

Referencias nos contos de X.L. Méndez Ferrín a un clásico do cinema: *Metrópolis*, de Fritz Lang

MARÍA CARREIRA LÓPEZ

Universitat de Barcelona

No conto *Ditadura das cousas* a protagonista vai ver os seguintes filmes: *Os paxaros*, de Alfred Hitchcock; *2001: a odisea do espacio*, de Stanley Kubrick; *Alphaville*, de Jean-Luc Godard; *Metrópolis*, de Fritz Lang; *Queimada*, de Gillo Pontecorvo e *Invasión*, de Hugo Santiago. Neste mesmo relato concorren citas de obras teatrais, que na nosa análise non se van ter en conta, xa que imos atender en exclusiva ao que se refire á sétima arte e en particular á repetición dunha das películas en dous contos distintos. Aínda así, deixamos constancia das obras teatrais: *O soño*, de Strindberg (páx. 96); *Le Cid*, de Pierre Corneille (páx. 99) e *Mougnou... Mougnou... Mougnou, ou corazón de nai*, de Jeanine Worms (páx. 100).

Ditadura das cousas é o único relato que aparece repetido en dous libros. Por primeira vez sae do prelo en 1974 pechando o volume *Elipsis e outras sombras*, e en 1980 reaparece publicado dentro do libro *Crónica de nós*. No *Epílogo* de *Crónica de nós* o autor resume o tema dos contos e deste di:

[...] unha tipa estúpida que abouxa as ouellas da xente de ben, e que xa metera o fuciño de donicela en *Elipsis*. Veleiquí, pois, un libro poboado de suicidios e cousas incompletas ás que húmidas cidades serven de escenario. Por de riba de todo aletexa –é obvio– a tentación dunha imposíbel crónica lírica do mundo que nos dou a besta burguesa e viva galicia independente e socialista.

Vigo, xaneiro de 1980.

Pero imos prestarlle atención a certas singularidades que poden achegarnos claves para a comprensión do conto. O autor recunca na situación do conto e sitúao ao final en ambos libros. Isto ten sentido á luz das palabras do propio Ferrín: «Quixen

facer un pouco a advertencia de que existe unha intertextualidade, de que uns libros deben remitirse ós outros. [...] O derradeiro, *Ditadura das cousas*, é dun libro seguinte que apareceu xa: *Crónica de nós*» (Salgado & Casado, 1989: 228).

A repetición na literatura funciona primeiramente como elemento cuantificador, aquilo repetido perde a súa condición de único e pódese medir. Por outra banda as repeticións fornecen o sentido do texto. Nos textos de Ferrín atopamos diferentes tipos de repeticións para lograr efectos diversos: aliteracións «que as patrias réxenas os líricos e os épicos (e os epicolíricos e os epilépticos)» (Ferrín, 1980: 33), ecos dunha palabra coma no título da novela *Arnoia, Arnoia* ou no conto *Ramil, Ramil, vas morrer, Ramil*; noutros casos recorre a resóns polifónicos máis complexos que superan a aliteración dun só fonema «E ela vóltase e revolta os ollos por dentro, luces, por dentro do ollo estralos e nubes rosa e cirios estriados, dentro dos ollos e no ventre da esposa secreta de Lanzarote luces de amor en estrépito arelantes, luces» (Ferrín, 1989: 33).

No discurso da protagonista de *Ditadura das cousas* aparecen en diferentes momentos inseridos textos de anuncios, nos que se repite ata 5 veces un mesmo slogan ou a marca do produto, o que é característico da linguaxe publicitaria:

Vitokasan: repítese 5 veces (6 se contamos o denominación OKASA, noutros países); Peter Stuyvesant: 5 veces; Grilladin: 5 veces; A India: 4 veces; Simca 1.100 Special, 4 veces; Duquesne «Grand'Case», ron da Martinica, 3 veces, aínda que a marca se repite 5 contando co azucre e o zume de ananás.

