

# Irreal

## Unreal

### PAULINE KAEL

Aparecido en *The New Yorker* 60 (Dec. 10, 1984), p. 165-8 [7 p.]  
abs.bolano@hotmail.com

*Traducción:* Adalberto Bolaño Sandoval, María Isabel Meza Barraza

### RESUMEN

En este artículo, publicado en la revista *The New Yorker*, Pauline Kael, considerada hasta su muerte en el año 2001 como una de las críticas cinematográficas más prestigiosas del mundo, analiza la película *The killing fields* (Campos asesinos, más conocida como *Los gritos del silencio*), dirigida por Roland Joffé. La obra narra la relación de amistad entre el periodista norteamericano Sydney Schanberg y Dith Pran, un nativo vietnamita, quien colaboró como asistente y traductor de varios periodistas durante la guerra en Camboya y su posterior invasión por Vietnam del Norte. Kael dedicó casi 40 años a una labor que dejó huellas fuertes en el mundo cultural norteamericano pues su vasta influencia generó posiciones encontradas entre directores, colegas y espectadores. En su estilo original coexistieron sabiduría, acritud, autobiografía, metáforas inusuales, acercamiento emocional, ironía y un lenguaje fustigante, y también equivocaciones.

### ABSTRACT

In this article, published in *The New Yorker*, Pauline Kael, regarded until his death in 2001 as one of the most prestigious film critics the world, reviews the film *The Killing Fields* (Campos murderers, better known as *The Killing Fields silence*), directed by Roland Joffe. The play recounts the friendship between the American journalist Sydney Schanberg and Dith Pran, a Vietnamese native who worked as an assistant and translator of several journalists during the war in Cambodia and the subsequent invasion by North Vietnam. Kael spent nearly 40 years at a job that left strong traces in the American cultural world as its vast influence generated positions among directors, colleagues and spectators. In its original style coexisted wisdom, acrimony, autobiography, unusual metaphors, emotional closeness, fustigante irony and language, and mistakes.



**Pauline Kael**

*Los peligros de Pauline.*  
Caricatura de Pauline Kael por David Levine.  
Tomado de *The New Review of Books* (Agosto 1980).

Recibido:  
Octubre 15 de 2009

Aceptación:  
Septiembre 17 de 2009

## Introducción

La película *Campos asesinos* (*The killing fields*), basada en el artículo “Muerte y vida de Dith Pran”, de Sidney Schanberg, aparecido en la revista *Time* en 1980, no representa un cine insignificante. Nos muestra al Ejército Rojo en la transformación de Camboya en un gulag nacional, y las escenas de esta gran revolución tienen la amplitud y el terror de una profundidad jamás imaginada. La película es en sí más arrolladora cuando nadie dice nada. Cuando el director, Roland Joffé, y su fotógrafo Chris Menges, presentan desde el aire las hachas golpeando a los americanos evacuados, o caminos atestados de gentes confundidas y desprotegidas, o paisajes de casas calcinadas, cada imagen de la pantalla parece mostrar un relato completo. Estas imágenes sugieren pinturas, ya que el horror y los colores exóticos son “irreales”. Leemos que Dith Pran indicó en el artículo que “en los manantiales los cuerpos parecen huesos en caldo y usted podría ver que el asesino ara siempre, ya que la hierba se vuelve más alta y más fuerte”. Los paisajes parecen absorber la crueldad y los cadáveres persisten prístinos —paradisíaco. Las imágenes sugieren un documental realizado por un lírico poeta macabro. Es la poca profundidad de la historia en primer plano la que nos mantiene desilusionados.

