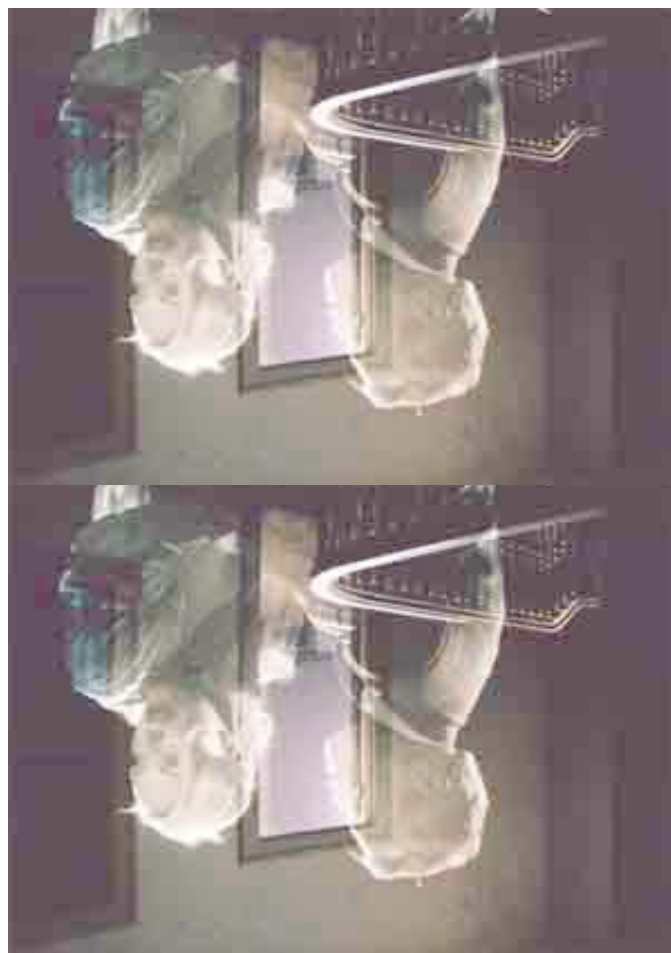


Pat O'Neill

CINEMA INVISIBLE



* XCENTRIC



· **The Decay of Fiction**, Pat O'Neill. Estados Unidos, 2002. 73 min, 35 mm

PAT O'NEILL: EL MÁXIMO EXPONENTE DEL CINE DE VANGUARDIA

Uno puede escribir una historia completa del sur de California en torno a los términos *agua* y *poder*.
Carey McWilliams, Southern California

[...]

The Decay of Fiction (2002) fue el primo urbano del *western*, el cine negro. Allí donde la mente de Haskell, el protagonista de este género, había sostenido *Water and Power*, la unidad de este filme es espacial; todo tiene lugar en un solo edificio, uno de los históricos y más famosos de Los Angeles, el Ambassador Hotel.

Diseñado por Myron Hunt e inaugurado en 1921, el hotel de lujo de estilo mediterráneo fue un catalizador de la expansión de la ciudad hacia el oeste a lo largo del corredor de Wilshire, fabulado en la industria del espectáculo y las tradiciones políticas de Los Angeles desde la década de 1930 hasta la de 1960. En él se celebraron varias galas de la Academia, entre ellas la primera en que se utilizó la estatuilla del Oscar, y su club nocturno, el Coconut Grove (decorado originariamente con palmeras de papel maché del decorado de *The Sheik*), era uno de los más espléndidos de la ciudad; Richard F. Nixon pronunció allí el discurso de Checkers y Robert F. Kennedy fue asesinado en su cocina en 1968. Desde que cerró las puertas en 1989, ha provocado varios escándalos civiles y, aunque por lo demás está en desuso, ha sido el emplazamiento de más de mil películas. Además del conocimiento público del edificio, del que O'Neill participaba, tiene más conexiones personales con el

cineasta, ya que un tío suyo fue músico del hotel. El Ambassador, un monumento histórico de la arquitectura y la urbanización de la ciudad, proporciona, por tanto, un punto de contacto entre la historia personal de O'Neill y una colección rica e incomparable de los temas de la identidad cultural de la ciudad. La historia de Los Angeles se encuentra en él sedimentada en ruinas.

Confinado en el interior del Ambassador, *The Decay of Fiction* es estructuralmente más simple que los anteriores filmes maduros de O'Neill. Está constituido por tres recursos principales que juntos enmarcan la posición de subjetividad individual en la interacción entre el lugar y el cine. Su fundamento y la característica dominante es el lugar, que se manifiesta de nuevo en una fluida relación de paradas de cámara y tomas de *travellings* del hotel filmadas en color. Esta arquitectura, medio filme y medio escayola, está dominada por el segundo recurso: dramas humanos enigmáticos que se alzan como películas medio recordadas, medio imaginadas. Y, generada en medio de todo eso, acaba apareciendo la tercera realidad, lo que mana del inconsciente del cineasta.