Como se pode constatar, débémolle prestar a atención precisa a este recurso para abordar o estudo do conto: repítense as marcas publicitarias, repítese o propio conto na obra de Ferrín, logo é posible que tamén os temas das películas que se mencionan formen parte dunha repetición, aínda que menos evidente. A protagonista comeza o conto así: «Meu amador: atópome triste en París. Como alporizada, e téñocho gardada. Sen cousa mellor que facer, estou a visionar *sistematicamente*¹ unha serie de filmes de ciencia-ficción: *Os paxaros*, de Alfred Hitchcock (1963); *2001: a odisea do espacio*, de Stanley Kubrick (1968); *Alphaville*, de Jean-Luc Godard (1965); *Metrópolis*, de Fritz Lang (1927). Todos eles en Pavillon 8, Halles de Baltard. Pérdome, así, no que non hai; avivéceseme a ialma nises vértigos do tempo, do que ao mellor vai ser, ou non». (p. 95).

Deste bloque primeiro sinalaremos que todas as pezas citadas constitúen fitos non só no xénero fantástico e de ciencia-ficción, senón na historia do cinema, xa que calquera delas é fonte e modelo de moitas outras versións. Cunha estética futurista,

¹ A cursiva é miña.

tanto *Metrópolis* como *Alphaville* presentan unha humanidade en conflito coas máquinas, froito e consecuencia dun conflito preexistente no seo da propia humanidade. A de Kubrick presenta unha fantasía tamén futurista entrefiada cunha orixinal formulación da transcendencia humana. O control humano coma unha ilusión, é un dos temas principais que se tratan en *Os paxaros*, onde o nó argumental se concentra na subversión da orde cotiá, facendo que os paxaros comúns (corvos, gaiotas, pardais) ataquen á xente sen unha causa aparente. En todas elas o sistema no que viven as personaxes atópase ameazado. É posible que esta ameaza comporte a evolución, como se pode inferir en /2001.

No conto a voz da protagonista segue lembrando: «Entreí no Richelieu-Gaumont e visionéi un cacho de *Queimada*, de Gillo Pontecorvo. Logo entreí algún tempo no Saint-Séverin pra mirar algo de *Invasión*, de Hugo Santiago, intelectual e dura, fremosa película, onde un grupo ataca, outro defende, e fíos estraños percorren os cerebros e as conductas. Comprebeí que os diálogos non me traguían a túa lembranza». Estes outros filmes xa non son visionados «sistematicamente» coma os anteriores, senón que «mira algo» de *Invasión* e «visiona un cacho» de *Queimada*. Esta última é a narración do devir histórico dunha illa; comeza na época de dominación colonial e chega ata a independencia da metrópole e o posterior sometemento a unha compañía multinacional. Incide moito na problemática do escravismo e das relacións de poder, que explora en diferentes fases, xa que a misión do protagonista é quitarlle o monopolio do azucre a Portugal. *Invasión* é a única película que comenta a personaxe; coído que neste caso é interesante sinalar que Ferrín aproveita para destacar o desvencellamento do seu personaxe de lingua española («comprebeí que os diálogos non me traguían a túa lembranza. Curiosamente, non podo maxinarte falando en hespañol»). A presenza borgeana na obra de Ferrín aparece veladamente: o argumento de *Invasión* é obra da tríade formada polo director, Hugo Santiago, xunto con Borges e Bioy Casares.

Pero, que é o que distingue as películas do primeiro bloque destas dúas últimas? A diferenza máis rechamante é a influencia posterior. Como xa apuntamos, mentres que as primeiras están consideradas todas elas coma obras mestras do xénero, estas dúas últimas, aínda que de recoñecida calidade nos círculos cinéfilos, non teñen a proxección que tiveron calquera das outras.