En el artículo, Schanberg, quien era corresponsal del *Times* en Camboya, desde 1972 hasta 1975, evoca su amistad con Pran, intérprete y asistente astuto, quien lo acompañó en Phnom Penh hasta después que los americanos fueran evacuados, pues Schanberg estaba decidido a cubrir la historia y Pran sabía que Schanberg no sería capaz sin su ayuda. El rápido pensamiento multilingüe de Pran le permitía poner al tanto a Schanberg de lo que ocurría —y a Jon Swain, corresponsal del *Sunday Times* de Londres y a Al Rockoff, un fotógrafo americano que trabajaba de manera independiente— sobre la matanza propinada por los soldados del Ejército Rojo, pero sus amigos caucásicos estaban autorizados para llevarlo con-

siguiente, aunque él tuvo que librarse de ellos en el campo de batalla. El artículo da cuenta de los esfuerzos infructuosos de Schanberg para hallar a Pran y el remordimiento y la angustia general que experimentó hasta encontrar al astuto y hábil Pran, tras cuatro años de trabajos forzados, escondido y simulando ser un chofer analfabeto que hizo su viaje a Tailandia, a finales de 1979, y lograr material periodístico para él. Las anotaciones pueden considerarse como el primer material que proporciona datos: la historia de una amistad de un asiático y un americano en el marco de una revolución brutal.

En este film británico (en el que actúa Haing S. Ngor como Pran, quien prestó sus servicios como médico en Camboya pero vive de manera desinteresada ahora en Los Ángeles, y Sam Waterson, quien personifica a Schanberg), un periodista de muchos ideales es impulsado a recurrir a la verdad, pero también revela a un individuo manipulado, de sensibilidad mórbida, reservado y con muy poco sentido del humor. En Camboya, el film sobre Schanberg parece ser una crónica dolorosa del peso de su determinación por conseguir el relato: anda irritable y malhumorado con razón y se levanta como si estuviera realizando su mejor descanso sobre el potro de la tortura. De vuelta a casa, desanimado, mira angustiado y la ronquera en su vacilante voz es igual a una agonía moral. El sentido de la película está planeado: la conciencia de Schanberg es el campo de batalla, el teatro: nosotros suponemos estar mirando lo que Camboya hace sentir, y si él se olvida de Dith Para, la cinta habría terminado. Es como si Camboya hubiera sido creada por Waterson-Schanberg para sufrir y monologar una pregunta infinita: “¿hice lo correcto?”.

Aunque Joffé hace su debut como director de cine con esta cinta, ha tenido bastante experiencia en el teatro, televisión y documentales. Él y su guionista, Bruce Robinson, deben tener conocimiento sobre nuestra reacción al fingimiento de Waterson-Schanberg: el protagonista

aparece siempre gritando en el plano superficial, y sólo las emociones revelan su cruda condena y su culpa. La película pudo haber intentado mostrar un poco de parecido entre Schanberg y el irresponsable tratamiento dado a Pran por parte de Estados Unidos, debido a sus acciones en Camboya: la bomba que Nixon guardó en secreto, y la invasión y el sostenimiento de la corrupción del impopular régimen de Lon Nol —lo que contribuyó a la desmoralización— hizo posible que el Ejército Rojo tomara el poder en 1975, bajo el implacable (y algo sicótico) régimen comunista de Pol Pot. En 1979, cuando el gobierno del Ejército Rojo fue derrocado por una fuerza vietnamita invasora, un estimado del cuarenta por ciento de los camboyanos (tres millones de siete) fue masacrado, o murió por hambre o por enfermedad. La película atribuye explícitamente la culpa a Nixon y Kissinger — (y caballerosamente) en nosotros. Y afirma que el gobierno habla de grandes ideales, por un lado, mientras que piensa atrocidades y baila vals por el otro, precisamente como hizo Schanberg.

