

La indolencia de la luna

Por Á. Alvarado

Moonlight (2016).
Dirección: Barry Jenkins

A la luz de la luna, los chicos negros se ven azules. Dice Jacques-Alain Miller con respecto al por qué de los cuerpos azules en *Avatar* que el azul es el color de la “Oh, supremo Clarín pleno de estridencias extrañas, silencio atravesado de Mundos y de Ángeles” de Rimbaud. Lujuria sensorial y anestésica que contrasta con la existencia dolorosa del negro en las pinturas de Pierre Soulages. Si bien



Moonlight podría tratar sobre lo negro debido a su temática, la historia de la vida en tres partes —niñez, adolescencia y madurez— de un afroamericano, pobre y homosexual en Miami, la virtud de Jenkins consiste en no llevar a cabo una aproximación documental y de realismo social utilizando los clichés del género: violencia policial, drogadicción, hip-hop, guerra de pandillas, sino en abordar dicha temática de manera indirecta, a través del color, siempre desde una perspectiva intimista en la que dichos problemas resuenan desde su invisibilidad. Como ha anotado la crítica, *Moonlight*

• La indolencia de la luna

encuentra su inspiración más inmediata en el cine de Wong Kar Wai —abundan los guiños a *Happy Together* (1997), incluyendo la versión de Cucurrucucú Paloma de Caetano Veloso— debido a la poética onírica provista de cambios de tempo, desfases entre voz, banda sonora e imagen y filtros saturados —en *Medicine for Melancholy* (2009) la técnica usada por Jenkins es precisamente la opuesta, la desaturación de las imágenes como expresión de una reflexión sobre la raza y la gentrificación en San Francisco— que colorean de afectividad cada escena como en una pintura impresionista. Es quizás ya injusto dar un resumen cronológico de la película, a pesar de que ella misma despliega su narrativa de dicha manera, debido a que, como en Wong Kar-Wai o Hou Hsiao-Hsien, cada escena es un trazo de intimidad, en la que el presente está cargado de melancolía, aunque no como mero signo de ausencia, sino como dotado de cuerpo o, mejor dicho, de agua: “Lloro tanto a veces que podría convertirme en gotas”. Así, al final de la película no sabemos si la hemos visto o soñado. A ello contribuye el que antes que como en una obra en tres actos, cada una de las tres etapas de la vida del protagonista sea representada como en tres escenas de un retablo, por un actor distinto y con un nombre propio: en su niñez, es Little, perseguido por sus compañeros de colegio, asediado por los fantasmas de un padre ausente y una madre drogadicta, y protegido por Juan, dealer de crack que asume el rol paternal y le provee de comida y apoyo pero asimismo de droga a su madre; en su adolescencia, es Chiron, víctima del bullying debido a su introversión y a la homosexualidad que transpira en su silueta espigada y frágil, así como en la escrutante mirada achinada y la boca en trompa de desconfianza y vulnerabilidad, pero que a la vez descubre el sexo y el amor a través de su relación con Kevin, su extrovertido compañero de infancia; y es finalmente Black, reconvertido él mismo en dealer, con una musculatura y una actitud de macho que funcionan tan igual de prótesis y represión que la dentadura de oro que ostenta.

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. REVISTAGQ.COM

Lo que te salva es lo que te condena. Lo negro del cine de realismo social solo encuentra lugar en Jenkins de manera oblicua a través de la proximidad. La cámara circular no es una toma circundante de Michael Bay, es el lente digital anamórfico de la amplitud de lo íntimo. La fotografía fija de Claire Denis, del rostro del otro, la emoción epidérmica y lunar, es el horizonte centrífugo del imposible contacto de la comunidad de dealers y drogadictos: “¿qué hay, negro, y tu mamá cómo está?”. En Miami, la gente conversa como soldados acodados en una trinchera, hombro contra hombro, pero viendo siempre al horizonte del frente invisible de batalla, en el que el único acercamiento es el del síndrome de abstinencia: “hermano, ¿tienes algo para mí?”; es el infinito recodo de libertad que se abre en un campo de fútbol, en el que los cuerpos de los niños se miden y se sopesan, en el que la mutua vibración de la carne resuena al compás del ruidoso trajinar de los vagones de un tren y del *Laudate Dominum* de Mozart: “sabía que no eras un cobarde”; es el lugar en el que la moralidad del padre sustituto se desenfoca frente a la eticidad de una Antígona drogadicta que solo quiere enterrar a su hijo, el jefe de un barrio al que ha traído en desgracia: “¿me vas a decir que le compre droga a otro, que le vas a enseñar a mi hijo a ser un hombre? ¿has visto la forma en que camina?”. Este es ciertamente el reino de la eticidad, de la comunidad negra auto-regulada a la vez por su violencia y su amor. La policía, la prisión y el sida solo son referidos de manera latente, solo respiran a través de su ausencia, en la muerta calma del vecindario.

