

Una meditación sobre las patrias

(«Hay que matar a B», de José Luis Borau)

AGUSTIN SANCHEZ VIDAL

Con el estreno de *Río abajo* en 1984 ha aflorado un tema que la filmografía de José Luis Borau mantenía en estado de latencia desde hace, por lo menos, diez años, pasando así a primer plano lo que antes no constituía sino un sordo ruido de fondo en una apasionada meditación sobre las fronteras que ahora requiere para la economía de su trayectoria tratamiento monográfico e incluso título propio¹.

El director aragonés ha insistido tanto en ello que la crítica no ha podido soslayar su propuesta de una «trilogía sobre las fronteras», que abarcaría *Furtivos*, *La Sabina* y *Río abajo*; dice al respecto Vicente Molina Foix: «*Río abajo*... continúa o cierra la trilogía que empezaron *Furtivos* y *La Sabina*, películas igualmente fronterizas, una basada en los bordes telúricos que el bosque metafórico imponía a sus protagonistas, y la segunda centrada en la frontera amorosa y semántica que se establecía entre los españoles marginados y los ingleses refugiados en Andalucía»².

El caso de *La Sabina* parece innegable: al igual que en *Río abajo*, hay una frontera entre dos lenguas, entre lo anglosajón y lo latino, entre el Norte y el Sur, y eso se traduce incluso en el reparto internacional y llega hasta el propio sistema de coproducción. El caso de *Furtivos* es más complejo, pero algunos datos servirán para apuntalar su pertenencia a esa trilogía.

La fecha en que se produce *Furtivos* (1975) implicaba automáticamente una lectura política, por el contexto de resistencia que en los estertores del franquismo aún mantenía el cine español, como ha explicado inmejorablemente Carlos Saura³. En un artículo dedicado a esta película, Mario Vargas Llosa ha desarrollado esa impresión que producía todo el filme, como

¹ El título en inglés de la película, *On the line*, hace aún más explícito el conflicto fronterizo. El título español parece volver, en alguna medida, al de su práctica en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, *En el río* (1960).

² VICENTE MOLINA FOIX, *Fotogramas*, n. 1.703, diciembre 1984, p. 82.

³ Entrevista con Marsha Kinder, «Carlos Saura: The Political Development of Individual Consciousness», *Film Quarterly*, 32, 3 (Spring 1979), p. 16.

reflejo de la precaria clandestinidad que imponía el Régimen⁴. Pero eso no debe hacer perder de vista el componente telúrico, lo que Molina Foix⁵ ha denominado *situación*, elemento éste un tanto intemporal que más de un crítico ha relacionado con el Renoir de *El hombre del Sur* y *Aguas pantanosas* en su exploración del hábitat y de la funcionalidad fisiológica del hombre⁶, mientras otros insistían, con preferencia, en la estilística de autodisolución del autor y el narrador ante la realidad que Bazin⁷ postuló como rasgo configurador esencial de creadores de la talla de Rossellini y Renoir. El propio Borau ha reconocido, finalmente: «*La Sabina* es una película muy *renoiriniana*, los personajes tenían que estar integrados en el paisaje»⁸.

Y, por otro lado, *Furtivos* alojaba en su seno innegables reverberaciones de orden mítico, aunque este componente estuviera mucho más enmascarado que en *La Sabina*, donde se convertía en protagonista. Borau es perfectamente consciente de tales ingredientes, introducidos por él y Gutiérrez Aragón mientras escribían el guión de la película: «Los viejos cuentos fantásticos aún perviven porque responden a necesidades anímicas eternas. De modo que en este filme incluimos elementos de viejas fábulas: el bosque, el Rey (en una escena Martina incluso llama al gobernador *Rey mío*), la bruja, la anciana madre y dos niños inocentes perdidos en el bosque»⁹.