Malia a disparidade argumental entre todas elas, enxérgase unha liña que está presente en todas: a rebelión. Na literatura ferriniana é o *topos* da rebelión unha teima, tanto dende unha perspectiva individual como colectiva. A rebelión do individuo, que non se conforma con calquera explicación, aquel ou aquela que pescuda, coma Percival, coma Els Bri, coma Luísa Armesto. As rebelións colectivas resultan aínda máis frecuentes na obra de Ferrín, pois é un dos núcleos temáticos máis senlleiros da súa obra enteira: Galiza ou Bretaña ou Tagen Ata son pobos oprimidos que agochan no seu seo

o xermolo da rebelión ou da resistencia –variante contida e non violenta da propia rebelión–. A idea da sublevación dialoga nos textos de Ferrín cunha idea difusa de fado, de destino que se debe cumprir. Esta asociación é tributaria probablemente da Materia de Bretaña, á súa vez tamén derivada da mestura de fontes cristiás e célticas. A pescuda individual é a gran constante para as personaxes principais ferrinianas. En canto á presenza da Materia de Bretaña, lembremos por exemplo, que Percival é o seu personaxe escollido para inaugurar a produción contística e que reaparece na súa obra lírica. Percival é a figura que encarna a *vía da procura* no ciclos artúricos, segundo Victoria Cirlot, pero no seu caso a procura do Grial non só consiste nunha busca voluntaria, senón que: «Xa en Chrétien de Troyes o heroe do Grial aparece como un ser predestinado e, polo tanto, elixido»² (Cirlot, 2005: 166). A consecución dun destino mítico para un pobo ou encarnado nun heroe en particular é un motivo moi frecuente na obra de Ferrín, e tanto se atopa na prosa coma na súa produción en verso. Xeralmente este destino culmina coa liberación do pobo oprimido, despois do triunfo da rebelión.

Esta repetición temática da rebelión sería a conclusión deste relatorio, se non fora porque aínda queda outra reviravolta que percorrer: *Metrópolis* noméase tamén en *Sibila*, o relato que enceta así o volume *Crónica de nós*: «E todo comenzara ao saírmos do cine (viramos *Metrópolis*) e reunírmonos a cear na do Asesino, nunha fría, xeante noite do ano 1925». A película estreouse en 1927 e foi filmada en 1926. Ou é un erro –caso que coido bastante improbable– ou ben estamos ante un dato aparentemente falso pero deliberado para reforzar a atmosfera de irrealidade que despidе todo o conto.

Pero, por que razón Ferrín escolle outra vez *Metrópolis*, cal pode ser a causa desta repetición? En *Sibila* a data pode funcionar como elemento contextualizador no tempo, pero isto non serve para *Ditadura das cousas*. Podemos tamén afirmar que na proposta artística de Fritz Lang non só se plasma o desenvolvemento dunha rebelión obreira, senón que ademais presenta unha versión futurista do mito bíblico da torre de Babel con tintes apocalípticos. A verdadeira María fala aos obreiros dunha certa paz social, xa que anima á masa a agardar por un mediador entre o amo e os traballadores: «Sinnspruch: MITTLER ZWISCHEN HIRN UND HÄNDEN MUSS DAS HERZ SEIN!» («Sentenza: o mediador entre as mans e a cabeza debe ser o corazón!»).

A líder é suplantada por un robot que incita á sublevación violenta, o que significa o abandono das máquinas, cuxa destrución supón a inundación da cidade dos obreiros e, con ela, a morte dos seus propios fillos. Tamén Valle-Inclán –escritor moi

² A tradución é miña.

