



**Magia a la luz de la luna:
La frontera se evapora**

Por ALBERT ELDUQUE

Hay algo terrible en el final de *La rosa púrpura de El Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, 1985). Cecilia (Mia Farrow), para huir de su terrible cotidianidad una vez más, entra en la sala de cine a ver la película *Sombrero de copa* (*Top Hat*, Mark Sandrich, 1935); y así se cierra el filme, con su mirada fascinada y llorosa sobre Fred Astaire cantando el *Cheek to Cheek*. Es terrible no sólo por lo pasajero de su evasión, no sólo porque en la calle hay una vida que ha renunciado a resolver, sino porque, durante el resto del filme, hemos visto cómo las figuras podían entrar y salir de la pantalla, cómo aquella frontera se volvía lábil y los sueños podían invadir el mundo real. Y en este desenlace hay algo que Cecilia no sabe, pero nosotros sí: los actores en

pantalla son reales, fantasmas del pasado, y *Sombrero de copa* es obra liquidada, producto completo. Fred Astaire no va a salir de la pantalla, porque aquí la mirada de la espectadora no se enfrenta a un mundo onírico posible, sino a una memoria cerrada, una imagen de archivo, un documento que ni los sueños de ella ni la ficción de Allen conseguirán modificar. Sus ojos chocan contra una imagen etérea, de musical de los 30, pero tremendamente dura, como una roca, imposible de moldear, inmutable a los vapores del deseo. Recordándonos, también a nosotros, que las imágenes de la pantalla son así y nada más, que no van a cambiar, y que toda su posible mutación esté tal vez en los ojos del que mira, como aquellos, encharcados, de Mia Farrow.

Con estas imágenes, y, de hecho, con todo su metraje, *La rosa púrpura de El Cairo* flirteaba con las fronteras entre realidad y sueño, moviéndose en vaivén entre la posibilidad de difuminarlas y la asunción de su dureza. Con *Medianoche en París* (*Midnight in Paris*, 2011) regresó al mismo tema, con un Owen Wilson fascinado por un pasado, y viajando, en la oscuridad de la noche, a terrenos míticos. Es una lástima que en ese momento Allen no sacara el mismo jugo de las situaciones, y que, con demasiada frecuencia, creyera en el cliché fácil de la ciudad turística; y es una lástima porque lo hizo no para articular historias finalmente estimulantes (los *paparazzi* que siguen al Don Nadie Roberto Benigni en *A Roma con amor* [*To Rome with Love*, 2012]), sino para construir postales de personas, aquellas imágenes de famosos del lugar que probablemente se vendan al lado de las de la Torre Eiffel o el Arco del Triunfo. *Medianoche en París* nos parecía, pese a la ironía reinante, lastrada por esos guiños pesados, pero finalmente salvada por una imagen: aquella de la anticuaria Léa



Seydoux en el puente, de noche, mientras el viento mueve sus cabellos y la luz baña su rostro. En ese instante, contrariamente al resto de la película, la realidad y la ficción no se separan por una clara frontera, como hemos comentado antes, sino que se encaraman juntas en un artificio asumido, en un viento de mentira, en unas luces falsas, para finalmente decirnos: es falso, ¿y qué? No hay cliché que oscurezca este momento, que remite, por lo demás, a otro mágico instante del cine de Allen: al final de *La maldición del escorpión de Jade* (*The Curse of the Jade Scorpion*, 2001), cuando el viejo gusano C.W. Briggs (Woody Allen) ya no está hipnotizado, pero la racional y organizada Betty Ann Fitzgerald (Helen Hunt) sí, él le da un último beso, antes de que, como dice, caiga el triste telón de la realidad; y al fondo, relampagueantes, estallan unos fuegos de artificio.

El beso de Allen a Hunt, así como el encuentro de Wilson y Seydoux, exploran este diálogo entre la realidad y la mentira no tanto a través de una frontera, sino en la historia de los personajes, mediante la hipnosis en el primer caso y el artificio escenográfico en ambos. *Magia a la luz de la luna*, la penúltima película de Allen estrenada en España, parece partir de esa premisa: no hay aquí frontera, sino que la magia y las dudas se instalan en la

historia de amor y, de ahí, hechizan las imágenes del filme. Stanley (Colin Firth) es un mago que, tras sus trucos y éxito, esconde a un devoto de la racionalidad desesperado con el mundo; Sophie (Emma Stone) es una joven médium que recorre Europa con su madre y sabe cosas de la gente que nadie creería. El primero debe desenmascarar a la segunda, pero en el trayecto comenzará a dudar de sus certezas, de su confianza en un mundo real sin fisuras: y su mirada, y la nuestra, se dejarán encantar. Ocurre algo parecido a películas como *Me casé con una bruja* (*I Married a Witch*, René Clair, 1942) o *Me enamoré de una bruja* (*Bell Book and Candle*, Richard Quine, 1958), filmes de hechiceras que quieren ser mortales, donde la magia acaba haciendo posible la trama narrativa y la comanda: gracias a los trucos o hechizos, los personajes se encuentran, triunfan, se enamoran: es la poción que hace que Veronica Lake caiga a los pies de Fredric March, es la hipnosis con gato que Kim Novak ejerce sobre James Stewart. En la película de Allen la magia vuelve a filtrarse en las relaciones personales y juega con ellas, aunque con un añadido: aquí, estas ambigüedades en los amores y en las historias provocan también una nueva mirada sobre el mundo: Firth mira, de forma distinta y mucho más fascinada que antes, el color



