

TUVALU

Juan Fernando Pérez

Tuvalu (1999), una película fuera de lo común fue exhibida en Medellín entre diciembre y enero. Su director, Veit Helmer, un alemán tan poco conocido como la isla del Pacífico que le da nombre a este film, demuestra con él que es uno de esos artistas que solo emergen de cuando en cuando; que merece ser recordado por todo aquel que quiera robustecerse con la producción de un talento que se ocupa por igual de lo mayúsculo o del detalle, que es conocedor de múltiples saberes, poseedor de un humor sutil y también devastador, sensible a lo político como al amor; o a las formas singulares de la sensualidad, del dolor y la alegría; todo esto se halla ampliamente puesto al servicio de la realización de esta película fundamental.

De *Tuvalu* cabe destacar en primer lugar la narración. El relato, por entero ejecutado en una forma inusual, no tiene tacha. Apelando al mejor legado del cine mudo, cuenta con gran oficio una historia adolorida y a la vez dulce. En *Tuvalu* perviven Meliès, Buster Keaton, Chaplin y los otros que supieron hacer de la técnica de su tiempo un medio para representar sus fabulaciones, que no ser sus siervos. Y Helmer, que así lo aprendió, hoy recrea ese arte, del cual también supo, por ejemplo, que lo caricatural puede ser un eficaz recurso narrativo. Convoca el cine mudo sin nostalgia pero con gratitud, con vivacidad, aportando al mismo elementos del presente. No obstante *Tuvalu* no es una película silenciosa. En ella, ruidos, unas pocas voces (hay en este film una original manera de servirse de la palabra, que algunos, en forma extraña, denominan “lenguaje internacional”) y música copan toda su duración; en consecuencia, lo mímico en general es el recurso para indicar los diálogos. También allí el blanco y negro es una elección calculada según la escena; por tanto también el color.

Ninguno de los elementos empleados en la película se propone seducir el espíritu *light* que hoy domina. En este sentido no hay lugar para la entretención vana, y no obstante es una historia con buenos y malos, con alguna truculencia en su suspenso, con escenas juguetonas llenas de candor y de erotismo, con *happy end* y otros elementos que, al hallarse al servicio de un propósito con ambiciones, hace de esas piezas demostraciones de finura y de talento de su autor. El resultado es la construcción de un espléndido laberinto, digno de Escher, que sirve plenamente a un objetivo bien definido. Porque *Tuvalu* es en lo esencial

una reflexión sobre las circunstancias más decisivas del siglo XX, en donde son meditados con serenidad y con rigor los hechos invocados para ello.

Desde un suceso acaecido en Sofía (Bulgaria), que tiene como eje la lucha de dos hermanos por incidir en el destino de una vetusta piscina pública durante la decadencia del régimen comunista, relata una historia plena de matices, en la que se ausculta lo esencial de ese régimen, de seguro padecido por Helmer; y también la miseria espiritual que se deriva de un capitalismo ciego, cuando éste es considerado como paraíso; de igual manera en *Tuvalu* se pueden reconocer múltiples rincones del alma humana observados “sin temor y sin piedad”. Para conseguir en efecto explorar dimensiones tan diversas, Helmer construye cada personaje como algo real y a la vez caricaturesco, algo tan alegórico como concreto, donde cada plano de un personaje constituye una manera de indicar un planteamiento. Y con tales construcciones y perspectivas, se impone producir el examen de lo que es allí la autoridad y sus figuras. Y en este sentido se aplica ante todo a la figura del padre.

Como regente (¿y propietario?) del lugar que todavía convoca a algunos (la piscina), el padre de Antón y Gregory permite pensar cuáles son las formas de ejercicio de la función del padre que subsisten en la modernidad actual. Despojado ya de características que consientan alguna identificación y no restándole más autoridad que la que le otorgan algunos artificios, solo consigue hacer de su existencia una obstinación para mantener vigente un andamiaje, que antaño se sostuvo, pero que se ha vuelto casi mortecino. Revela así rasgos esenciales que definen el padre prevalente en nuestro tiempo y cuáles son las condiciones para que su regencia aun subsista. En primer lugar, la posesión exclusiva de un bien, de una pieza guardada celosamente, que permite funcionar a una caldera, motor del sistema; finalmente es allí donde reposa su poder y lo que aun le da razón a su existencia. En esa lógica, su precaria legitimidad y su palabra requieren por tanto de la violencia, de la mentira o de la seducción para ser oídas. En este padre, ceguera e ignorancia de lo esencial hacen que el poco saber que puede transmitir no consiga estar más que al servicio de sí mismo; pero ello poco le interesa. A su vez, ceguera e ignorancia encubren su mentir ante todos, lo que a la par incita el mentir de todos. El efecto de ese ensamble es un despotismo inseguro, que si bien intimida al débil, fuerza a permanecer e impide construir alternativas, no suscita orden alguno ni eficacia. Y así, esa patética decrepitud permite presentir el desenlace. Su muerte vendrá a denunciar el inmenso boquete que su presencia apenas encubría, dando lugar a que todo se desplome y que entonces haya necesidad de recomenzar con otros elementos y de otra forma.



Con ello Helmer define el comunismo de la Europa del Este y su engranaje, del que reconstruye entonces la colosal miseria en que el régimen sumió a sus habitantes. Y en primer plano, de esa miseria, la inaudita capacidad del régimen para engendrar burocracias públicas y privadas que todo lo regían a la par que se hacían tan decrepitas como el ambiente en que vivían; también la dependencia de ciertos eslabones técnicos que lo caracterizó, a lo que se hallaba fusionada su incapacidad de generar soluciones reales a los impases que allí se producían; o igualmente el mentir cotidiano para sostener funcionamientos imposibles; o las impías ambiciones que algún margen facilita. Un lugar especial ocupan en ese escenario la disección que realiza del aferramiento a la repetición mortífera, que el régimen promovió por todos los medios; también la esperanza puesta en lo imaginario y el desastre económico en el que casi todos se hallaban sumidos. Solo rescata de ese naufragio, la lealtad que se engendró en ciertas circunstancias entre los infortunados del destino. Todo ello se halla expuesto con precisión quirúrgica.

Del amor cuenta momentos felices y dolientes, en especial de Antón en torno a Eva, sus esperas y desesperanzas, sus galas fetichistas, sus ardidés pueriles y su infinito poder para forjar ensoñaciones y actos redentores. Porque *Tuvalu* del mismo modo es una historia de amor en la que el espectador sincero podrá reconocer algo de sí. Hay en *Tuvalu* momentos en los que, en medio de un ambiente lunático presidido por una especie de catedral en ruínas, quien asiste es llevado tenue pero firmemente hacia la vivencia de que la desgracia y la soledad serán el único destino cierto que el régimen promete y donde la mejor salida es la reconstrucción de la vida lejos, tanto como sea posible: en Tuvalu, esa isla-país, destino de la última lucha, del amor y de toda ilusión para Antón y para Eva. Para eso será necesario contar con la dulzura y la tenacidad de esa hermosa mujer quien es finalmente la heroína.

Juan Fernando Pérez

Psicoanalista. Psicólogo Universidad Nacional. D.E.A. en Psicoanálisis Universidad París VIII. Profesor jubilado de la Universidad de Antioquia. Ex director de la Maestría: Psicoanálisis, Cultura y Vínculo Social