- **La indolencia de la luna**

La ausencia de blancos en la película es el fantasma que hace de todos, opresores y oprimidos, vulnerables.

Imagen 2. Fotograma de la película.



Fuente. ESPINOF.COM

Es precisamente esa intimidación lo que hace naufragar todo intento por ideologizar *Moonlight*, porque de lo que se trata es de captar el ritmo de la vida. Sensualidad del tiempo, es decir, tiempo hecho materia, es decir, recuerdo que se aviva frente al mar, tiempo que es oleaje y memoria que es espuma, mar que es aprender a nadar y bautismo. Y una vieja que te nombra azul al ver el reflejo de la luz de la luna mientras juegas descalzo al anochecer en un barrio pobre de Cuba: "Y, entonces, ¿tu nombre es azul?". No, nadie puede decirte quién eres. El mar no tiene sentido como símbolo, como un ejercicio de crítica literaria, la luz de la luna es aquello que hace de la prosa y bullicio de la calle un juego de luz y sombra en el cual esconderse, fumar un porro, llorar, soñar y hacer el amor. El mar es el acantilado, no donde uno va a bañarse sino lo que baña la ciudad, la humedad de las luces de neón de una híper-masculina Miami que agota a cualquiera en su calmada violencia, el lugar en el que ella llora y se corre de placer. Y es la soledad que relaja y el vapor de una olla puesta a hervir en la cocina a falta de televisión y la tibieza del ritual cotidiano y la tina de agua caliente en la cual poder decir basta, vastamente. El azul es la sonrisa dolorosa de un traficante de drogas, de quien tiene una herida de bala permanente en el costado y trata de sostener inexpresiva, calmadamente la sonrisa frente al hijo, diciéndole al mismo tiempo que tiene que encontrarse a sí mismo y que él no es nadie. Y es una llamada de teléfono, el resonar

de dos soledades, y una canción de rocola —*Hello stranger, it seems like a mighty long time...*— en el restaurante de la esquina saturado de ámbar y humeante de comida preparada con amor y limón. en esta ciudad infernal, es la brisa, la brisa lo que te ha partido. Y, no obstante, Jenkins no puede evitar ceder en términos de narratividad para coquetear con el gran relato de películas como *Boyhood* (2014) de Richard Linklater o *The Tree of Life* (2011) de Terrence Malick. Captar el ritmo de la vida entraña ciertamente una tensión entre el que la vida sea la amplitud de lo íntimo y la necesidad de un relato, la falsa y honesta pregunta respecto de la búsqueda de una identidad y la falsa y honesta confesión del nunca haber hecho lo que uno quiso. Para ilustrar este punto, tomemos la sucesión narrativa entre la escena en la que la madre acaba de regresar del encuentro con Juan y fuera de sí le grita a su hijo y la siguiente escena de explicación del sentido del grito al encontrar refugio en la familia adoptiva en términos de identidad homosexual. Alternan dos tomas en las que se despliega esta amplitud de la intimidad: por un lado, el hijo, indefenso y con esa mirada de índigo silencio que a la vez alberga incertidumbre, temor, solicitud y rencor; por otro lado, la madre, enfurecida de su propia frustración, enmarcada en un encuadre de neón rojo y violeta que es a la vez infierno y burdel. El grito lento y sordo hace de ese gesto el pronunciamiento de algo imposible, del horror. Solo es en la siguiente escena, desaturada en tonos blanco, azul y madera, en un ambiente —como dice Teresa— de orgullo y amor que surge la pregunta: ¿qué es un maricón?, así como la lección para el espectador: un maricón es un término que alguien usa para hacer sentir mal a un gay. Ciertamente, ese instante edificante se verá roto por la siguiente pregunta, en la cual se pone en entredicho el estatuto moral de Juan, pero justamente la película se ve obligada a alternar entre ese avistamiento del horror y su explicación moral. De ahí que ambas influencias referidas sean justas, tanto la del impresionismo como la de mitología de lo social. La vida no tiene actos, sino sueños húmedos.