El realizador prefiere este método de emisión de sugerencias frente al cine de propaganda: «El testimonio no intencionado es a menudo más auténtico y útil. ¿Hay una descripción más completa —incluso *in contrario sensu*— del espíritu de la Gran Depresión de los treinta que esas enloquecidas comedias perpetradas por Hollywood durante ese período? *Las uvas de la ira* dramatiza las vicisitudes extremas y externas —aunque reales— de los estratos más marginados de esa sociedad, mientras que las historias gansas de Frank Capra (como las denominó un director eventualmente convertido en crítico) reflejan perfectamente los ideales y deseos íntimos de la nación entera en ese preciso momento, incluso si son mentira, o quizá precisamente porque son mentira»¹⁰.

⁴ MARIO VARGAS LLOSA, «Furtivos», *Quarterly Review of Film Studies*, University of Southern California, Vol. 8, n. 2, Spring 1983, pp. 77 a 84.

⁵ Loc. cit: «Y es que en *Río abajo* toma Borau como pretexto dramático un tema histórico y no una *situación* intemporal».

⁶ El propio Molina Foix en loc. cit. y M. Kinder (V. nota 17).

⁷ ANDRÉ BAZIN, «The Evolution of the language of Cinema» en *What is Cinema?*, Vol. I (Berkeley & Los Angeles University of California Press, 1967, p. 29. Citado por M. Kinder).

⁸ «JOSE LUIS BORAU: el síndrome de *Furtivos*», entrevista de J. V. G. Santamaría en *Contracampo*, n. 8, enero 1980, p. 7.

⁹ Conferencia de Borau en la University of Southern California el 14 de abril de 1982. Cita transcrita por M. Kinder en *Quarterly Review of Film Studies*, Vol. 8, n. 2, Spring 1983, p. 73 en su artículo «The children os Franco in the New Spanish Cinema». Como en otros casos de originales en inglés, la traducción es mía.

¹⁰ JOSE LUIS BORAU, «Without Weapons», *Quarterly Review of Film Studies*, Vol. 8, n. 2, Spring 1983, p. 88. El «director eventualmente convertido en crítico» es Juan Antonio Bar-

Y no hay que olvidar, finalmente, que su coguionista en *Furtivos*, Manuel Gutiérrez Aragón, desarrollaría esta metáfora del bosque en términos todavía más elocuentes y monográficos en *El corazón del bosque* (1978), su personal visión de *En el corazón de las tinieblas*, de Conrad, también tomada por Francis Ford Coppola como punto de partida para *Apocalypse Now*. La temática del doble, la aventura del colonizador, o las guerras civil española y del Vietnam permitían exploraciones más explícitas que la mucho más contenida¹¹ de Borau en *Furtivos*.

Podríamos, pues, decir que hay una progresiva trayectoria del realizador zaragozano desde *Furtivos* hasta *Río abajo* —pasando por *La Sabina*— que se traduce en una presencia cada vez más explícita de la temática fronteriza, que termina por protagonizar su último filme como lógico remate y culminación de lo que se configura voluntariamente como una trilogía.

El objeto de estas notas no es otro que esbozar una reivindicación de *Hay que matar a B* (1974), ya que allí aparece, en toda su riqueza posterior, el tema de las patrias, la persistente meditación de Borau sobre fronteras y banderas. Reivindicación que parece todavía necesaria, ya que en una desigual y reciente panorámica sobre el cine español sigue colgándosele el socorrido sambenito de «obra fallida»¹².

El guión de *Hay que matar a B* terminó por ser escrito por Borau y uno de los componentes de su «familia artística»¹³, Antonio Drove, tras un primer intento en 1966 que incorporaba también a Fernández Santos. Coproducción hispano-suiza sometida a los ya casi inevitables avatares que acompañan la génesis de sus filmes, fue estrenada en Barcelona en verano y en Madrid un año más tarde, siendo recibida por la crítica, en términos generales, con frialdad, acusándola incluso de «mimética».

