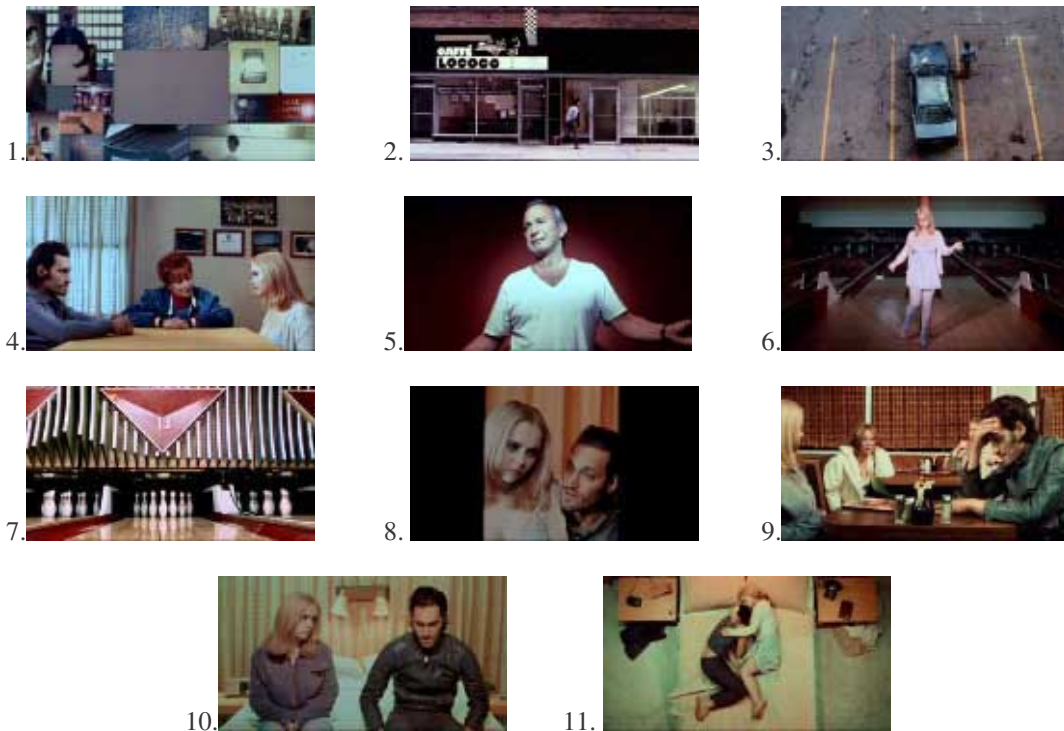


## BUFFALO'66: LAS HUELLAS DEL PASADO



Criticado por un cierto egotismo, supuestamente presente en sus películas y entrevistas, Vincent Gallo llega a la cinematografía como el último paso expresivo de una dilatada carrera multifacética: pintor, músico, actor, modelo fotográfico... Cada una de estas “etapas” dejan sedimentos en su primera película como director, *Buffalo'66* (1998). Si hubiera que destacar una característica primordial en su cine, sería una implicación personal hasta la médula, apuntando una clara tendencia a adoptar una postura puramente artística ante el cinematógrafo.

Sin embargo, no hay que caer en la fácil malinterpretación y pensar que estamos ante un autor que sólo habla de sí mismo. Evidentemente, se respira un ineludible aroma autobiográfico (Gallo habla de la ciudad en la que nació y creció), no tanto en la descripción de los personajes (tanto de Billy Brown como de Buddy, el protagonista de *The Brown Bunny*, 2001), como en la interpretación que el propio Gallo realiza de estos, bastante alejada de los cánones del cine estadounidense, y donde nunca es 100% personaje, ya que no deja de ser Vincent Gallo en ningún momento. Es bastante productivo poner en diálogo la obra de Gallo con la saga Antoine Doinel de Françoise Truffaut. Si Jean-Pierre Leaud es en *Los Cuatrocientos Golpes* (*Les quatre cents coups*, 1959), *Antoine et Colette* (1962), *Besos Robados* (*Baisers volés*, 1968), *Domicilio Conyugal* (*Domicile Conyugal*, 1970) y *Amor en Fuga* (*L'amour en fuite*, 1979) casi a partes iguales Doinel, Truffaut y el propio Leaud, los personajes de Vincent Gallo, sin ser él mismo, nunca dejan de presentarnos una porción del cineasta.

Los “residuos” de las precedentes etapas creativas de Gallo, aparecen desde el inicio de la película, donde oímos su afeminada voz entonando la banda sonora, y en diversos

momentos del film, extremadamente esteticistas, como el propio collage inicial (fig.1), que combina foto fija con imágenes en movimiento. Además, el eclecticismo de formatos presente durante la película apoya una auténtica declaración de intenciones: el cineasta, como artista, no debe verse limitado por las especificidades técnicas del cine respecto a las otras artes, sino abrir un diálogo de igual a igual con estas, afrontando la obra como cualquier otro artista.