reivindicado por Ferrín— en *Luces de Bohemia*, nun diálogo entre Max Estrella e o anarquista catalán, xoga coa idea da destrución da patronal a través da destrución do proletariado, pois é imposible a existencia dunha sen a outra. En *Metrópolis*, a proposta do robot é radical en diferentes aspectos: non só se dedica a revolucionar ás masas, senón que asume e transforma o aspecto de María, quen pasa de vestir un traxe de inspiración sacerdotal (representando a mediadora entre os amos e os obreiros) a vestir roupas de bailarina erótica (epifanía da Besta apocalíptica: a revolución dos oprimidos, que na película só xera destrución). Pascal Vacher, nun estudo sobre a película, identifica como veciños temáticos Babel e Babilonia: a rebelión da masa obreira simbolizada no mito de Babel e Babilonia como símbolo da decadencia dun mundo e encabezado coa Besta: a puta de Babilonia, encarnada tamén no corpo de María usurpado polo robot. E achega unha interesante lectura en relación co cine, «a falsa María, máquina disfrazada de muller, pode ser comprendida como relación simbólica do espectador no cine, os ollos desorbitados sendo captados pola ilusión que constrúe o movemento mecánico»³ (Vacher, 2003: 493). O robot é unha máquina que preconiza a destrución das máquinas, ao tempo que promove a auténtica revolución para os homes, aí radica o paradoxo do filme. Babel é a metáfora do fin dunha etapa social, nun plano máis próximo á organización social e Babilonia a metáfora da apocalipse, o fin dun mundo, nun plano máis elevado. É moi probable que sexa esta cuestión unha das que induza aos personaxes de Ferrín a visionar *Metrópolis*. Non hai que esquecer que a Biblia, como conxunto fundacional da cultura europea, é outra das fontes temáticas ferrinianas, das que podemos citar bastantes exemplos, destacando a inspiración apocalíptica en contos coma *Adosinda horrorizada*, a asociación da data da Guerra Civil «1936 o número da Besta» en *Contra Maquieiro* ou tamén pezas, xeralmente poemas, que suxiren reminiscencias do *Cantar dos Cantares* co cervo como Esposo (vid. «Cervo», en *Estirpe*). E, por suposto, tampouco hai que esquecer o obxectivo que xa desvela Ferrín «a tentación dunha imposible crónica lírica do mundo que nos dou a besta burguesa».

Ao relacionar a trama da película de Fritz Lang coa obra de Ferrín observamos a coincidencia na transformación que fai o alemán da máquina no deus Moloch dos amonitas, devorando homes, deus que tamén cita Ferrín na mesma actitude en *Antón e os inocentes*: «Cánta derrota, cánta derrota de irmáns nosas, anos inmolados ao monstro, gran Moloch que nos asombra, aterra, reduce a todos» (Méndez Ferrín, 1986: 172). Este encontro remítenos de novo á idea da «besta burguesa», que reaparecerá sistematicamente en *Contra Maquieiro* e que se alimenta da propia condición huma-

³ A tradución é miña.

na. Dende logo, tanto Ferrín coma Lang escollen esta representación bíblica para simbolizar a opresión, a explotación e o medo. Outra interesante concordancia entre o galego e mailo alemán é a situación subterránea das cidades onde viven os obreiros-escravos-presos. Na novela do ourensán, *Arnoia*, *Arnoia* é Luou Gris a cidade onde estoupa e triúnfá a verdadeira revolución obreira encabezada por Ronaldo Macsen, outro príncipe secreto.

Nunha coñecida entrevista Ferrín responde o seguinte sobre *Ditadura das cousas*, cando os seus entrevistadores lle comentan que é un dos relatos máis orixinais do libro:

É un conto satírico, puramente satírico no que me divertín bastante facendo un escarnio da preocupación pola moda, polos vestidos, pola frivolidade; facendo escarnio do hedonismo. Este conto, dende un punto de vista social, resultou profético porque anos máis tarde, xente tan estúpida como a personaxe que aparece aí retratada, sempre en busca das súas sandalias, dos seus foulards... esa burguesía superficial, preocupada polas cousas esotéricas e nimias, anos máis tarde vén a se-la mentalidade dominante en Galicia e mesmo presentada coma alternativa modernizadora por parte de certa clase política. Foi tamén a alternativa que se chamou frivolumente *postmodernidade*, de culto ó vestido, de culto ó *pret a porter* coa que nos están abrumando en Galicia dende hai unha tempada o peor de cada casa. ¿Non lembrades que o congreso de Esquerda Galega premiou o eslogan «La arruga es bella» de Adolfo Domínguez? (Salgado & Casado, 1989: 245).