Joffé está gravado con el peso mecánico dividido entre la experiencia de Pran sobre las atrocidades de Camboya y la inquietud y remordimiento de Schanberg en varios sitios en San Francisco y New York. Las escenas de Schanberg en Estados Unidos no tienen sustancia; son prácticamente relleno; y unas cuantas escenas son la peor parte —entre ellas la que muestra a Schanberg frotándose la nariz en el suelo. En una intencionada escena detestable, en una suntuosa reunión en New York donde Schanberg es distinguido como el “Periodista del año 1976” por sus despachos desde Camboya, va al baño y se encuentra con Al Rockoff (John Malkovich), quien lo acusa despectivamente de haber sacrificado a Pran con tal de ganar el premio (significa también buscar el Premio Pulitzer —lo que después el mismo Schanberg hizo para ganar, y la película corta justo cuando Pran vadea su humano esqueleto, inundado de arroz, al mismo nivel que la acusación a

Schanberg, al momento de ser aplaudido cuando sube al estrado para hablar).

Al luchar por premios y proseguir con la verdad, se consigue confundir en esta cinta, aunque manifieste una tendencia unificada en el énfasis acerca de las consecuencias que motivaron a Schanberg. Waterson-Schanberg, quien utiliza el *Times* como su escudo y su gloria (la bandera es para el embajador norteamericano en Phnom Penh), está así cortado (y presentado) desde otra lealtad al pueblo, que Pran le transmite de manera incómoda al espectador. Si la amistad no es fiel, si Schanberg es un promotor de sí mismo, con una conciencia carcomida —y así es como la película lo presenta—, entonces el risueño, pequeño Pran, también se aproxima al reconocido cliché de confianza, de pueril nativo. Y su devoción por la superioridad racial americana parece categórica —convertido en cachorrito de perro. Cuando vemos a Pran en una prisión de trabajos forzados del Ejército Rojo sometido a reeducación, la luz de afuera tiene arruinada su cara. Retorna cuando le oímos susurrar a Sydney (es una indicación en la película mostrando la relación de Pran, quien ve en Schanberg, a su Syd. En la película la relación es mostrada de manera más formal). No oímos a Pran susurrar sobre sus esposa o sus niños —sólo Sydney—, constituyéndose en un pensar fraudulento y frágil —“Vuelve a la balsa *otra vez*, querido Huck” [destacado en el original por la autora]. Quizá el delicadísimo momento en el film es aquel en el que Pran, explicando a Schanberg el porqué estuvo decidido a quedarse con él, dice que es “un periodista también”. El patetismo en esta escena es duro y de impacto lacerante; la puesta en escena nos muestra a Pran como un hombre ingenuo engañándose a sí mismo. La escena hace culpable también a Schanberg, aunque no tuvieran tal intención. Pudo simplemente haber sido molesto hacernos encontrar a Pran más conmovedor y comprensivo—más que una víctima— tanto, que la película sería comprometida, envolvente.

*Campos asesinos* es una ambiciosa película hecha con ineptitud, a veces sutil, y el guión equivocado muchas veces se encuentra escrito como un drama documental, pero usted no puede descubrir siempre las escenas que intimidan. Una temprana escena mayor, comienza en 1973 y trata sobre la bomba lanzada a una ciudad camboyana, por un B-52 americano, pero no hallamos que estuvo ahí — ¿fue que las bombas intentaban ser para otro país o para un diferente lugar en Camboya? El accidente parece incluido de modo que observamos cómo Schanberg y Pran trabajan para conseguir los hechos, no obstante la intención de un diplomático oficial de la embajada americana (Craig T. Nelson) por ocultarlos, e introducir una sugerencia acerca de una empresa americana interesada en Camboya —Schanberg y Pran, cansados varias veces, enclaustrados en una planta de embotellamiento de Coca-Cola. Los asuntos acerca del B-52 son simple muletas colgadas. Cualquiera de los episodios cubiertos por Pran en sus cuatro años de esclavitud y escapatoria, intentan y sacuden su ser atado a un árbol y sus quejidos los escuchamos como si los dieran varios hombres en el escenario; hay episodios ficticios en los que a Pran le es encomendado el niño de un enemigo oficial del Ejército Rojo, tierno mensajero el muchacho durante el paso peligroso por las montañas. Esa brillante demostración de piedad conmueve la plana cinematografía —convirtiéndose en gráfica dulzarrona (La película fue planeada y filmada en Tailandia). Sin embargo, el poder de las imágenes de los escuadrones urbanos de la muerte y de las masas en éxodo desde Phnom Penh permanece con usted.

