a intentar desentrañar, un juego del lenguaje parecido al que propuso a sus lectores Ludwig Wittgenstein en las *Investigaciones Filosóficas* (Parte II, VII): ¿carece de sentido plantear jamás la pregunta acerca de si un sueño se da realmente mientras se está dormido, o bien es un fenómeno de la memoria que ocurre al despertar?¹. Lo que se cuenta en *Ritesti* es un sueño que se repite sin tregua; pero la película está organizada de tal forma que, si el espectador quisiera preguntar a su protagonista –un joven soldado que espera de madrugada un tren camino de reengancharse a su guarnición– “¿qué has soñado esta noche?”, se vería sorprendido al comprobar que quien estaría en mejor situación para responderle mediante un relato del tipo “he soñado que...” no sería la misma persona a quien ha dirigido inicialmente la pregunta, sino otra persona distinta a ese joven, alguien en el interior de cuyas ensoñaciones se ha ido a alojar el sueño recurrente de éste (y ese *alguien* es aquí un “mozo de estación” que, de servicio nocturno, no puede reprimir caer en un duermevela). A la pregunta “¿has soñado algo hoy?”, se responde comúnmente con una serie más o menos articulada de relatos en los que quien ha planteado la cuestión puede creer o de los que puede perfectamente dudar, dependiendo siempre de si le parece o no probable que tales imágenes *efectivamente* formaran parte del sueño que le ha sido verbalizado, o bien opine que esos relatos no son más que el fruto de un engaño de la memoria que, al despertarse cada mañana, gusta de fabricar sus propios cuentos. Estos juegos *wittgensteinianos* adquieren en *Ritesti* una dimensión particularmente atractiva ya que a la película no le interesa en absoluto que entremos a debatir si al personaje que *vemos que sueña* le traiciona o no la memoria al despertar, sino que nos hagamos cargo del hecho, tan desorientador como fascinante, de que el sujeto en cuestión jamás despierta *realmente* pues lo que ocurre es que alguien está soñando por él que lo hace. Precisamente, parte del encanto fantástico del filme –y desde luego su aviesa, transversal, pero innegable lógica– reside en el hecho de que al joven protagonista le esté vedado el acceso a la *memoria* –esa institución mental fabricadora de relatos puede que engañosos, aunque seguramente consoladores– debido a que cada uno de sus despertares, todos sus desconcertantes regresos al mundo de la vigilia y la consciencia, no son sino momentos de un sueño perteneciente a otra persona, a quien, en apariencia, nada le une. La complejidad formal de *Ritesti*, y puede que también uno de los secretos de su muy seductora narrativa circular, descansan sobre este fenómeno que tiene que ver con los modos como el lenguaje cinematográfico intenta hacer justicia al mundo onírico: *la memoria de un sueño es siempre obrada por otro sueño* (cuyo dueño puede muy bien ser otra persona). La técnica infalible para hacer memoria de un sueño, parece asegurarnos *Ritesti*, es soñar ese *mismo u otro sueño* innumerables veces. Ésta es

1. WITTGENSTEIN, Ludwig, *Investigaciones filosóficas*, Barcelona, UNAM/Crítica, 2002, p. 427.

la modalidad de memoria –circular, trágica, transpersonal y serpentina–, en que intenta adentrarse la película de Zulueta: no esa memoria convertida por el cine clásico en un gran espectáculo recordativo que se vierte, justo antes del *The End*, a un relato diurno y clarificador que arroja luz sobre las tinieblas, anestesia y disecciona las más recónditas pulsiones y, en razón de su fuerza verbal explicativa, urbaniza racional y tranquilizadamente la selva que hay debajo de todas las sábanas. *Ritesti* busca adentrarse en otra modalidad diferente de memoria. Y creo que cualquier intento de escribir sobre la película debe enfrentarse a esta verdad defendida por Zulueta con una consistencia tan lúdica como angustiosa: la memoria de un sueño es siempre otro sueño sin fin.

En la parte más extensa del ensayo quiero *hacer memoria* de la película a través de sus fuentes pictóricas, por ver de reconstruir el trágico relato de *Ritesti* a la luz de los efectos que ejercen sobre su forma narrativa externa los diversos materiales figurativos en ella insertados, cuya naturaleza es predominante, aunque no exclusivamente, pictórica. ¿Cuáles son las implicaciones formales de toda esa elaboradísima tapicería plástica del filme de Zulueta?, ¿qué consecuencias tienen esos motivos e imágenes en el modo como se ordena su discurso cinematográfico, con qué fuerza y en qué dirección lo determinan? *Hacer memoria* de un filme es, se comprenderá fácilmente, algo muy distinto a redactar su sinopsis. Si la memoria de un sueño es otro sueño, la memoria de una ficción es siempre otra ficción. Y *Ritesti* lo demuestra con una lucidez, un nervio y un alcance ejemplares: en su seno se alojan varias ficciones, ficciones tan antiguas como el Renacimiento, literarias y pictóricas, que la película interioriza consciente y creativamente, no por deseos de afectar erudición, ni por falso decorativismo, ni por ganas de erigirse en uno de esos postmodernos artefactos de cita, pastiche y repetición, sino porque las diversas peripicias oníricas que son la base de su trama entran en diálogo con otra trama de tiempos antiguos (de una eminencia artística extraordinaria: *Ritesti* demuestra saber elegir desacomplejadamente a sus precursores, pues su historia se monta sobre otra muy anterior confeccionada, casi al alimón, por Boccaccio y Botticelli). No llegan a fundirse completamente la una en la otra, es verdad; pero sí consiguen formar parte las dos de una misma corriente mítica, habitantes ambas (la trama fechada a fines del *Quattrocento* y la de los *noventa*) de un mito de *Amor y Muerte* que, gracias a ese diálogo y a otros como él, se va fabricando a lo largo del tiempo, volcándose a mil y una versiones de calidad e intensidad inevitablemente dispares, como representaciones de una pieza teatral que atraviesa todas las épocas mientras va encarnado en voces y cuerpos siempre cambiantes. En la segunda parte del ensayo nos introduciremos en ese espacio mítico (que, inspirándome en Boccaccio, llamaré “la Visión del Amor Cruel”) que comparten la ficción de Iván Zulueta y aquellas otras ficciones, plásticas y novelescas, reencarnadas bajo su piel cinematográfica. Pero veamos antes qué forma narrativa le dan al filme, qué lógica cinematográfica intestinal y qué sentido dramático le proporcionan los motivos pictóricos que, como un trabajado tapiz audiovisual, como un fresco reanimado, aparecen en su interior.

