

Extract of Viento Sur

<https://vientosur.info/spip.php?article13702>

In memoriam

Uno, dos, tres Milos Forman

- solo en la web -



Publication date: Martes 17 de abril de 2018

Licencia de Creative Commons BY - NC- ND Viento Sur

Hablando del cine y el 68 nos referíamos estos días a la figura de Milos Forman (áslav, Checoslovaquia, 1932- Hartford, Connecticut 2018), de la paradoja que supuso para el cineasta representante del nuevo cine checoslovaco el Festival de Cannes de 1968, cuando se encontró con que sus amigos franceses se implicaban a fondo por cerrar el evento en solidaridad con las barricadas y la huelga general que, por citar un ejemplo, convirtió la sede del Ministerio de Cultura que presidía el que antaño fue André Malraux en un lugar fantasmal. Consecuente, Milos siguió el aliento libertario de Louis Malle o del comunista (maoísta) Jean-Luc Godard, sin entender apenas nada ya que el 68 francés aparecía repleto de banderas rojas por todas partes mientras que la *primavera* de Praga aparecía como una tentativa de dictadura *comunista* que, para mayor desastre, fue aplastada por los tanques del Pacto de Varsovia. Un desastre que llevó al exilio a la mayor parte de los cineastas checos disidentes, entre ellos el propio Milos que ya estaba en el punto de mira de la Paramount.

Hijo de un profesor judío y de una madre protestante, ambos muertos en un campo de concentración nazi, educado por sus familiares cercanos, cultivado desde la parte "social" del nuevo Estado checo, en 1955, después de cuatro años de estudios en la FAMU, Forman trabajó para la televisión, escribiendo dos guiones que tuvieron una cierta repercusión. Desde entonces su trayectoria es inagotable: fue ayudante del realizador Alfred Radok, uno de los hombres de teatro más importantes de Checoslovaquia en esa época (*El abuelo automóvil [Deděček automobil]*, 1956). También trabajó junto con Pavel Blumenfeld (*Tam za lesem*, 1962) para rodar en 1963 dos cortometrajes: *Konkurs* y *Kdyby ty muziky nebyly*, ambos muy reconocidos. Desde el formato del documental, ambas películas mostraban constantes de su obra del futuro: respecto a la forma, un gusto por la improvisación controlada que recordaba al cine-verdad; respecto a los temas que reformulara con la ayuda de otro cineasta importante (en Checoslovaquia, luego puntualmente en Hollywood): Iván Passer, conocido por algunas *tele-movies* como una desdichada miniserie sobre Stalin con Robert Duval. Passer tampoco entendió nada sobre el *comunismo* que les parecía como algo parecido a una opción que se escoge al margen de la historia.

A este primer Forman le interesaba el conflicto generacional, un tema que utiliza en toda una parte de su producción checa. *erný Petr* (1963), guion original escrito en colaboración con Jaroslav Papousek e Iván Passer, era la crónica de las desilusiones de un adolescente que entra en la vida y, en particular, en el mundo del trabajo. *Nouvelle Vague* checoslovaca, en un cine cuya originalidad había prácticamente desaparecido en los años cincuenta. Siempre con Passer, escribió y dirigió *Los amores de una rubia* (1965), una de las obras más emblemáticas que volvía a tratar del conflicto generacional, del paso a la edad adulta, temas frescos y penetrantes que ponían en evidencia el cine oficialista y acartonado propio del régimen burocrático. El éxito de público y crítica se repitió con la chaplinesca *¡Al fuego, bomberos!* (1967), su última película patria, vista aquí en la época pero luego ardua de recuperar más allá de algún lejano pase a medianoche por TV2. Recordada como una gozada de toque anarquista -las dificultades de equilibrar lo personal y lo colectivo, sobre todo cuando en nombre de lo colectivo se imponen los más impresentables-, una gozada perdida por la hegemonía casi absoluta de las distribuidoras del Imperio, un pequeño detalle del que no se apercebe mucha gente.

Durante la ocupación mal llamada *soviética* que *heló* la *primavera de Praga* en agosto cuando él estaba todavía en el París de los retumbos de mayo, no tardó en partir a Estados Unidos junto con otros amigos checos y húngaros. En el Hollywood impresionado por la *contracultura*, Forman trabajó en el guión de *Society For the Parents of Fugitiva Children* (SPFC), que rodaría bajo el título de *Juventud sin esperanza (Taking Ori, 1971)* título muy bien recibido realizado por un cineasta que no había perdido su espíritu corrosivo y el punto de vista con que observaba a la clase dominante con mala uva. Es una película tan aguda como las que había realizado antes respecto a la sociedad checoslovaca. La tensión generacional, la vuelta de los jóvenes a valores a lo Walden de Thoreau que se creían perdidos, contrasta con el desasosiego de unos adultos impresentables, convirtiendo *Juventud sin esperanza* en uno de los retratos más destructivos de la sociedad occidental de la época, a pesar, incluso, de la exageración de los rasgos, rayando a veces en una caricatura que era plenamente aceptada por una juventud hastiada de la mediocridad de los papás integrados.