La estructura de la película reincide en esta idea: el pasado está siempre presente, irrumpiendo en diversas secuencias en “iris” sostenidos, determinando la acción, del mismo modo que el propio pasado artístico de Gallo determina toda la puesta en escena, montaje y banda sonora del film, el mismo pasado que está presente como tema principal en *The Brown Bunny*, pero ya de una forma espectral, casi mística.

Este pasado determinante no es sólo el del personaje, sino, y he aquí el gran punto de interés del film, el de la propia sociedad estadounidense. Los minuciosos retratos de la arquitectura de Buffalo, sus carreteras, coches y el decorado urbano que conforman (figs. 2 y 3) hacen evidente de qué quiere hablar la película: de un determinado modo de vida, de una sociedad y de una cultura genuinamente americanas.

Este mismo espíritu está también presente en la caracterización de los personajes, si bien ésta posee cierta exageración esperpéntica que tiende a caer en la caricaturización (de la que hay que culpar, especialmente, al personaje de la madre de Billy y a la un tanto incómoda interpretación de Anjelica Huston), que, en cualquier caso no desentona con el “coqueteo” con el género de la comedia que afronta la película, así como, en menor medida, con el cine negro. Se puede decir que esta relación del film con ciertos patrones genéricos, por lo interrumpido de la misma y su carácter guadianesco, es bastante similar al de la obra musical de Gallo, quien dos años después del film publicaría otro disco (“When”), en el que descompone géneros musicales de cierta tradición en composiciones quebradizas que incorporan incontables elementos de complejidad.

Pese a existir una búsqueda de una narratividad y una estética personal, la película no oculta sus deudas estéticas, formales y compositivas. El modo de narrar el azaroso encuentro y viaje de la pareja protagonista es muy similar al de un Jim Jarmusch (amigo y compañero de formación del propio Gallo). También está presente un modo de narrar la cotidianidad familiar/social “a-la” Yasujiro Ozu (influencia aún más marcada en *The Brown Bunny*), en secuencias como la de la “reunión familiar” en el comedor (fig. 4) una de las mejores del film), donde la planificación sigue un estricto rigor geométrico, jugando con los espacios ocupados/desalojados por los personajes. Asimismo, las interrupciones “musicales” (curiosamente, dos de los escasos momentos en los que Gallo no está en escena), en los que se rompe la naturalidad lumínica del resto del metraje, apelan poderosamente a momentos similares del cine de David Lynch (figs. 5 y 6), y otros nombres significativos que aparecen en nuestra retina (Scorsese incluido).

El itinerario de Billy y la falsa Wendy Balsam, sirve así para exponer una serie de localizaciones muy representativas en las que la cámara se recrea (a veces con voluntad de exponer cierta belleza estética): la prisión, el barrio residencial, la casa de los dos jubilados, la bolera, la cabina fotográfica, el café, la habitación del motel, el club de striptease (figs. 7,8,9 y 10)...lugares que vienen a describir este modo de vida, al que se

mira de una forma casi absolutamente despectiva, y un ordenamiento social en el que la presencia de la mafia, la ley, elementos de distracción como el fútbol americano terminan por conformar un manto social muy alejado de “la tierra de la libertad”.

Porque la conducta casi psicopática del protagonista responde a una angustia provocada por este tipo de sociedad. La anécdota del primer día de escuela resulta absolutamente significativa, al verse arrancado de la seguridad de la infancia para enfrentarse a un modo de vida del que no consigue escapar (ni siquiera consigue encontrar un lugar donde orinar, y sus botas rojas tampoco le sirven para escapar "más allá del arcoiris" al mundo de Oz) que desemboca en una náusea que, literalmente, el protagonista sufre en varias ocasiones, y a un cierto pesimismo existencial/social, que sólo el personaje de Christina Ricci, con su blanda bondadosa, pura, ortera, irremediamente infantil, puede salvar, desembocando en una suerte de esperanzador final (tras falso final trágico) que viene a imbuir, de forma absolutamente imprevisible, al amor como medio de supervivencia ante esta angustia (fig 11.).

Podemos ir más allá: frente al papel omnipresente del pasado como elemento determinante (no pasemos lo más obvio, el propio título del film), la película termina haciendo una defensa de la iniciativa individual como respuesta a esa “carga”: Bill acabará luchando contra la tendencia presente durante toda la película a la *mauvaise foi*, la mala fe, culpar de nuestra conducta a factores externos, para tomar la decisión individual de seguir su propio camino y rechazar la venganza. De hecho, la propia película se deja llevar por esa inercia determinista mostrándonos un falso final que sí responde a ese dejarse llevar. Se trata de una secuencia que podríamos llamar vectorial, pues viene a demostrar que son las decisiones individuales las que realmente marcan nuestro porvenir, y el protagonista abre con su decisión una vía, "engañando" al destino, como engaña a la propia narración del film. La decisión puramente individual de Billy de dejar de culpar a los demás y afrontar su propio camino en libertad hace muy tentadora una posible lectura existencialista del film, o al menos advertir en él una apología del individuo frente al background social americano, como el propio Gallo reivindica la individualidad artística y el compromiso con la creación en su política a la hora de enfrentarse a la tarea de contar una historia en imágenes.