Ritesti se abre con una imagen análoga a un eclipse solar. Un disco ígneo, excediéndose tras un negro cuerpo astronómico, uno de los auténticos *Leitmotiv* de la película. La banda de sonido deja oír simultáneamente el restallido de un látigo de domador al ser sacudido en el aire. Acto seguido, la mano derecha de un caballero a la moda del XIX, luciendo anillos plateados y un llamativo sello en que va engarzada una piedra oscura, acaricia ritualmente las piernas descubiertas de una dama que está tendida boca abajo en un lecho. Por efecto de montaje *en seco* se introduce un “plano medio” que respeta la continuidad del movimiento de esa caricia, y así se nos permite contemplar el viaje de vuelta de la mano, costado arriba de la mujer. Pero ahora la mano, esa misma mano, con idéntico adorno, pertenece al caballero del plano anterior *sólo que en otro tiempo*, más remoto, indudablemente siglos atrás, como delatan la espléndida armadura guerrera que viste el hombre (y el tocado de redecilla típicamente renacentista en la dama). Gracias a la ampliación de las dimensiones del plano, que dirfase sacado del ardoroso filme *Excalibur* (*Excalibur*, John Boorman, 1981), hemos podido igualmente percatarnos de que en la espalda de ella, ensangrentada, se ha practicado una fea herida longitudinal que ha terminado con su vida (aunque eso no obsta para que, sin solución de continuidad, la mujer parezca reponerse tristemente y, como empujada por una fuerza fatal e involuntaria, gire la cabeza y mire a cámara como presa de la desidia de tener que revivir). Estos dos planos hacen las veces de una “obertura fantástica”. Iván Zulueta los monta igual que si estuviera advirtiendo al espectador: una secuencia cinematográfica *al registrar* una misma y única acción (en este caso, la solemne caricia del asesino al cuerpo que ha herido mortalmente), aun cuando desglose todos los gestos de ese acto según una irreprochable lógica *espacial*, puede tener la osadía de organizarse *temporalmente* de modo que en su interior sean convocadas fechas muy lejanas entre sí, en una trágica confraternidad de las vetas del tiempo, en una imparable movilización o reviviscencia de todas sus caras (pasado y futuro como *nunc stans* o eterno presente), condenadas a repetir eternamente el acto, románticamente endemoniado, de abrirle la espalda a una dama con una daga. Desde luego este juego de Zulueta entre la fijación de un único *espacio donde actuar* y la multiplicación del *tiempo cuando se actúa*, supone una aberración para las disposiciones mentales del espectador en la medida en que, aparentando respetar los convencionales *raccord* de movimiento y los clásicos estándares de continuidad en el *espacio*, está ofreciéndonos una fantástica e “incongruente” proliferación de *contextos temporales* en los que “tiene”/“ha tenido”/“tendrá lugar” el acontecimiento registrado. Iván Zulueta sabe que Hollywood estableció su exitosa retórica, universalmente exportada, a base, entre otras cosas, de luchar contra aberraciones semejantes a esa, de modo que puede afirmarse que aquella industria se especializó durante su época clásica en servir al espectador una digestiva papilla humanitaria que, en su delicadeza gramatical, en su afán denodadamente clarificador, no admitía ruptura temporal alguna (*flash-back* o, más raramente, *flash-forward*) si no iba cortésmente precedida de un efecto visual con carácter avisador (el *floú* o los fundidos ralentizados, las imágenes que hacen aguas o un teatral descorrimiento de cortinas, valían como un “¡atentos!, abandonamos el *present continuous*”). Lo que filma Zulueta en *Ritesti*,

en cambio, no es una convencional vuelta atrás del tiempo: es un infernal pliegue del tiempo sobre sus propias vueltas, eternamente. No se trata de que la película, en algún momento estratégico de su narración, eche la vista al pasado con el objeto de esclarecer ciertos puntos del drama imposibles de entender recurriendo sólo a los datos de que disponemos en el presente: al contrario, *Ritesti* no quiere utilizar el tiempo para disolver acontecimientos dramáticos, sino convertir precisamente en *drama* ese salto en el tiempo, hasta hacer de él una condena, una penitencia, un castigo del infierno irremediable.

Quisiera dedicar las siguientes páginas al sueño que es la carne narrativa del filme y la médula de su polivalente significado. Me interesa descubrir la anatomía de ese sueño repetitivo. *Anatomía* es una palabra que se compadece muy bien tanto con las intenciones de Zulueta como con su instinto musical –el mismo que le lleva a ejercer antes de compositor de “partituras fílmicas” que de simple *mèteur en scène*, el mismo impulso *melomaniaco* que le lleva a trabajar la pantalla como un papel-lienzo sobre el que va confeccionando insospechados diseños armónicos a partir del irónico contrapunto de los más chocantes estímulos audio-visuales–. Su modo de organizar el material fílmico es de una rara habilidad y perspicacia expresivas (que muchas veces dan en la burla desmitificadora y algunas otras en una versión muy lograda de pesadilla horrorosa), pues lo que parece obsesionarle ante todo es conseguir orientar la atención del espectador hacia el orden con que se combinan las estructuras y relaciones de las diferentes imágenes y sonidos que son la *materia prima* del relato. De este modo, tras los dos planos comentados más arriba, se oye una cavernosa voz en *off*, la del desdichado caballero, que resume con brevedad desgarradora dos líneas temáticas fundamentales: *El Amor es... la Eternidad. El Corazón... Separado*. La pantalla es ocupada entonces por el inserto de un fragmento de una obra pictórica. Más adelante aclararemos de qué obra se trata. Por el momento se nos pide solamente que caigamos en la cuenta de su motivo: dos perros devoran un corazón humano. Justo después de esta escena atroz, la luna luce magníficamente llena. Es de celebrar la forma como Zulueta adopta sin complejos los arquetipos visuales del *Fantástico* literario y cinematográfico: son las once y veinte, alrededor de la medianoche, muy cerca, por lo tanto, del escenario mítico de todos los sueños (*Ha Llegado el crepúsculo, buen amigo del crimen*, se dice por ejemplo en *Las flores del mal*, poemario sobre el que volveremos más adelante porque, en cierto modo, *Ritesti* está embebida de su mismo clima espectral –al fin y al cabo, este episodio de “Crónicas del Mal” es lo más cerca que la televisión ha estado nunca de Charles Baudelaire–). El mozo de estación, que dormitaba abrazado a su carretilla portaequipajes, vuelve en sí al aproximarse un convoy al andén 5. Se incorpora. Espera al tren. Al ponerse éste nuevamente en marcha, se produce un sorprendente altercado que rompe con el tono realista de la secuencia, enrareciendo su apacible ambiente: dos viajeros increpan al mozo desde el interior de su compartimiento, dirimiendo los tres sus insondables diferencias a base de intercambiar ¡ladridos! Esta humorística y jugosa greguería de Zulueta (recordemos que la ferocidad de los perros hambrientos es uno de los *Leitmotiv* del filme) hace que al espectador le invadan dudas más que razona-

bles que le llevan a interrogarse, “la incorporación del mozo a su quehacer en la estación, ¿no será quizás algo que él está soñando? ¿no será acaso que su sueño no ha hecho más que iniciarse con esta vuelta aparente al trabajo?”. En el andén vacío, aparece un joven con macuto de soldado. Un dato para el misterio de la trama, que no debe soslayarse: nadie ha visto que el joven bajara del tren. Inmediatamente el mozo se ocupa del joven y se hace cargo de su situación haciendo gala de una disponibilidad y diligencia explicables en razón de su oficio: el muchacho debe hacer transbordo y ha de aguardar más de tres horas en esa desolada estación al tren que le conducirá *definitivamente* a su guarnición. *El tren se retrasa siempre*, le avisa el encargado, que a su cortesía profesional añade algo más, un *plus* misteriosamente sarcástico, unas maneras pedestremente embaucadoras, un deje provincianamente mefistofélico se perciben bajo sus autorizadas recomendaciones. Acomodado en un recibidor de la estación, el joven se dispone a matar el tiempo descabezando un sueño: el sueño del recluta se abre, en ese preciso momento, con un plano en picado de un envoltorio de pastelería que cae como una pluma recortándose contra el abismo de la noche...