Fiel a sus métodos *abiertos*, a rodajes en los que recurría mucho a la improvisación, y a la mezcla temática, Forman conseguía una incoherencia del universo puesto en escena tal como se verá en su película más rompedora. En *Alguien voló sobre el nido del cuco* (1975), basada en el *best seller* malvadode Ken Kesey y que le valió a Forman su primer Oscar, le entronizaba plenamente con cierta anarquía. Se trató de una obra parabólica que, como un espejo que aumenta y deforma, devuelve tanto la imagen de la sociedad americana como la de los países del Este: lo concentracionario también funcionaba en la *América libre* que no lo era. El personaje anárquico de McMurphy (Jack Nicholson) representó como pocos el reflejo de los orígenes de América, nación joven, superficialmente civilizada, puritana y tan obcecada en la imposición de sus inhibiciones, de un miedo a la libertad que prefiere lobotomizar a una gente que estima ingobernable y que se ha de atener a las reglas impuestas por una enfermera jefe digna de cualquier campo de prisioneros. El hospital psiquiátrico en el que transcurre la acción aparecía también como la imagen de todos los *gulags*, una dimensión terrorífica que seguramente no fue asumida por un público más atento a los *números* de los internados.

Pero el libertario Forman no sacaba todas las consecuencias en la película siguiente, en la decepcionante *Hair*, en la que a la juventud le basta con ser rebelde, de manera que el problema no es todo el horror del Vietnam, sino que en Estados Unidos la juventud pudiera manifestar su hedonismo y protestar contra esta guerra sin que aparezcan los tanques del Pacto de Varsovia; Vietnam desaparece, nada que recuerde el totalitarismo máximo del colonialismo sino el canto a las libertades individuales -igualmente- como si estas fuesen parte de una elección de criterios al margen de quienes estaban arriba y quienes estaban abajo. Después de este paso atrás, Forman sustituyó a Robert Altman en la adaptación de una parte del relato de *Ragtime*, el de la transferencia de personalidad. Se trataba de una adaptación más bien imposible de la novela homónima de Doctorow, y que nos lleva a uno de los problemas habituales de la literatura al cine, problema que se da cuando sucede que la densidad de la obra da para una saga o sea con un metraje que es más bien propio de las grandes series y que hay que envolver en un metraje que le resulta a todas luces reducido. Esto hace que la trama central -rotundamente antirracista- se diluya en un extenso abanico de personajes en los que se incluyen capítulos que ya de por sí han dado para una película (es el caso de *La muchacha del trapecio rojo*, que dio lugar a una notable película de Richard Fleischer), o apunte4s sobre personajes míticos como Emma Goldman que pasan furtivamente. Sin embargo, aunque se puede hablar de una obra fallida, en absoluto se puede considerar digna de desprecio.

Regresó a Checoslovaquia para rodar *Amadeus*, adaptación libre de la obra escénica de Peter Shaffer, gracias al cual realizó una de sus mejores películas. En ella encontramos su inspiración cáustica y su inclinación por los *rebeldes*. La obra, de gran inspiración visual, es también una reflexión sobre el mundo del espectáculo y la creación musical. Desde esta película, la historia de la envidia y de la secreta admiración que Antonio Salieri sentía por Mozart es algo conocido por todos, abriendo una discusión sobre la personalidad del genio y su lugar en la sociedad. *Amadeus* fue una de las grandes películas de 1984. Ganó ocho *oscars* y se convirtió en uno de los títulos más emblemáticos de aquellos años, el mayor éxito de su autor, que rodó otros trabajos que ya no obtuvieron igual reconocimiento. Después realizó películas como *Valmont*, una personalísima versión de la novela *Las amistades peligrosas* de Choderlos Laclos; *El escándalo de Larry Flynt*, un drama sobre la vida y los problemas legales de uno de los grandes magnates de las revistas porno en Estados Unidos; *Man on the moon*, un *biopic* sobre el cómico norteamericano Andy Kaufman, o *Los fantasmas de Goya*, rodada en España con Javier Bardem y Natalie Portman en el reparto, y que queda muy lejos de *Amadeus*, lo cual no equivale a decir que merezcan el olvido. Algunas de ellas consiguieron ser bastante apreciadas por la crítica, sin embargo no quedaron en la memoria de los espectadores.

Se podría hablar de varios Milos Forman, pero en su obituario Guillermo del Toro sintetiza su pesar escribiendo: "tuvo algo muy especial, que le hace un cineasta a seguir. [Su muerte es la de uno de los grandes](#), y deja un vacío enorme porque no solo fue un director inmenso a nivel narrativo y técnico, con su puesta en escena, su posición de las cámaras o su resolución formal -a mí siempre me impresionó su oficio y lo impecable de sus trabajos- sino que fallece un hombre cabal. Y eso me duele. Fue siempre fiel en su posición ante el mundo. Forman se mantuvo al otro lado del poder. Contestatario, desmitificador, iconoclasta... Y además logró algo muy complicado: se comunicó con el gran público, logró grandes éxitos sin traicionar sus principios. Lo que yo aprendí de él fue ese empeño en estar

desde fuera, no físicamente, sino moral y filosóficamente, aunque rodara en las entrañas de Hollywood. Recorramos su filmografía: no se le puede echar en cara ningún momento de debilidad. Nunca hizo en realidad una película por encargo, o que no sintiera en su mente o en su ética como algo personal".

16/05/2018

Pepe Gutiérrez-Álvarez es miembro del Consejo Asesor de **viento** sur. Su último libro sobre cine es *La guerra que no se debió de perder. El 36 y el cine* (Ed. Laertes).