• La indolencia de la luna

Imagen 3. Fotograma de la película.



Fuente. HOSTGEEK.COM.BR

Uno no ama ideologías ni géneros ni modelos, sino personas. El cómico Louis CK dice de forma sarcástica que envidia a los transexuales cuando afirman que desde niños sabían, a pesar de sus condiciones fisiológicas, si eran hombres o mujeres. Dice que a él le gustaría haber tenido y tener tal seguridad respecto de lo que es, el poder despertar una mañana y decir: "(...) lo sé, al fin, ¡Soy un búho!". De ahí que quizás el personaje de Kevin resulte más humano y menos un héroe de *Bildungsroman*, de ahí que las escenas entre él y Little, las de Chiron y Black resulten más entrañables. En todo momento, su complicidad y seducción radican en la denuncia de la tragedia y el mito del personaje principal:

—¿Por qué lloras? Sabes a lo que me refiero.

—¿Sé a lo que te referes? ¿Te quieres hacer el listo conmigo? ¿Quieres hacerte el listo conmigo? ¿Estás montando un show para mí, negro? Te gusta el agua, te voy a presentar el fuego.

No hablo de la dialéctica del subtexto completamente homo-erótico de la hiper-masculinidad:

—Tengo tu culo, negro, no le entro a esa mierda gay pero si me jodes, le voy a dar a tu culo más de lo que puede aguantar la drogadicta de tu madre.

No, hablo de la prótesis dorada que Black debe quitarse para comer. Y del comer como camino al hablar: "Tu culo come, tu culo habla". No, el sueño no funciona bajo el simbolismo, no hay negro que descifrar, ni homosexualismo que dejar de reprimir, sino secreto, el secreto del azul que es el negro del negro, del deseo y del amor, no de la sensualidad contra la sensibilidad ni del deseo contra la ideología ni del amor contra la ausencia de padre, todo es agua y todo hace agua y todo es la tibieza del semen que luego se torna frío y huele a lejía por la mañana. El azul del neón de esa tropical y sofocante Miami es también la selva vaporosa del Singapur de *Tropical Malady* de Apichatpong Weerasethakul, en la que el deseo, no obstante, se vuelve tigre y chamán. El secreto, la ambigüedad acuosa del sentido, la complicidad. Su deseo de la vida y la vida de su deseo —y no su narratividad— es lo que lo lleva a brincar de relaciones heterosexuales a homosexuales, es el género el que hace agua, así como ir a prisión y tener un hijo, y finalmente a ser chef de un restaurante de barrio e ir a firmar cada mes al juzgado: eso es una vida.

Así, si lo negro por sí solo es la aproximación realista del cine a los problemas sociales que Jenkins evita a través del azul, de la poética visual y, más aún, de la amplitud de lo íntimo, inspirado por *Happy Together* de Wong Kar-Wai, *Three Times* de Hou Hsiau-Hsien o *Tropical Malady* (2004) de Apichatpong Weerasethakul, la narrativa de la película lo hace aspirar a la grandilocuencia de *Boyhood* de Richard Linklater y de *The Tree of Life* de Terrence Malick. En suma, todo el mérito y el peligro de *Moonlight* se resume en la frase del propio Jenkins: "En lugar de llevar el barrio (hood) al cine de autor (arthouse), vamos a llevar el cine de autor al barrio".