Cuando el reloj da la medianoche, el haz de una linterna incide fugazmente sobre los párpados del joven, que despierta. Puede contemplar entonces cómo el mozo que le ha atendido, junto a otro compañero, se introduce en el interior de un círculo perfecto formado por un banco corrido situado en el centro de una oscura sala de espera, anexa al iluminado recibidor donde descansaba. Esta “zambullida” a medianoche en el agujero negrísimo formado por el banco circular, supone una reinterpretación a cargo de Zulueta del viejo motivo literario del “Salto al Otro Lado” que halló su versión quizás más canónica, y también más divertida, en el viaje de la Alicia de Carroll a través del espejo que se le disolvió a la niña entre las manos como una bruma plateada (*Through the Looking Glass and what Alice found there*, Lewis Carroll, 1871). El brillante cristal doméstico de Alicia se ha transformado aquí en un disco lunar o un negro vacío abisal, abierto en medio de un lugar bastante inhóspito, con destino en alguna misteriosa geografía del pasado. Cuál es ese destino puede comprobarlo el espectador a continuación: alertado por el extraño comportamiento de los dos ferroviarios, el recluta desvía su atención hacia el exterior de la estación, cuya puerta de salida da a una típica plaza empedrada, desierta, totalmente en penumbra, con la salvedad de un local que luce cálida y solitariamente en una de sus esquinas. Se trata del escaparate de una dulcería. Su nombre: *Ritesti*. Entre el género exhibido allí, lo que especialmente atrae su mirada es el motivo que decora la tapadera de una caja de pastas color “rojo sangre”. El joven ignora que se trata de una reproducción de la primera tabla de las cuatro de que consta la composición de Sandro Botticelli titulada *La historia de Nastagio degli Onesti*², pero de lo que no cabe duda es de que queda fascinado por la esce-

2. La atribución es dudosa. La sequedad del dibujo y la acritud de los tonos, han inducido a algunos especialistas a pensar que la realización de las cuatro tablas debió de ser confiada a algún ayudante de Botticelli, a partir de un cartón del maestro; probablemente la ejecutaran Bartolomeo di Giovanni y Jacopo del Sellaio.

na representada sobre la caja de dulces. Y dado que, en virtud del desdoblamiento en diferentes planos *temporales* –normalmente tres– de un mismo *espacio* representativo, la técnica de los óleos sobre tabla renacentistas guarda curiosas semejanzas con las viñetas desplegadas de los modernos *cómic*, o, si se prefiere, es el precedente *quattrocentista* de la vivacidad narrativa y la continuidad lógica propia de una secuencia cinematográfica, contemplar ese cuadro en el escaparate de *Ritesti* equivale a ver un cortometraje de terror, de angustiante dinamismo: un afligido joven (Nastagio degli Onesti), rumia sus penas de amor, pues ha sido rechazado por la dama que deseaba (Paola Traversari), mientras pasea melancólicamente por un pinar de la Romaña, a la orilla del mar, que se vislumbra al fondo de la perspectiva, cuando, de repente, es sorprendido por la visión horrible de una mujer, prácticamente desnuda, atacada por dos mastines que la hieren fieramente a la altura de las caderas al tiempo que un caballero de armadura dorada cabalga tras ella con el brazo derecho extendido, espada en todo lo alto, y el izquierdo tirando enérgicamente de las riendas de una impecable montura blanca que avanza inexorablemente entre los árboles, a sólo un tranco de alcanzar a la dama que eleva el cuello, los ojos y también sus manos implorando auxilio. El afligido paseante reacciona cogiendo una rama con la intención de emplearla como garrote con que defenderla; pero en ese momento... La continuación mejor la dejamos para el momento en que *Ritesti* crea oportuno volver a incluir la despiadada historia de Nastagio degli Onesti en algún punto estratégico de su tejido de motivos.

Al entrar en la dulcería, el joven es atendido por una mujer, a la que el desaliento de su indumentaria no la priva de su belleza. Belleza morena y agreste, ensimismada y misteriosa, interiormente herida por algo que no se sabe –o bien es que acaba de huir de algún encuentro desagradable. Forrando las paredes de la vieja dulcería, cuelgan grabados fantásticos a los que Zulueta dedica muy cuidadosos insertos, perversamente detallistas: una criatura monstruosa, con cabeza de *águila* y cuerpo de *gentleman*, atraviesa con un puñal la planta del pie de una mujer desnuda que cae frente al Grifo, dándole la espalda; otra mujer semidesnuda parece ser eviscerada mientras un hombre la sujeta con una mano a la vez que en la otra porta una vara. Los grabados de *Ritesti* recuerdan las desasosegantes fábulas fisiognómicas de un Charles Le Brun y, más vagamente, las perturbadoras alegorías animales y oculares de un Odilon Redon, y aunque el estilo de estos alegoristas sólo lejanamente esté emparentado con el alegorismo de Botticelli, las paredes de la dulcería se inundan de motivos sádicos inequívocamente referidos a la visión que sorprendiera al afligido Nastagio degli Onesti: la semidesnudez de las damas, la vara defensivo-agresiva, el arma incisiva, masculina, afilada, la carne femenina lacerada...

Después de ser despachado, el joven vuelve a la estación, entregándose nuevamente al sueño. En un efecto fulgurante de montaje, Zulueta nos brinda un breviario de imágenes subliminales, acelerada enciclopedia visual del sueño del soldado: los rostros de los dos ferroviarios en contrapicado, asomándose al agujero negro; masa de repostería horadada por un molde con forma de corazón; el joven con el torso desnudo precipitándose al vacío cir-

cular que se abre en medio del banco del vestíbulo anexo; la placa de hornear con las galletas representando la figura de sagrado corazón, incluido el toque de mermelada que hace las veces de gota de sangre. Despierta. Busca algo en el macuto. Al no encontrarlo, desplaza su vista hacia el vestíbulo en cuyo centro se abre el misterioso *agujero-disco lunar* por el que se cruza al otro lado del espejo: bajo el banco halla el envoltorio de la dulcería. Cuando se hace con el papel, se percata de que en el fondo del abismo se encuentran dos mastines de aspecto amenazador e, impresionado por su presencia, deja caer el papel, con trazas de la masa pastelera, faltándole tiempo para escapar de los dos perros que, como un horror animal que se desborda desde lo más hondo del pozo del pasado, saltan fuera del banco, intentando darle caza. Sin embargo, logra refugiarse *in extremis* en el iluminado recibidor de la estación. Presa aún del espanto y la congoja de la carrera, ve en medio del vestíbulo anexo la dominante figura de un domador, engalanado con su circense uniforme de húsar, blandiendo el látigo con autoridad y apaciguando a las fieras. El pecho del húsar se inflama de modo estentóreo y también son retumbantes los latidos del corazón del joven recluta quien, llevándose medrosamente la mano al pecho, entabla con el domador un tenso diálogo de respiraciones abrumadoras, mientras Zulueta aprovecha para incrustar una transparencia de las manos de la bella repostera trabajando la masa de la que extrae cuidadosamente figuritas cordiales. Se desvanece la visión del vestíbulo, pero es ya un hecho irreparable que el joven volverá como imantado a visitar a la dama, empujado por un destino que, para satisfacerse a sí mismo una vez más, lo acercará a *Ritesti* y lo conducirá al lecho de su moradora.