de las flores. La realidad, de este modo, se transfigura sin que lo parezca, sin mostrar exactamente dónde está la frontera. *Magia a la luz de la luna* habla de visiones que se tienen (las de Emma Stone) y de un mundo real visionario (la propia Emma es presentada como una visión, como se dice en una secuencia), y aquí, en este estrecho vínculo entre magia e historia de amor, y entre historia de amor y mirada sobre el mundo, se encuentra su esplendor.

Amor a la luz de la luna es una bella película, porque bellos son los momentos en los que Emma Stone, levantando las manos y dejando que su mirada se pierda, se pone a fingir revelaciones mentales y visiones del pasado. Bella es la película, aunque parezca menor dentro de la filmografía de Allen, aunque parezca quedarse estancada de vez en cuando, aunque sus temas se verbalicen y sea un filme muy hablado, aunque se insista una y otra vez en las mismas ideas. Bella es porque cree en el cine y el mundo, en su eterna mezcla, en su capacidad de hechizar nuestras vidas y darles un sentido, sentido que, al fin y al cabo, no existe. Bella es porque convierte la magia en patrón narrativo, tal como ocurría con la suerte en *Match Point* (2005), y aunque nos la descubre como artificio y charlatanería, en la línea del Fellini de *La Dolce Vita* (1960) u *Ocho y*

medio (*Otto e mezzo*, 1963), nos revela los trucos como filtro necesario para el amor y para la vida, como *La maldición del escorpión de Jade*, filme de timos pero bellos encuentros hipnóticos. Y al hacerlo nos arroja hipótesis sobre las películas de Clair o de Quine, que se presentan ahora más borrosas que antes: ¿ocurre de verdad lo que viven sus personajes? ¿dónde terminan sus trucos? Bella es porque nos fuerza a la mentira, como toda ella, instalada en una época mitificada, de sur de Francia de hermosas vistas al mar y trajes elegantes, de luz vespertina y viento suave que hechiza mansiones lujosas. Una época recreada como un sueño, sin mostrar su trastienda siniestra (*Balas sobre Broadway* [*Bullets Over Broadway*, 1994]), pero sin recrearse una y otra vez en subrayar cuán maravillosa era (*Medianoche en París*). Bella es por la secuencia en el observatorio, con una mirada a los cielos de los futuros amantes, mirada hacia estrellas y luna de mentira que se abren paso, mediante una tímida obertura, en el mundo de la ciencia.

Todo ello tal vez resulte demasiado impresionista, como unos apuntes acelerados que rehúyen el análisis, pero, por una vez, hemos creído que esta era la mejor manera. Porque *Magia a la luz de la luna* no opera a partir de la frontera entre mundos, analítica, como *La rosa púrpura*



de *El Cairo* o *Medianoche en París*, sino con las ambigüedades que convocan un rostro o una frase mentirosa. Pararnos en sus diálogos o en sus construcciones narrativas sería hacerle un flaco favor, pues tal vez nos la desmontaría, y no queremos que ello ocurra. Hemos leído recientemente, a partir de un texto de Manny Farber sobre James Agee, que las películas que amamos son como los amores del mundo real, a los que no se quiere ver las imperfecciones (cfr. JOUDET, Murielle: “El mentiroso amable. Algunas cuestiones sobre la crítica de cine a partir del caso Farber / Agee / Schefer”. *Cinema Comparat/ive Cinema*, Vol. II, nº 4, p. 99), y seguramente eso ocurra aquí. El tiempo tal vez cambie nuestra mirada sobre la película de Allen, pero ahora es

difícil no rendirse a ella, como se rinde el cuadrulado Colin Firth a los encantos charlatanes de la hermosa Emma Stone, cuyos ojos verdes ven o no ven, pero verdes son.

T.O.: *Magic in the Moonlight*. **Producción:** Dippermouth Prod., en asociación con Gravier Prod., Perdido Prod., Ske-Dat-De-Dat Prod. (USA-GB, 2014). **Productores:** Letty Aronson, Stephen Tenenbaum, Edward Walson. **Director:** Woody Allen. **Guión:** Woody Allen. **Música:** temas de Cole Porter, Igor Stravinsky, Maurice Ravel *et al.* **Fotografía:** Darius Khondji. **Montaje:** Alisa Lepselter.

Intérpretes: Colin Firth (Stanley); Emma Stone (Sophie Baker); Eileen Atkins (tía Vanessa); Marcia Gay Harden (Mrs. Baker); Hamish Linklater (Brice Catledge); Simon McBurney (Howard Burkan); Jacki Weaver (Grace Catledge). **Color** – 97 min. **Estreno en España:** 5-XII-2014.