La cámara de O'Neill sigue durante el día las sombras que se mueven por la estructura laberíntica y el césped y los caminos de los alrededores a través de los pasillos, los restaurantes y los salones de baile, ahora decadentes y desiertos, bajando hasta las cocinas subterráneas y curioseando por las habitaciones. En el elegante ballet geométrico de estas secuencias, O'Neill introduce una filigrana dilatada de estampas narrativas, fragmentos de las vidas de los clientes del hotel, filmados en blanco y negro y en tiempo real: el director, las sirvientas y el personal de cocina, los artistas y los públicos, granujas y policías persiguiéndolos. A pesar de que la estructura arquitectónica parece sólida y permanente, las figuras humanas que aparecen superpuestas son transparentes e

The Decay of Fiction, Pat O'Neill



incorpóreas; más que habitar en ellas, rondan por las habitaciones y los pasillos abandonados o la piscina vacía: son una materialización filmica brillante de los recuerdos del hotel, los fantasmas de los clientes que se fueron hace largo tiempo. Pero si estas sombras eléctricas pasaron una vez por el hotel, su casa auténtica fue el cine negro, el género en que el compromiso de Hollywood con la ciudad fue más convincente. Sus personajes y su ropa y las narrativas con que parpadean para cobrar vida, todo resuena con las convenciones del cine negro; los fragmentos de conversaciones fugitivas e incluso las tomas de *Sudden Fear*, *Possessed*, *His Kind of Woman*, *Detour* otra vez, *The Big Combo* y una docena más de filmes del género resuenan por la arquitectura de este filme y flotan por su emulsión.

Algunos de los personajes vuelven a aparecer y forman vínculos narrativos provisionales: Jack, el espectral director, por ejemplo, pierde los estribos tan a menudo que es despedido, pero a pesar de que las camareras muestran su conmiseración, aún debe reunirse con sus conexiones nefandas. En otro lugar, una prostituta que planea estafar a un cliente se está emperifollando para hacerse pasar por una aristócrata europea que ha sufrido una crisis esquizofrénica; un agente tiene problemas con su cantante y la dirección; los policías son siempre inmanentes; y después del asesinato de Kennedy (que se oye como una emisión de radio fuera de encuadre), los cocineros traumatizados se reúnen para consolarse unos a otros. El melodrama de estas intrigas fantasmales se entrelaza con el melodrama de las sombras que atraviesan las paredes y los nubarrones que se ven pasar veloces por las ventanas rotas. El espacio unificado, la combinación sostenida de estas dos técnicas —los *travellings* de color por toda la arquitectura y las figuras en blanco y negro que se descubren en ella— y estas implicaciones de la narrativa permiten a O'Neill crear un largo poema cinematográfico más unificado y accesible que los que había hecho antes.

A pesar de que parece ser una revisión drástica de las convenciones de la película narrativa, el filme tiene un fuerte vínculo tanto en la industria como la vanguardia del género de los filmes de hoteles, desde *Blood of a Poet* (Jean Cocteau, 1930) y *Grand Hotel* (Edmund Goulding, 1932) hasta *Last Year at Marienbad* (Alain Resnais, 1961), *The Chelsea Girls* (Andy Warhol, 1966) y *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980), entre otros muchos, huelga decirlo. Como es habitual en estos filmes, los espacios públicos y privados enlazados del hotel constituyen una arquitectura material que aporta una arquitectura narrativa; las personas y las historias, que

Marienbad (un texto que hace muy poco, aunque en otro siglo, el amigo de O'Neill, Chick Strand, había utilizado para la banda sonora de su filme recopilatorio, *Loose Ends*), «donde pasillos inacabables dan paso a pasillos desiertos y silenciosos, marcos de puertas esculpidos, una sucesión de puertas, galerías, pasillos transversales que dan al mismo tiempo a salones vacíos.» Aquí están descritos con precisión los *travellings* a través de los entornos sociales e imaginados del siglo pasado con los que O'Neill anima sus historias.