Ella se encuentra en el obrador, mientras como música de fondo se escucha un *Lied* de Franz Schubert. Efectivamente, Zulueta, “la cámara” que mejor atrapó las sinergias de la cultura pop de los sesenta, da un nada despreciable salto en su filmografía desde el ritmo *ye-yé* de *Fórmula V* a los sortilegios espirituales del compositor de *Die Schöne Müllerin*. Al sigilo del joven, que en vano desea pasar desapercibido; al saludo con que lo recibe la mujer –*hola, soldado*–; a la embarazada contestación con que él se justifica –*se me hacía eterno*, responde sin caer en la cuenta de la ironía que esconden sus palabras–; a la invitación de la misteriosa repostera a que espere allí, si quiere, el momento de coger su tren; a toda esa sintética cortesía social le acompaña la canción *En Primavera (Im Frühling)*, que hace el número 882 del catálogo *Deutsch* de las obras de Schubert). Mientras le convida a pasar a la recocina y a degustar unas pastas con leche, bajo una luz tostada y unos enormes silencios, suena este *Lied* de botticelliano título: *En Primavera*, sobre texto de Ernst Schulze...

“Silenciosamente me siento sobre la pendiente de la colina,
el cielo es tan claro,
la brisa juega en el verde valle,
donde yo, con el primer rayo primaveral,
cierta vez, ah, fui tan dichoso;
donde caminé junto a su lado
tan próxima e íntimamente,
y en lo más hondo del oscuro manantial

contemplé el bello cielo azul y claro
y a ella misma en el cielo.
Mira, ¡cómo la primavera multicolor exhibe
ya sus yemas y sus flores!
No todas las flores me son lo mismo,
prefiero recogerlas del ramo,
del que ella las recogía.
Pues todo es como entonces todavía,
las flores, la campiña;
el sol no brilla menos claro,
no menos amablemente flota en la fuente
la azul imagen celeste.
Tan sólo el deseo se transforma en ilusión,
y la pasión se cambia por tormento;
en el pasado huyó la Fortuna del Amor,
y sólo el Amor quedó rezagado,
¡el Amor, ah, y la Aflicción!
Oh, si yo fuera un pajarillo
ahí, sobre la pendiente de yerba,
entonces permanecería sobre estas colinas
y cantarí una dulce canción sobre ella,
durante todo el verano”.

Puede que sea un estímulo musical de fondo; puede que el espectador no sea sensible al encanto sencillo de la letra de Schulze o que ni siquiera haga caso del melancólico sortilegio de la música schubertiana (en la película se escucha una versión inusualmente lenta, y en la voz, además, de una soprano lírico-*spinto*, lo cual supone una inteligente apropiación femenina de un *Lied* tradicionalmente masculino, algo que resulta, como veremos, plenamente convincente en el universo de *Ritesti*); pero por discreta que sea la presencia de esta canción, no deja de ser un acierto que en la tapicería sonora de la película desempeñe un papel este *Im Frühling*, brevísimo cuento de un amor elegíaco, relato de la nostálgica reviviscencia del Amor perdido que retorna nuevamente a la memoria como un fantasma –*pues todo es como entonces todavía*– cuando el amante se expone a esa orgía de los sentidos que es la primavera. Y aunque el tiempo se pliegue ciegamente sobre sí mismo repitiendo sus estaciones sin parar, al amante no le queda más remedio que levantar acta de que el deseo de entonces se ha tornado en la ilusión de ahora, igual que la pasión ha devenido en tormento. En *Primavera* es la crónica de la aflicción provocada por una fuga de proporciones míticas: la de *Fortuna* respecto a *Amor*, que queda rezagado, sin la cobertura de esa suerte en que consiste ver correspondida su pasión, enfrentado al tiempo que se repite cíclicamente como un clisé o molde huecos de los que sólo importan ya sus vacíos.

El muchacho se fija en el motivo decorativo impreso sobre la tapadera de la caja de pastas de la que la bella repostera extrae una, con forma de corazón, ofreciéndosela: se trata de la segunda tabla de la composición *Historia de Nastagio degli Onesti*, de Botticelli. El muchacho degusta la pasta al mismo tiempo que se preocupa por encontrarle algún sentido a la atroz secuencia que decora la caja de la que ha comido. Ella, contemplando calla-

damente a su invitado, sabe perfectamente que lo que éste está haciendo, comer inocentemente esa “especialidad de la casa”, bien puede interpretarse como una “dulce sublimación” del acto horrible a cargo de los mastines hambrientos que aparecen en el cuadro. A requerimiento del joven, la dueña de *Ritesti* le da, sucintamente, las claves de la fantasmagoría botticelliana: “es algo que pasó hace muchos siglos..., la dama rechazó el amor del caballero y él, inmediatamente, le arrancó el corazón, no para matarla sino para impedirle cualquier tipo de amor”. Va desgranando estas palabras como si se tratara de una confesión íntima, igual que se susurran las historias que le afectan a uno personalmente. Por ejemplo historias como la contenida en la segunda tabla de *Nastagio degli Onesti*, en la cual el pintor pone delante de los ojos del espectador una escena terrible, obligándole a visualizar el horror siniestro de una clase de acción violenta a la que la personalidad artística de Botticelli (recuérdese: el mejor notario del descabezamiento de *Holofernes*, el autor de *La Calunnia* donde, bajo pretexto de volver sobre la celeberrima obra del antiguo Apeles, aprovechó para “lavar” el nombre vilipendiado de su admirado dominico Girolamo Savonarola, incendiario predicador del arrepentimiento y la teocracia, sermoneador iluminado y asceta terrible y visionario, que conmocionó la vida florentina entre 1494-98 a base de patrocinar hogueras en la *Plaza de la Señoría* a las que los ciudadanos arrojaban, por propio convencimiento, o bajo las presiones de la policía privada del monje, sus fastuosas obras de arte), el talante de Botticelli, decimos, estaba bastante más inclinado a la visualización de lo explícitamente violento de lo que normalmente admite esa fama de “pintor de una delicadeza, elegancia y exquisitez sublimes” con que la posteridad insiste en recordarlo³. La segunda tabla del conjunto dedicado a *Nastagio degli Onesti* es una contundente muestra de lo dicho: claramente dividida en tres “escenarios”, referidos a tres momentos sucesivos de la acción, contemplamos en el primero de ellos, a la izquierda del espectador, a un aterrorizado *Nastagio* que, tras olvidar sus intenciones primeras de mediar en defensa de la dama –la vara está abandonada en el suelo–, gira como una hélice su tronco y, mientras sus extremidades componen un clamoroso gesto de huída y evitación, su rostro y especialmente sus ojos se vuelven irreprimibles hacia el centro de la escena horrible, atrapados por el siniestro poder de seducción que se desprende de la escabechina. En la viñeta central de la composición vemos al caballero que, habiendo dado alcance a la mujer, se aplica ahora en su repugnante tarea de tenderla boca abajo, abrirla longitudinalmente la espalda desnuda y extraerle el corazón. En el plano del extremo derecho, vemos al caballo blanco descansando de su audaz galope entre los pinos, y a una pareja de perros, un mastín blanco y otro negro, descargando fieramente sus mandíbulas sobre el corazón que les ha sido arrojado. Y al fondo de la composición, justo debajo de las copas de los árboles, cuyas verdes masas están divididas por una línea en zig-zag que, con la energía de un rayo, parte la zona alta del cuadro en dos mitades exactas, allí reaparece la

3. Cfr. SEZNEC, Jean, *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 98 ss. Sobre la figura de Savonarola: BURCKHARDT, Jacob, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid, Akal, 1992, pp. 397 ss.

trágica pareja formada por perseguidor y perseguida, reeditando nuevamente la escena de la tabla 1. “¿Y todo empieza otra vez, la vuelve a perseguir?”, pregunta el soldado. “Sí, siempre, siempre...”, le responde su misteriosa anfitriona.