Por el contrario, su director siempre ha defendido su validez: «*Hay que matar a B* era una película muy precisa, perfectamente planificada y dibujada. De alguna manera es mi película más pura. Le decía a Drove mientras elaborábamos el guión: debemos hacer una película unamuniana en el sentido que hacía Unamuno las novelas, presentar únicamente la esencia del

dem, como se aclara en nota. Bardem publicó en 1955 un artículo en *Le Monde* que fue ampliamente comentado en los círculos cinematográficos españoles, donde (al igual que en los literarios) ya empezaban a hacer estragos las teorías sobre el arte social, lo que en cine debería llamarse neorealismo o, en términos más genéricos, realismo socialista. Bardem ya se había ocupado de Capra en la revista universitaria *La Hora*, donde ejercía como crítico.

¹¹ Empleo la expresión en su sentido más positivo, tal como lo explica Molina Foix (loc. cit.): «Siempre me ha parecido que en Borau se esconde un épico medroso, y que el pudor o miedo a los grandes espacios o las grandes hazañas él lo suple con ese lirismo contenido, seco, aprendido en Ford o Hawks, grandes *intimistas* del cine de aventuras».

¹² *Cine español 1896-1983*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Cinematografía, Madrid, 1984. El crítico a cuyo cargo está la edición, Augusto Martínez Torres, es quien aún continúa con la vieja cantinela al ocuparse de *Hay que matar a B* (p. 225).

¹³ «Familia artística» de Borau a la que se refiere Marsha Kinder (1983) y que incluiría al operador Luis Cuadrado y a los directores y guionistas Manuel Gutiérrez Aragón, Jaime Chávarri, Iván Zulueta y Antonio Drove.

problema, donde los personajes apenas van a tener carne»¹⁴. Borau ha definido incluso este filme como un «compendio de toda su sabiduría»¹⁵.

La opinión del director aragonés no es exagerada. Antes bien, resulta perfectamente defendible. El es muy consciente de los riesgos de adoptar una escritura filmica «sin estilo»: «Tengo un problema con mi estilo de cine. La narración se recibe con tanta facilidad, que quizás el espectador no tiene tiempo de ponerse a pensar en el alcance de las acciones y comportamientos. De todos modos, yo odio esas películas de *qualité*, en que los personajes cuando hablan de grandes conceptos hablan sin naturalidad, como cuando las personas mayores cambian el tono de voz para dirigirse a los niños. No quiero que los personajes se expliquen a sí mismos. Los personajes son inconscientes de su significación»¹⁶.

Se trata de una opción que tiene profundas motivaciones en el cineasta. Como ha observado Marsha Kinder, «he looks back to Renoir and Rossellini for a humanistic realism that focuses on facts, action, and people. Borau is extremely wary of anything that detracts from these central concerns or that calls attention to the filmmaking process and its code. Even more of a purist than his mentors, he avoids excessive camera movement, beautiful cinematography, nondiegetic music, clever dialogue and scenes designed to reveal character»¹⁷.

Borau mismo ha citado a Unamuno y a Baroja en apoyo de este proceder antirretórico, ampliándolo cinematográficamente a Buñuel¹⁸ y aclarándolo en términos muy aplicables a *Hay que matar a B*, que carece prácticamente de movimientos de cámara, para conservar la transparencia del relato: «Ese es mi problema: mis películas siempre parecen muy normales. Yo creo que no lo son. Pero no lo son por dentro. Yo siempre utilizo el plano-contraplano; es decir, yo odio los movimientos de cámara. La convención cinematográfica es que una película hay que rodarla con una cámara, pero no existe la cámara, ¿entendéis? Cuando la cámara se mueve por sí misma y por sí sola, cuando advertimos la cámara, entonces, en mi opinión, estamos faltando al pacto que hemos hecho con el espectador»¹⁹.

Desde ese punto de vista, pocas películas tan precisas como *Hay que matar a B*, cuya aparente facilidad no es sino pura maestría narrativa y cuya aparente intrascendencia temática oculta, simplemente, el conjunto de la cosmovisión inherente al cine de Borau, hasta tal punto que uno se pregunta si el próximo proyecto del realizador (que, según parece, versará sobre el poder en clave de comedia) no es sino el desarrollo de uno de los registros explorados en esta cinta suya de 1974.