Pódese interpretar, segundo as verbas do autor, que esta sociedade que satiriza é o núcleo, o corazón do corpo daquela besta burguesa, do deus Moloch que vive grazas ao sacrificio-inmolación dos obreiros. Aparte do desprezo que amosa Ferrín por esta maneira de vivir e volvendo ao conto, hai que indicar que, como o autor sinalara xa, nel existen indicios de intertextualidade con outros contos e novelas do macrotexto ferriniano (o lugar Puech Merlhou menciónase en *Dúas cartas a Lou* en *O crepúsculo e as formigas*, e o personaxe de Nana Rigolade cítase en *Retorno a Tagen Ata*). Paréceme interesante recalcar a presenza de Nana Rigolade, quen reúne curiosamente tódalas características que nos anos 80 reivindicarían as escritoras negras norteamericanas, e máis concretamente Gloria Naylor: a dignificación da figura da muller negra, lesbiana, sacerdotisa de vudú «que tivo que sobrevivir á escravitude, á pobreza, á marxinação debido á cor da súa pel e á marxinação que comporta ser muller e vivir nunha sociedade patriarcal» (Carabí, 1997: 201).

A relación de *Metrópolis* cos dous contos baséase, logo, nesa alteración bipolar da orde establecida: por unha banda a torre de Babel coma representación das revoltas

dos oprimidos e, por outra, a Besta babilónica como símbolo apocalíptico da fin dun mundo.

A presenza do filme en *Ditadura das cousas* contribúe á representación dun mundo «babélico» e atrapallado no que vive a protagonista, abouxada pola publicidade, o cinema, as variadas opcións espirituais... Porque en calquera das películas citadas no relato a confusión e a rebelión son o celme dunhas sociedades que se nos presentan convulsas e decadentes: os escravos vólvense contra os amos, enfrontándose nunha loita a morte polo poder. En *Sibila*, que é unha historia de atmosfera onírica, a Sibila Déléfica enfatiza a faceta mítico-apocalíptica, en canto que se presenta chuchando nas vontades dos homes, alterando así a relación xerárquica home/muller a través de escuros poderes hipnóticos, que só posúe a imaxe de seres coma elas, as *vamp*. Este hipnotismo reflíctese tamén en *Metrópolis*, nun dobre sentido, o robot bailando, símbolo tamén da máquina do cine; ambas cos ollos dos homes cravados nelas.

Babel e Babelia vólvense a interrelacionar, así, no microcosmos ferriniano amosando ambas a idea do fin dun sistema, ou, o que sería o mesmo, anunciando o nacemento dun mundo novo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Carabí, Àngels (1996): «L'amor es un blues. Les dones negres de Gloria Naylor». In Marta Segarra & Àngels Carabí (eds.), *Amor e Identidad*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias. Mujeres y Literatura, 197-204.

Cirlot, Victoria (2005): *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval*. Madrid: Siruela.

Méndez Ferrín, Xosé Luís (1986): *Antón e os inocentes*. Barcelona: Sotelo Blanco, col. Medusa.

Méndez Ferrín, Xosé Luís (1991): *Amor de Artur*. Vigo: Xerais.

Méndez Ferrín, Xosé Luís (1992): *Crónica de nós*. Vigo: Xerais. (1ª ed. 1980).

Méndez Ferrín, Xosé Luís (1995): *Elipsis e outras sombras*. Vigo: Xerais. (1ª ed. 1974).

Méndez Ferrín, Xosé Luís (2005): *Contra Maquieiro*. Vigo: Xerais.

Salgado, Xosé M. & Casado, Xoan Manuel (1989): *Xosé Luís Méndez Ferrín*. Barcelona: Sotelo Blanco.

Vacher, Pascal (2003): «Réécriture de Babel dans Metropolis de Fritz Lang». In Véronique Léonard-Roques & Jean-Cristophe Valtat (eds.), *Les Mythes des avant-gardes*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 491-501.