Pero, ¿por qué Nastagio no se decidió a intervenir en defensa de la dama? ¿fue sólo por cobardía o acaso la visión era tan abrumadora que echó por tierra su determinación primera? Me gustaría responder a estas cuestiones, que son importantes para comprender la fase culminante del sueño del que hace memoria el filme, citando un pasaje del cuento en que se basó Sandro Botticelli para componer su tétrada pictórica: *La historia de Nastagio degli Onesti* es una adaptación fidelísima de *El infierno de los amantes crueles*, narración octava de la quinta jornada de *El Decamerón* (1470) de Giovanni Boccaccio (es posible afirmar incluso que los dos artistas invirtieron sus papeles: el texto boccacciano, en tanto relato oral preocupado principalmente por resultar plásticamente inteligible ante un auditorio, desea resaltar valores más *Visuales* que literarios; mientras que las tablas de Botticelli están realizadas de acuerdo a esa alquimia renacentista que transforma la pintura en *Novela*). Me interesa ese momento crucial de la espeluznante aventura en que el caballero que se le aparece al melancólico paseante se dirige a éste para relatarle su historia, convencerlo de que es inútil que tercie en ella, y explicarle en qué consiste realmente la escena de que es testigo. Cuando Nastagio, atendiendo a las más elementales normas de la valentía, se dispone a enfrentarse al sanguinario de la armadura, escucha de él estas palabras...

“Nastagio, de tu misma tierra fui, y aún eras rapaz pequeño cuando yo, a quien llamaban micer Guido degli Anastagi, me enamoré tanto de esta mujer como tú ahora de la Traversari. Y su fiereza y crueldad de tal modo causaron mi desgracia, que un día, con el estoque que ves en mi mano, desesperado me maté y fui condenado a penas infernales. No pasó mucho tiempo sin que ésta, que de mi muerte se sintió desmedidamente contenta, muriese, y por el pecado de su crueldad y de la alegría que le causó mi muerte, no habiéndose arrepentido, fue también condenada a las penas del infierno. Mas cuando a él bajó, por castigo a los dos nos fue dado el huir siempre, ella ante mí, mientras yo, que tanto la amé, habría de seguirla como a mortal enemiga, no como a mujer amada. Y siempre que la alcanzo, con este estoque con que me maté, la mato, y la abro en canal, y ese corazón duro y frío en el que nunca amor ni piedad pudieron entrar, le arranco con las demás vísceras, como verás pronto, y lo doy a comer a los perros. Y, según voluntad de la justicia y potencia de Dios, no pasa mucho tiempo sin que, como si muerta no estuviese, resucite, y otra vez comience su dolorosa fuga de los perros y de mí. Y cada viernes, sobre esta hora, aquí la alcanzo y hago con ella el estrago que verás. Mas no creas que descansamos los demás días, pues entonces también la sigo y la alcanzo en otros parajes donde cruelmente pensó y obró contra mí”⁴.

Ritesti está impregnada de la insania de esta confesión. El joven afligido se da de bruces con un fantasma de ultratumba, muy bien puede tratarse de

4. BOCCACCIO, Giovanni, *El Decamerón*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1969, pp. 371-72.

uno de esos moradores del segundo recinto del séptimo círculo del Hades, cuyo paisaje corresponde al *Bosque de los Suicidas* y las *Arpias*, de que nos habla Dante en el Canto XIII del Infierno de su *Divina Comedia*. En este pinar de los suicidas y las arpias se ejecuta la sentencia divina que obliga a encontrarse en el más allá a dos penitentes infernales (el uno, un suicida por penas de amor; la otra, aquélla que cruelmente las provocó) para que se cumpla la venganza del primero sobre la segunda, con sangrantes consecuencias para ambos: el vengador debe torturarse una y otra vez dando trato de *mortal enemiga* a la persona a quien más amó, y la dama debe pagar con pena de infierno haber ejercido con determinación la insumisión sentimental al varón (insumisión que el poco feminista Dios de Boccaccio considera “tener el corazón frío”, además de detectar ahí un “acto cruel” que merece el ejemplarizante castigo de la evisceración ritual).

Cada vez se va haciendo más intenso el diálogo entre el joven soldado de *Ritesti* y el Nastagio de Boccaccio/Botticelli, cada vez más poderosas e irremediables las posibilidades de identificación entre ambos. Y lentamente, ceremoniosamente, la película avanza hacia el episodio inevitable en que el joven que se ha refugiado en *Ritesti* acabará también él adquiriendo la *botticelliana* condición de testigo de una visión horriblemente cruel. Solo que Iván Zulueta ha querido que en su nueva versión de la historia quien le abra los ojos al joven, forzándolo a contemplar directamente esa escena intolerable en su siniestra explicitud, no sea el caballero vengador sino, paradójicamente, su eterna víctima.

Luna llena. Después del sucinto banquete de leche y pastas (*Ritesti* es un cuento de vampirismo en el que el envenenamiento se produce a través del sentido del gusto), el joven es conducido de la mano de la dama por unas escaleras con grises paredes de “ladrillo visto” a una cámara subterránea, un sótano donde se halla el dormitorio. Así como el anterior mediotraje de Zulueta, *Párpados* (1989), estaba todo él inspirado por un irrefrenable impulso “ascensional” que hacía justicia humorísticamente al acrónimo camuflado en su título (semejante Cabalística-Pop fue siempre del gusto del autor: *Párpados*, contracción de “Pareja (de gemelas)-Para-Dos (amantes)” y, todavía con más sentido, de “Paraíso-Para-Dos”), *Ritesti*, en cambio, es un obsesivo relato de caída, descenso, abismamiento. En esa cámara en penumbra, parecida al interior de una gigantesca caldera de hierro o acero, la mujer y el joven se abrazan, con cierta desidia y la cabeza en otra parte. Él porta entre sus manos otra caja “rojo sangre”, ésta decorada con la tercera de las tablas de la *Historia de Nastagio degli Onesti*, donde Botticelli representó la estrategema que se le ocurrió a Nastagio, después de haber tenido su espeluznante encuentro, para conseguir a la reticente Paola, aunque fuera por la vía de la intimidación: habiendo sido informado por el caballero infernal de que cada viernes a esa hora daba caza a la desdichada perseguida en ese punto exacto del pinar, se le ocurrió desbrozar aquella parte del bosque con el objeto de liberar un espacio donde disponer las mesas de un banquete a celebrar el siguiente viernes y al que serían invitados amigos, parientes y, por supuesto, su pretendida. Cuando, en medio de la celebración gastronómica, comparecieran repentinamente la