¹⁴ Entrevista con V. Pinilla y E. Serrano en *Andalán*, Zaragoza, n. 419, enero, 1985, p. 39.

¹⁵ Entrevista citada en *Contracampo*.

¹⁶ Entrevista con Manolo Marineró en *Diario 16*, 11 nov. 1984.

¹⁷ Loc. cit., p. 59.

¹⁸ Art. cit. «Without Weapons», p. 85 y notas 1 y 2.

¹⁹ Entrevista con V. Cazcarra y A. Lorén en *El Día* (Zaragoza, 27 mayo 1984).

Y entre esa gama de preocupaciones o repertorio de posibilidades, no podía faltar la meditación sobre las patrias. El mismo cineasta lo ha señalado: «Con *Hay que matar a B* quise decir que la patria de cada uno es el lugar donde trabajas»²⁰. O en otro momento: «Ese tema de las fronteras siempre me ha interesado. Ya en un film que hice hace mucho, *Hay que matar a B*, que transcurría en un país vagamente ubicado en el Cono Sur, entre Argentina, Chile o Uruguay, el protagonista (que por razones de censura pasó de vasco a húngaro) era un hombre que siempre se remitía sentimentalmente a su tierra original, y el país donde vivía, comía y se relacionaba con los demás era algo provisorio; siempre se proyectaba idealmente a su tierra natal»²¹.

Borau considera, incluso, que esa autolimitación que se impone el personaje es una apuesta antihumanística: «Yo creo que el hombre ha podido con las demás especies biológicas —lo cual no es bueno ni es malo, pero es un hecho— porque es la especie que menos raíces tiene... Entonces, eso de las raíces de uno, con frecuencia enmascara el provincianismo y la injusticia. O sea, que el mundo es amplio y los países son consecuencia, la mayor parte de las veces, de que a un rey se le ocurrió dividir, como regalo de bodas, su reino; y otras veces es consecuencia de un río o de unas montañas. Eso de las raíces en el fondo es fascismo»²².

Opina que Hollywood alcanzó su época dorada en el momento en que, estando sus códigos en trance de consolidación, recibió la emigración europea (Stroheim, Hitchcock, Lang, Lubitsch, Sternberg...) y estima sumamente fecunda la hibridación: «Sólo hay que considerar que artistas como Conrad, Nabokov, Kafka, Joyce, Lang, Ophüls, Hitchcock y, en el mundo hispánico, Cortázar, Neruda y Buñuel, quienes, en un sentido u otro, fueron todos viajeros, viviendo y trabajando donde deseaban o donde pudieron, encarando temas tanto propios como ajenos, en circunstancias e incluso en lenguajes que no eran los suyos»²³.

De ahí que *Hay que matar a B* pueda ser tan mal interpretada, ya que una visión superficial lleva a suponer que el director apuesta por su protagonista, incluido su estrecho y nostálgico suspirar por la patria chica, cuando la opinión de Borau es justamente la contraria: «Antes del rodaje sabía que resultaría muy peligroso que los personajes no fuesen conscientes del tema de la película, porque en el fondo los espectadores, y a su cabeza buena parte de la crítica, sólo se enteran de lo que pasa por lo que dicen sus personajes; todo esto genera un atavismo de conocimiento según el cual siempre hay uno de los personajes que debe tener razón. Esto ya lo había pagado en *Hay que matar a B*. El protagonista norteamericano no hacía más que cometer errores que iba pagando en el film. Por ello mucha gente pen-

²⁰ Entrevista cit. en *Andalán*.

²¹ Entrevista cit. en *Fotogramas*.

²² Entrevista cit. en *El Día*.

