

El hostigante invierno del deseo

Dos imágenes de ancianas en el nuevo cine alemán

Para los ancianos casi todo; para las ancianas nada. Para los ancianos, la tragedia nebulosa del mundo sin tiempo (**El final del día** de Duvivier), la moraleja neorrealista de un suicidio imposible (**Humberto D.** de De Sica), la sabiduría de una generosidad ecuménica para bien morir (**Vivir** de Kurosawa), la reciedumbre hazañosa de la perdurable resistencia (**El viejo y el mar** de Sturges), la intensidad de una aventura con la sirvienta del asilo, Ornella Mutti antes de la caída irremediable (**Casi una historia de amor** de Risi). Para las ancianas, sólo caras embarrinadas e imágenes intercambiables, sentencias verborreas retrogradadas y gruñones cigarros puros a lo Sara García, grotosidades lamentosas y apollidos carnets de baile, gramófonos para descomponer aún más los postumos rostros taparrabados y brujas macedonianas que apenas pueden predecir su propia desventura; para ellas, la idealización que petrifica, la bondad que envilece, la carísima que degrada, y cuando el rescate llega, tendrá la ambigüedad del infantilismo senil que retiene (**La vieja dama indigna** de Althoff) o la ambivalencia del sacrificio sublime por el junior tánático Harold y Maud de Ashby).

¿Qué ha hecho el cine contemporáneo por modifi-

car la imagen de la anciana?

Resurrecto melodrama reflexivo, implacable tele-novela crítica, décimooctavo de los cuarenta largometrajes que alcanzó a dirigir R. W. Fassbinder, **Todos los demás se llaman Ali (Angst essen Seele auf, 1973)** pone en el centro de la escena afectivamente distanciada a la rubicunda y regordeta Emmi (Brigitte Mira), viuda de 60 años, afanadora de oficina y semiabandonada por sus tres hijos (sólo la visitan como limosna o cuando requieren sus servicios de niñera gratis); una anciana solitaria, extraviada en la desalmada pesantería de la cotidianidad germanooccidental, que cierta noche de tedio y lluvia se deja abordar, en un desolado cafetín, por un obrero marroquí veinte años menor que ella. La anciana baila con el vigoroso y también solitario Ali; lo invita a su departamento, lo guarda para esa y muchas noches más; se casa con él porque no tiene derecho a alojar subinquilinos, se enfrenta a sus hijos porque no tiene derecho a vivir su vida fuera de la estricta órbita de la moralidad familiarista, se hace discriminar por sus compañeras de trabajo porque no tiene derecho a amar a un hombre más joven y (para colmo) extranjero, se gana el repudio hasta de los tenderos de la esquina porque no tiene derecho a

sobreponerse a su autodevaluación de la mujer vieja en una sociedad alienada, y cuando parece haberse sobrepuesto a todo ello, se estrella contra sí misma porque no tiene derecho a vencer su egoísmo y comprender que un árabe valora más comer cuscús de vez en vez que visitar el restaurante favorito de Hitler, el idolo inmarcesible de la infancia de Emmi. Así pues, Emmy y Ali confraternizan, se unen, se alian, entran en entrañable conflicto y ella termina junto a la cabecera de la cama de hospital donde él revienta por causa de una úlcera que le ha provocado tanto el trabajo superexplotado como la dieta extraña. Así pues, Emmy y Ali se identifican porque son socialmente homólogos. La actitud hacia las ancianas tiene las mismas raíces y consecuencias que el racismo ejercido contra los trabajadores inmigrantes. Y sin embargo, esa anciana despojada de derechos puede sumergirse momentáneamente en un amor admirable que baila con la sinfonía de música berebere, crece caminando bajo la lluvia, amanece ante la indecisa taza de café, titubea de bruceos a la primera cita desconcertada, desafía el desprecio de los hijos rabiosos que patéan el televisor, implora más allá de los chantajes sentimentales, se reconcilia volviendo a bailar berebisco en un bar semivacío, y sostiene fervorosamente la mano enferma de muerte próxima "Miedo devorar alma", decía el hombre en su alemán hablado a la Tarzán; pero el miedo puede también dar paso a una reivindicación y una virtud actuantes.

El propio Tarzán en efi-

gie, símbolo de una sexualidad libre y salvaje ya perdida para siempre y recuperable virtualmente a través de historietas o cromos de Johnny Weissmuller y Lex Barker, será un arcano constante en la falsa fábula naive llamada **Jane siempre será Jane (Jane Bleibt Jane, W. Bockmayer y R. Bührmann, 1976)**. Gracias a que se considera la auténtica esposa de Tarzán, a que ha convertido su cuarto en una jungla artificial y a que se ha diseñado taparrabos de piel atigrada para sí, la anciana Johanna (Johanna König) puede soportar la crueldad imperante en el asilo para desechos de la productividad social vueltos antropófagos morales. Otra ley de la selva, más clemente y a la medida del deseo, mantiene incólume al mundo imaginario de la anciana. Más que un refugio o una evasión necesaria, es un espacio consagrado, su libertad derogada, su derecho al sueño proveyecto, su oportunidad extrema para viajar al Africa negra en busca de su extrañado esposo hacia el final del filme en mordaces puntos suspensivos. Es el miedo que se siente respecto a la vejez, confesaba Fassbinder, como gran apoyador de la película. Es el miedo hacia nuestros sueños que pueden ser pisoteados, el miedo por los viejos convertidos en sicodrama del espectador, el miedo obsesivo ante la tragicomedia de una anciana desamparada en relación a todo menos al inconsciente creado por el hostigante invierno de su deseo.

Nuevas imágenes de la anciana: revisiones de la lucha absurda y heroica contra una ola de miedo compartido