pareja de penitentes, una huyendo a duras penas con dos mastines colgándole de los muslos, el otro avanzando en su caballo dispuesto a abrirla en canal en cuestión de segundos, ¡a la impresionada Paola no le quedaría más remedio que retractarse y someterse a los deseos de su pretendiente! Y, efectivamente, la última “viñeta” de esta tercera tabla nos presenta el parlamento de Nastagio con la camarera de confianza de la dama, dispuesta, por miedo a verse en la misma situación que la infeliz de la visión, a complacerle en todo (de hecho, la cuarta tabla, la única que no se conserva en el Museo del Prado, es la representación del banquete nupcial, donde el pinar “de los suicidas y las arpías” se ha cambiado por una mesurada escenografía arquitectónica). Pero el centro de este tercer cuadro de la composición botticelliana lo ocupa la salvaje interrupción del banquete justo en el momento de la Aparición, cuando repentinamente la bellísima mujer desnuda sale de entre los pinos corriendo directamente hacia el lugar que ocupa la Traversari que, junto a sus acompañantes, se levanta espantada entre agitaciones, aspavientos y gestos defensivos de toda clase.

Así pues, nos encontramos en el dormitorio de *Ritesti*. Los dos protagonistas entregados a un encuentro carnal un tanto desvaído, o quizás ése sea el *modus operandi* de la melancolía en el territorio del erotismo. Me gustaría incluir aquí un dato histórico que puede arrojar alguna luz sobre el significado y las consecuencias dramáticas que tiene presentar la composición de Botticelli precisamente en este espacio escenográfico presidido por un lecho: como recuerda Vasari, el ilustre biógrafo de los artistas de la época, las pinturas que realizó Sandro Botticelli a partir del relato *El infierno de los amantes crueles* fueron un encargo de la influyente familia Pucci, que deseaba celebrar el matrimonio de su hijo Giannozzo con Lucrezia Bini en 1483. De acuerdo a las convenciones artísticas de la época, el destino de estas cuatro piezas era lucir en la cabecera del tálamo nupcial, o quizás decorar los cuatro frentes del arcón de bodas (*Cassone*, de ahí que a este tipo de viñetas renacentistas se las suela denominar “arte de cassoni”) donde se guardaba el ajuar de la novia o, como tercera posibilidad, ser exhibidas sobre unos *spalliere* o paneles de madera con que los nobles florentinos revestían sus habitaciones principales⁵. Sea como fuera, no deja de ser un detalle de remarcable lucidez cinematográfica que Zulueta introduzca precisamente en este momento de la trama onírica de su *Ritesti* insertos de un arte que, además de traer a colación una historia mediante la cual el personaje recibe un eco trágico y magnífico de la suya propia, desempeñó en su origen la función social de servir a los ritos nupciales y a su intimidatoria ideología sexual –que, como hemos visto, estaba montada sobre la amenaza de penas de infierno para la insumisión sentimental de la mujer frente al varón.

Mediante un “cierre en iris”, Zulueta enfoca al lecho desde una perspectiva inédita, haciendo que veamos a la pareja acostándose en el “tálamo

5. Cfr. CHASTEL, André, *Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 188 ss y 371 ss.

nupcial” desde la “cuarta pared” de la estancia. Enfrente se levanta una inexpugnable plancha acerada, a la que se dirige la mujer inmediatamente después de haber abrazado al joven: camina con elegancia felina hacia ese fondo, descorre con un movimiento bien ensayado la portezuela que cubre una suerte de boca de horno en forma de disco y vuelve al lecho desde donde el muchacho ha asistido desconcertado a todas las operaciones. Bruscamente, la pared del fondo se incendia y, con un flamear de llamas que rebosan por sus costados, avanza hacia ellos como un mecanismo ígneo y ominoso.

Plano de la luna llena. Plano del disco de fuego –siempre en *Ritesti* esta confraternidad simbólica de lo lunar y lo solar, de la noche y el fuego, de la desnudez violada y la espada exterminadora, que se entienden igual que se solapan dos cuerpos astronómicos al formar un eclipse que proyecta una gran sombra sobre un tercero, sobre un testigo–. Contra el disco de fuego se recorta ahora la figura encorbatada del caballero a la moda del XIX: sin mediar palabra, ataca con un puñal a la dama, mientras el joven es testigo de la evisceración que sigue al ataque. Repelido por un espectáculo de una explicitud tal, escapando de su condición de espectador de una visión tan cruel, cae hacia atrás, en un abismo...

Vemos salir al joven fuera del círculo formado por el banco corrido colocado en el centro del vestíbulo de la estación. Ya es de día. Lo primero que capta su atención es el rincón de la plaza donde se hallaba la dulcería *Ritesti*; como la luz del día le permite percatarse de que lo único que queda allí es un montón de escombros calcinados, su primer impulso es el de acercarse al establecimiento entre gritos de “*Ritesti, ¡que se quema!*”. Enseguida es asistido por los operarios de la estación y, ya que es un hecho que ha perdido su tren (y algo más), es acomodado en la sala de espera, sobre el banco por el que momentos antes fuera vomitado al exterior y que, ahora, bajo su apariencia diurna, no recuerda en absoluto a ningún tragadero del inframundo, ni se parece en nada a un espejo transitable cada medianoche. Mientras él camina desconcertadamente alrededor del banco corrido, haciendo círculos como un naufrago, las horas pasan y los viajeros circulan sin reparar en él de acuerdo al desprevenido y cotidiano tráfico en una estación cualquiera. Una voz en *off*, sin embargo, nos pone sobre antecedentes de algunos hechos dramáticos, en una serie de ráfagas sonoras que a duras penas esclarecen, de forma sincopada, desgana, como de *Cartoon*, puntos oscuros de la trama: *recuerdo que hace 40 años... “Ritesti”, que era como la llamábamos los que nos moríamos a la salida del cole por sus petit-choux... La infancia como un sabor... Vas a dormir todo el día y cuando vayan a ser las doce, te levantarás como si acabases de llegar y tuvieras que coger el tren de las tres... Huyó del circo “Ritesti”, de su domador y de Italia, y siguió huyendo hasta llegar aquí... Con esta amalgama de recuerdos e indicaciones se desvanece la voz en *off*. Por supuesto que, con los datos que se nos han ofrecido, cada uno de nosotros podríamos reconstruir una historia que, a buen seguro, despediría un aroma a alcanfor y folletín propio de novelas radiofónicas –o cómo una bella italiana, escapando de su obsesivo y violento pretendiente, un domador por más señas,*