²³ J. L. BORAU, art. cit., p. 87.

só que la película era reaccionaria, porque pensó que ese personaje tenía razón. Hay una anécdota curiosa al respecto. Megino (coproductor de la película) tuvo en el Festival de Teherán una fuerte discusión con Miklos Jancsó (no sé lo que te parecerá el cine de este señor, a mí me resulta abominable), que afirmaba que el film era reaccionario, y cuando Megino, con su dialéctica implacable, le acorraló, tuvo que reconocer que no había entendido nada; creía que nosotros estábamos a favor del protagonista»²⁴.

Sin embargo, *Hay que matar a B* es una película de una gran nitidez, perfectamente asequible a cualquier espectador desprovisto de prejuicios, y de una muy límpida estructuración narrativa, casi arquitectónica por la armonía de sus proporciones. Inscribible en alguna de las tendencias del cine negro²⁵, cabría ver en sus fidelidades «genéricas» un injerto de algunas proclividades del cine francés (*El salario del miedo*, de Clouzot; *La muerte en este jardín*, de Buñuel) con fórmulas que acercan la tragedia clásica al sentido del hombre contemporáneo (ciertos ámbitos del expresionismo y el existencialismo: el desarraigo del *Extranjero* de Camus, Kafka, Unamuno). El resultado es de una evidente originalidad, a pesar de su factura pudorosa y conscientemente antirretórica, de su ausencia de subrayados y de su contención estilística²⁶.

La película está vertebrada por el recurrente *leit motiv* de un fichero policial que justifica plenamente el título: para quien concibe al ciudadano como una ficha, su inicial es la clave; al igual que Kafka seguía en *El proceso* los avatares del señor K por entre la jungla de los legajos de la burocracia, Borau ausculta con su cámara el destino del líder político B, en torno al cual se teje una maraña que termina por envolver a Pal Kovak en el desarrollo de una dramática historia de amor imposible cuyo regusto amargo no desprovisto de grandeza trágica es una de las marcas de fábrica de Borau en que menos ha reparado la crítica.

En un principio la estrategia expositiva de Borau propicia insertos del fichero muy medidos en sus intervalos, de tal modo que pronto se perfila una clara oposición entre la vida misma y la ficha: cada vez que aparece alguien sometido a los ajeteos del trabajo y sus sudores cotidianos se

²⁴ Entrevista cit. en *Contracampo*.

²⁵ No en lo más inmediato de su lenguaje fílmico (en ese aspecto lo sería más *Furtivos*), sino en la visión del mundo que deja traslucir. Borau ha llegado a citar a Fritz Lang a propósito de este filme (entrevista cit. en *Contracampo*).

²⁶ Me explico: al igual que cabe ver en ciertos desarrollos del expresionismo alemán y del *Kammerspielfilm* las raíces de un determinado cine negro, hay una lectura del naturalismo zolesco en la tradición francesa que puede conducir a estos resultados tan maduros en Clouzot, y tan prometedores en *La bestia humana* de Renoir (o *Los bajos fondos*, esta vez partiendo de Gorki con resultados convergentes). *La muerte en este jardín* goza de ese mismo estatuto de lugar de encuentro, con preferencia a la distorsión un tanto folklorizante de la realidad política latinoamericana de *La fiebre sube a El Pao*, con la que *Hay que matar a B*, podría parecer superficialmente más concomitante.

La relación del cine de Borau con la tragedia griega ha sido desarrollada por Vargas Llosa (art. cit.).

introduce algún personaje parasitario que parece surgir del fondo del fichero. De este modo tenemos el tendero frente a Kovak, el falso «viajante» por oposición a la *Rubia* (Pal marca muy bien las diferencias impidiendo que el «viajante» beba el café de la *Rubia*), el burócrata de la oficina de empleo o el policía que recibe la denuncia en comisaría frente al camionero, el falso detective privado Héctor Alavisso frente a Kovak y la dueña de la Pensión Duna. Todo ello culmina en la magnífica secuencia del gran fichero donde se encuentra Kovak con su manipulador (pasaje de un cierto regusto unamuniano, paralelo al encuentro de Augusto Pérez en *Niebla* con su creador Unamuno en su despacho salmantino).