A media película, lo vemos sentado en uno de esos salones vacíos, escribiendo a máquina, hasta que repara en una mujer fantasmal. Tanto si está escribiendo el guión de rodaje de este filme como si no, el autorretrato es una figura sorprendente para un cineasta cuya obra había sido hasta ahora decididamente visual, antiverbal y antinarrativa. Pero la metáfora apenas se sostiene. El poder de la ficción ha decaído y ninguna trayectoria dramática unificada puede contener estos fragmentos de drama. Desde la pintura desconchada, los vestíbulos desvencijados y las ruinas de la narrativa, el tercer recurso principal de composición se va reafirmando a sí mismo; el reparto de personajes y los efectos especiales, categóricamente más estafalarios que los de la diégesis principal y que se asemejan a las visiones subconscientes de los primeros filmes que O'Neill había reprimido en éste, vuelven a escena.

Manando desbocados desde la identidad del hotel, el medio y el cineasta, estos demonios aparecen por primera vez en una película dentro de la película —tal vez una proyección insinuada en el hotel— cuando la prostituta se dirige a la habitación del cliente. Hablando por él, los fragmentos hablados de la banda sonora de *The Big Combo*, «Te he estado esperando durante mucho tiempo»; pero obtiene más de lo que ha pagado y su habitación se convierte en uno de los primeros cortos de O'Neill. Bajo un par de bombillas eléctricas en una pantalla interpolada, unas extravagantes criaturas semihumanas empiezan a bailar; otras pantallas añadidas introducen personajes de cómic, fragmentos de secuencias y nuevas apariciones extrañas, que cobran vida y a continuación desaparecen como si se fundiesen los plomos. Lo que pasa por vida normal en el hotel dura un rato, pero entonces, como exclama la voz de Jack Palace en *Sudden Fear*, «Estoy tan loco por ti... que te rompería los huesos», la pantalla y sus frenéticos fantasmas vuelven a aparecer, esta vez dominados por un gran desnudo hermafrodita. Al principio esporádicas, estas crisis psíquicas son cada vez más frecuentes, sobre todo después del asesinato de Kennedy. Los

por lo demás apenas estarían relacionadas, se pueden encontrar en un punto común, y la interacción intermitente entre sus historias puede sustituir el sustancial desarrollo narrativo y dramático en cualquiera de ellas. La observación del Dr. Otternschlag —«¡Un hotel magnífico! Gente que llega, gente que se va, nunca pasa nada»— sugiere tanto la indirección narrativa circulante como su encuadre arquitectónico, que aportan una unidad más integral de lo que había permitido la estructura de expediente de los anteriores filmes de O'Neill. Pero a pesar de que *Blood of a Poet* y *The Chelsea Girls* son los modelos más evidentes para la elevación de la forma abrupta y segmentada de los primeros cortos de O'Neill hacia el formato más largo, *Last Year at Marienbad* es fenomenológicamente el más parecido. La mezcla de olvido, reconocimiento y desreconocimiento, y la nostalgia del recuerdo y el deseo que dan forma al filme de Resnais son análogos al viaje que O'Neill emprende hacia la inconsciencia del Ambassador. «Una vez más, por estos pasillos, a través de estas salas, de estas galerías, en esta estructura, de otro siglo, este hotel enorme, lujoso, lúgubre y barroco», recita cansinamente la voz superpuesta de la famosa toma inicial de

The Decay of Fiction, Pat O'Neill



fragmentos del tiroteo de otra película de cine negro en un hotel, *His Kind of Woman*, nos llevan hacia las regiones inferiores del Ambassador, abajo la clase trabajadora y arriba el lujo. Alzándose desde aquí, las apariciones se acaban imponiendo y, en las estancias que mucho tiempo atrás habían sido habitaciones elegantes, escenifican su aquelarre. Una mujer desnuda va haciendo la rueda oculta entre la multitud del salón de baile Embassy, y se le van añadiendo los demás fantasmas: dos hombres fornidos con cabezas de animales desconocidos, la sombra de una mujer desnuda con alas, una astronauta con una bola de un ojo por cabeza, caras recortadas de revistas, un esqueleto que se acuesta en una butaca. Como otro círculo del infierno y mucho más estafalario incluso que los dioses y las diosas de *Inauguration of the Pleasure Dome*, de Kenneth Anger, sus múltiples superposiciones atiborran el hotel y desplazan a los huéspedes normales, mientras sus conversaciones, oídas en densos bucles, están salpicadas por gritos y fragmentos de sonidos desconocidos. Al final, decepcionada con su amante, la mujer joven se va del hotel, y mientras los negros nubarrones retumban en el cielo, el sol se pone y *The Decay of Fiction* termina.

[...]

Extraído de:
JAMES, David E. *The Most Typical Avant-Garde. History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles*. University of California Press, Berkeley y Los Angeles, 2005, pp. 428-440.

Programador: Antoni Pinent



The Decay of Fiction,
Pat O'Neill