se pone lejos de su alcance así como de los tiempos pasados, conservando de ellos únicamente un nombre, el del circo donde trabajaba su peligroso amante, "Ritesti", que luce ahora sobre el escaparate de una dulcería artesana en algún pueblo...-. Pero no es esto lo que le interesa a Iván Zulueta ni lo mejor que el espectador puede hacer con la compleja tapicería audiovisual de *Ritesti*: lo mejor es que al dar la medianoche, el joven se precipite primero sobre el macuto, en busca de algo, luego, tras hacer equilibrios sobre los labios del abismo, nuevamente a lo más hondo del agujero, para, una vez al otro lado del espejo, ya de vuelta a esa geografía del pasado, acercarse con pasos rápidos y respiración jadeante a comprobar si todo está en orden en *Ritesti*, si sigue allí el escaparate con sus cajitas "rojo sangre". Efectivamente, el sueño se pliega sobre sus propias vueltas y recomienza: cuando los dos ferroviarios, como dos ángeles guardianes maliciosamente pueblerinos, se apresuran a rescatar al soldado, les detiene fulminantemente la visión de una serpiente que sale del interior de la *botticelliana* caja de pastas que se mostraba en el escaparate (en una metáfora inequívoca: el lugar que ocupaban los dulces en forma de corazón lo ocupa ahora un símbolo de la destrucción y la inmortalidad). A esa visión repelente le sigue la de un caballo blanco desbocado, el caballo de Guido degli Anastagi, que irrumpe fantasmagóricamente en la plaza desde el ángulo calcinado donde se encontraba (y para el joven "abducido" todavía se encuentra) la pastelería "Ritesti". Nada pueden hacer para desembrujar al muchacho. Ya es víctima y parte de la maldición encerrada en el interior de aquel establecimiento donde su bella dueña, como una vampira *baudelaireana*, paga, mediante los ritos de su sangrienta inmolación, cada una de sus incursiones en el territorio vedado de Eros.

Nuevamente vemos al joven en el tálamo, el más antiguo *locus sacrificii* de la historia del cine, exponiéndose al espectáculo de la Visión Cruel protagonizada por el caballero, cuyo carácter trágico es equiparable al de aquel *Heautontimorumenos* del poema LXXXIII de *Las flores del mal* que avisaba al lector, espectralmente, "Golpearé sin cólera tu cuerpo,/ sin ningún odio, igual que un matarife, (...)/ Soy el siniestro espejo en que no cesa/ de contemplar su imagen esta arpía. (...) / ¡Soy la herida y a un tiempo soy cuchillo! (...)/ Soy a la vez verdugo y soy la víctima", de modo que vuelve a aplicarse en su faena de abrir la espalda femenina en canal, de mostrar después al testigo el corazón palpitando, vivo en su mano, y luego echársele a los perros para que le den las dentelladas de rigor. Pero tras esta Visión Cruel protagonizada *para los ojos del testigo*, viene la crueldad auténtica: que la escena se repita, que el caballero acaricie el cuerpo exhausto de la dama y que ésta se reincorpore, volviendo hacia nosotros su rostro, impávidamente.

El mediometrage termina no aquí, sino completando un giro de 360° sobre su propio discurso, con el mozo de estación en la misma actitud en que le dejáramos un momento antes de que apareciera por primera vez el soldado en el andén 5. Tras disfrutar de un duermevela abrazado a su carretilla portaequipajes, se levanta y espera la llegada del tren poco antes de la medianoche.

II

Una voz reprocha al joven, desde algún sarcástico pliegue de la banda de sonido en *off*, que no hiciera nada ante el estrago de la violencia; que se limitara a reeditar aquel “arrojar la vara” del Nastagio de Botticelli y que un escapismo idéntico al del joven de la Romaña inspirara su actitud, lo que a la postre supuso que la escena de la matanza se perpetuara. Pero su condición se lo impide, pues en cada ocasión él es el agente provocador de la crueldad romántica cuyo espectáculo después le tocará contemplar horrorizado. Él es el testigo de la Visión del Amor Cruel. Y en vano espera que su presencia pueda alguna vez conjurar dicha visión hasta conseguir que se disuelva, ya que este personaje de Zulueta pertenece a la desconcertada estirpe del “hombre de campo” que aparece en el episodio “En la Catedral”, de *El proceso*, de Franz Kafka, a quien le está temporalmente vedado el acceso a la “Ley”, y a sus puertas aguarda toda su vida, hasta que, cuando se siente morir, pregunta al Guardián “Cómo puede ser que, en todos estos años, nadie más que yo haya solicitado entrar?”, a lo que aquél le responde “Por aquí no podía entrar nadie más, porque esta entrada te estaba a ti solo destinada”⁶. Así también se puede afirmar algo semejante del joven de *Ritesti*: la posibilidad de defender a la dama de los estragos del cuchillo sólo a él le estaba reservada; pero es en vano que intente oponerse a lo que no puede evitar, pues su pasión es la belleza y su condición la de un testigo de sus efectos crueles.

Uno de los motivos que hacen de *Ritesti* un producto atípico, verdaderamente estimulante, capaz de entrar en diálogo y confrontarse desprejuiciadamente con textos y referencias del más alto voltaje artístico y filosófico, es que supone una brillante exposición de ese concepto de amor que, siguiendo a Edgar Wind, en su justamente celebrado *Los misterios paganos del Renacimiento*, llamaré “Eros fúnebre”. Si la médula onírica de la película pasa por ese momento que hemos denominado la “Visión del Amor Cruel”, si toda ella es una preciosa, terrible e irónica alegoría de la Mirada, no es en último lugar debido a que la recorre de parte a parte esta idea de una exquisita raigambre renacentista: el Eros fúnebre. A él se aproximó Pico della Mirandola en su descripción de los *mirabili e secreti misterii amorosi* (milagros y secretos de los misterios amorosos), cuando, siguiendo la pista sutilmente ofrecida por Platon en *El Banquete*, hallaba la clave para explicar el fracaso de Orfeo en su intento de rescatar a Eurídice del Infierno en el hecho de que hubiera pretendido llegar hasta ella vivo, en vez de hacerlo a través de la muerte (como fue el caso, por ejemplo, de Alcestis, que tuvo éxito allí donde fracasó Orfeo, pues accedió a la perfección de la unión amorosa tomando la infalible precaución de morir antes). Como quiso ver a su amada sin estar *veramente morto*, a Orfeo sólo le fue dado contemplar una sombra o espectro... En los influyentes círculos mediceos de la época de Sandro Botticelli, se elevó a rango de creencia estética prevalente la doctri-

6. Cfr. KAFKA, Franz, *El proceso*, en *Obras completas I, Novelas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1999, pp. 648-650.

na de la *mors osculi* (que podríamos traducir como “muerte por acariciamiento”), es decir, la representación del éxtasis erótico bajo la apariencia de una iniciación en los misterios de la muerte y, simultáneamente, la representación de la muerte como un primer paso en el camino de la perfección erótica⁷. *Ritesti* está demasiado volcada en la interpretación de la *Historia de Nastagio degli Onesti* como para ser insensible a este enmadejamiento de lo mortuorio y lo amoroso, de lo infernal y lo anímico que forman una muy exacta aleación metafórica en la expresión *Eros fúnebre*: de la mano de esa mujer misteriosa, vampírica, que sólo después de la medianoche oficia de anfitriona de los viajeros que están de paso, el soldado se inicia en una ardiente aventura erótica que, en su momento culminante, da paso a un ritual fúnebre y sangriento, tornándose el amor escabechina y la pasión mordandad. Y la clave del sueño estriba precisamente en el “eterno retorno” de esta aleación de Thanatos y Eros, en el “eterno retorno” de la Muerte para complementar siniestramente al Amor pues, en realidad, aquélla no hace sino acudir puntual a la cita que éste fatalmente ha concertado.