Es necesaria una cierta sensibilidad para captar la precisión minuciosa de Borau, nada inclinada a los fáciles exhibicionismos. Así, la economía de recursos de la entrega de Pal a la madre de Johnny de una rosa mustia que sintetiza a la vez la vida segada y aplastada de su hijo y su madurez ajada. O la trágica declaración de Pal y Susana mintiéndose en la escena del baile a los compases de «Reloj no marques las horas» al decirse que se quieren, cuando se están enamorando realmente y tienen, sin embargo, que mentirse, tras su encuentro previo en un cine que exhibe *Mi querida señorita* (1972), que Borau produjo a Armiñán.

Pero para no perdernos en esta maraña de tan sólida construcción, seguiremos un detalle muy significativo, secundario en apariencia, pero revelador en grado sumo de la coherencia del trabajo de Borau y, más en concreto, de su meditación sobre las patrias y las fronteras.

El tal detalle es un simple y sencillo cromo.

Durante todo el filme hemos asistido a apasionadas declaraciones de Pal sobre su nostalgia por la tierra natal, y el escepticismo de Patricia Neal al respecto: «Sólo se empieza una vez: cuando se nace... Cambiar de país no significa nada... Oyeme bien. Mis dos hijos nacieron aquí, en este país. Y es un sitio tan bueno como cualquier otro». También Héctor Alavisso se mofa de quienes jalean al líder B (un trasunto de Perón bastante transparente) y llegan en su recalcitrante nacionalismo a agredir a un marinero yanqui negro a quien sorprenden por la calle haciendo fotos.

Pero, como digo, es un detalle «secundario» el que perfila con mayor hondura esta relación, y no las palabras de la banda sonora. No en vano ha declarado Borau: «No me gusta que mis personajes hagan cosas irrelevantes. Me gusta empezar con acción y terminar con acción. Lo importante es la acción»²⁷. No hay, pues, detalles secundarios, aunque este fragmento de ese complejo mosaico que es *Hay que matar a B* implique a una niña y un álbum de cromos.

Ya desde el principio de la cinta se juega con el contraste entre la dureza externa de Pal y su reincidente afición a guardar los cromos de unas chocolatinas que incluyen animales y banderas de distintos países. Irán sa-

²⁷ Conferencia cit. por M. Kinder.

liendo la de Chipre y Sudán, pero no la de Uganda, que es la única que resta para completar la colección... y que Pal logra cuando ya no tiene escapatoria y su suerte está echada.

Eso es todo, pero ahí se resume bien la esencia de *Hay que matar a B*. Habrá quien prefiera la maestría de Borau en la escena del espejo, cuando la sombra de Héctor Alavisso irrumpe en la contemplación de Susana por Pal en la cafetería; o quizá la tensa secuencia del camión despeñándose por entre las cajas de tomates, o Kovak huyendo por la rampa del aeropuerto o desfilando por los pasillos de la comisaría; pero el mejor Borau alienta en esa ternura contenida que se esconde pudorosamente tras la mirada de la niña Luci y su juego inocente a la macabra bandería de las patrias, la misma que lleva —el Poder mediante— a matar a B, a jugar con el destino de Kovak y de países enteros, y, en definitiva, a plantearse una pregunta que apasiona a Borau cuando interroga a sus amigos: «¿Qué es más importante, tú y yo, o que hayas nacido en un cuadradito rosa del mapamundi y yo en un cuadradito azul?»²⁸.

Cuadraditos de colores, cromos, patrias, banderas y fronteras condicionan trágicamente la vida y muerte de los protagonistas de Borau. Así como la ficha limita artificialmente una biografía, las banderas cuadriculan el ámbito de lo natural con una violencia no menor. Su filmografía está vertebrada en buena medida por la exploración de ese conflicto.

²⁸ Entrevista cit. en *Fotogramas*.