El filósofo Eugenio Trías en su muy comentado ensayo *Lo bello y lo siniestro* se inspira en dos versos de la Primera Elegía de las *Duineser Elegien* de Rainer Maria Rilke (*Pues lo bello no es más/ que el comienzo de lo terrible que todavía soportamos*) para interpretar dos obras de Botticelli, *La Alegoría de la Primavera* y *El Nacimiento de Venus*. Su tesis es bien conocida (quizás más por su aplicación a *Vértigo*, de Alfred Hitchcock, que a las obras del pintor renacentista) y puede resumirse brevemente: Botticelli nos permite vislumbrar “lo que la categoría tradicional de belleza deja en la sombra: el más allá del límite que ella establece, el fondo tenebroso de cuya ocultación brota la bella apariencia”⁸. La belleza como una delicada veladura que a duras penas escamotea la visión del abismo sin fondo que se abre a su otro lado; la belleza *botticelliana* como un límite de contención cuya seguridad es siempre precaria y está siempre al filo de ceder ante una experiencia que, de darse, sería tan abrumadora que bastaría para anular cualquier efecto propiamente estético: lo inhóspito, lo siniestro, lo horrible –afirma Trías⁹–, es una dimensión radicalmente trastornadora de nuestros sentidos que se asoma justo hasta el borde de ese frágil horizonte que es la belleza, la cual, dada su condición de frontera asediada, apenas si puede contener nuestra mirada en este más acá de lo terrible.

Ritesti, de Iván Zulueta es un sueño del desbordamiento de lo siniestro. Y el horizonte sobre el que se desborda es el horizonte del deseo erótico. Es un desbordamiento ritual, cíclico, empecinado en volver ceremoniosamente sobre sus pasos: un sueño de amor ex-orbitado por la violencia. Y, sin embargo, el efecto estético no queda anulado en la película, que conserva

7. Cfr., WIND, Edgar, *Los misterios paganos del Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1998, pp. 154 ss.

8. TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 2001, p. 66.

9. *Ibidem*, p. 81.

intacto su poder de seducción y su belleza a pesar de la presencia de imágenes horribles, manteniéndose siempre más acá del límite de lo admisible aun cuando esté recorrida por planos cuya sanguinolencia es un *vade retro* para la sensibilidad del espectador. En su *Laocoonte o sobre las fronteras de la poesía y la pintura*¹⁰ (1766), un texto-bisagra en la historia de la Estética, Lessing advertía que las disciplinas plásticas, principalmente la pintura, no debían permitirse el funesto lujo de que irrumpiera en ellas la fealdad, bajo pena de que, al quedar fijada ésta en sus representaciones, pusiera en un serio compromiso la armonía de todas las partes del conjunto, armonía de la que, según el poeta ilustrado alemán, depende en última instancia la idea de belleza en las artes figurativas: ¿por qué si no Laocoonte, en el famoso grupo escultórico helenístico, a pesar de sostener una titánica lucha con las serpientes, conserva su boca cerrada y no grita? Porque el grito, dice el autor de *Emilia Galotti*, hubiera supuesto la desestabilización del conjunto, y la ruina del efecto de la belleza. No tenían por qué temer semejante aberración de la armonía, en cambio, las artes *del tiempo*, aquellas cuya esencia es la *duración* (por ejemplo, la poesía –y el cine: de ser contemporáneo nuestro, Lessing quizás hubiera optado por subtítular su Laocoonte “o sobre las fronteras del cine y la pintura”–), pues ellas siempre están a *tiempo* de amortiguar esa flagrante irrupción de lo siniestro y de la fealdad mediante ese impulso dinámico que caracteriza a sus representaciones, borrando, compensando o sublimando en una estrofa (o una secuencia) *posterior* las huellas de lo horrible *anterior*. Quizás por este motivo, Sandro Botticelli deseó en su *Historia de Nastagio degli Onesti*, así como en todas sus otras composiciones alegóricas y en todos sus ejemplos de un arte de *cassoni*, dar “tiempo al espacio”. En las pinturas sobre el melancólico paseante y de lo que éste vio en el pinar, Botticelli quiso conjurar con el *Happy End* de una cuarta tabla los terrores de las tres anteriores (y no deja de constituir un endemoniado revés del destino que estas tres primeras tablas se exhiban hoy separadamente, trágicamente huérfanas de su feliz hermana), convirtiendo así al arte pictórico en un arte de la *temporalidad*, capacitado, por lo tanto, para borrar o sublimar, a su debido momento, cualquier traza de lo feo u horrible.

Sin embargo, Zulueta, “montándose sobre los hombros” de esta estrategia del maestro renacentista, logró con su *Ritesti* dos cosas extraordinariamente raras e inteligentes: la primera fue hablar, cámara en mano, sobre las alegorías firmadas por Sandro Botticelli sin causar la impresión de estar recitando un pedante argumento de serial mitológico; la segunda fue invertir las estrategias del autor del *Quattrocento* y, siguiendo un instinto definidor de todo el arte moderno, y, más específicamente, del arte cinematográfico moderno, pretender transformar el *tiempo* en *espacio* (como si atendiera de lejos a la advertencia del viejo Gurnemanz al incauto Parsifal en el Acto I del *Parsifal* de Richard Wagner: *ves, hijo mío, aquí el tiempo se convierte en espa-*

10. Cfr. LESSING, Gotthold Ephraim, *Laocoonte o sobre las fronteras de la poesía y la pintura*, Madrid, Editora Nacional, 1977. Véase: Rodríguez Tous, Juan Antonio, *Idea estética y negatividad sensible. La fealdad en la teoría estética de Kant a Rosenkranz*, Suplementos Er, Barcelona, 2002, pp. 80 ss.

cio). *Ritesti*, la dulcería forrada de grabados sádicos, de fantásticos bocetos fisiognómicos, de retratos en blanco y negro de caballeros maltratados por el amor... es ese espacio a que se vierte el tiempo, en que éste se precipita cruelmente por todas sus caras haciendo que, sobre ese simbólico “tálamo” de la cámara conyugal subterránea, tenga lugar el “eterno retorno de lo idéntico”: la sangrante confabulación de Amor y Muerte expresada a través de una pesadilla de una audacia casi *nietzscheana* en la que lo dionisiaco es el revés de la belleza.

La forma como se organiza la película no deja lugar a dudas acerca de que, al hacer memoria del sueño en el que contempla la atroz escena de la evisceración de la dama, el joven volverá a verse envuelto en el mismo drama donde lo más deseado, la belleza de la mujer, y lo más indeseable, los horribles estragos cometidos sobre su carne, son dos accidentes inseparables de un destino expresamente fabricado para su condición de testigo y en todo caso más fuerte que su voluntad. *Ritesti*, este fílmico sueño de sueños, puede verse como un cruce entre *Te amo, te amo (Je t'aime, je t'aime)*, Alain Resnais, 1968) y *Las vampiras (I vampiri)*, Riccardo Freda), como un caso excepcionalmente raro del cine fantástico *baudelaireano*. Como una danza macabra alrededor de la visión de un amor cruel.