Las grandes escenas son tan impresionantes que lo débil de las mismas no anula las emociones. Y hay algunas dramáticas viñetas excelentes: Bill Paterson personifica a un acosado doctor en un hospital en el que se hallan niños ensangrentados y mutilados que fueron atrapados en el combate entre las tropas de los gobiernos de Lon Nol y el Ejército Rojo. Un día, o poco después, Schanberg no puede hacer nada pero sin embargo ajusta las teclas

del piano en la embajada francesa y habla con otro doctor (Athol Fugard) —sus pacientes deberán ser forzados a permanecer fuera del hospital y sobre las carretas. Existen momentos tensos en la embajada francesa cuando Malkovich (Al Rockoff), con su cintillo hippie, y Julian Sand (Jon Swain) maquinan un plan para salvar a Pran con un falso pasaporte, y Rockoff intenta revelar una foto del pasaporte, aunque él no tiene los productos químicos necesarios. Paterson y Fugard le regalan colores, culminando el revelado; y Malkovich más: la función de su susceptible carácter solitario busca deprimir en el fondo. Malkovich crea un hablar lento y prolongado, como un mojado y sucio fondo de orinal, que precisamente recuerda una confrontación en el baño de hombres, especialmente por su manera de enfadarse.

Es probable que el productor, David Puttnam, subvalore las expresiones emotivas de Joffé sobre su visión al asedio de Camboya. Muchas veces, justo cuando nuestro aliento es poseído, cuando estamos embebidos, la música, de Mike Olfield, se proyecta de manera altisonante, inflando las imágenes. Durante las escenas de la evacuación en la embajada americana hay cantos en voz alta. Cuando los oficiales deberían tomar prisioneros, aunque ellos vigilan otros prisioneros que están muertos, y esperan estar muertos ellos mismos, la música —se sugiere que Olfield era apartado gradualmente de su trabajo mediante una mezcla soporífera— convierte el pánico en histeria y golpea más fuertemente el corazón. Las ejecuciones son tan convincentes que yo creería que la audiencia tiene, no obstante, todas las emociones manipuladas —hay cadáveres recientes encima de todo. Pero la música insiste en resaltar la muerte. Se comunica entre las imágenes y nuestras respuestas; se intenta mitificar las escenas, lo que nos despoja, pienso yo, de sentimientos honestos.

Cuando se muestra la estúpida mirada de los jóvenes soldados del Ejército Rojo forzando a la totalidad de la población de Phnom Penh sobre los caminos fuera de la

ciudad —gente en masa, niños perdidos, agotados, viejos—, los lamentos son susurrados y, vueltos, captamos al ruidoso Olfield. O cuando Schanberg regresa a casa y ve en TV a Nixon explicando su decisión de bombardear Camboya y el porqué es eso un secreto, y aprieta el botón de adelanto en su video, acelerando imágenes de atrocidades, al mismo tiempo el sonido se encuentra a todo volumen —Franco Corelli, regresa con una orquesta sinfónica, cantando el “Nessum dorma”, del aria “Turandot” de Puccini. Cuando se escucha un fragmento de música apropiada —música enlazada con la cultura camboyaná— durante los créditos finales, eso arrulla el oído.

Puttnam fue también el productor de *Carros de fuego*, y en una reciente entrevista dijo: “Cuando estamos en postproducción, el compositor se vuelve importante en grado sumo. Vimos *Carros de fuego* por señal televisada y puedo decir con autoridad: no creía que ganara el premio de la Academia otra persona diferente fuera de Vangelis”. Le creo. Y si *Campos asesinos* debió estar hecho por el director de *Carros de fuego*, pudo también haber tenido necesidad de clarificarlo. Pero la música es un insulto a Joffé y a Menges —aunque ellos no lo saben.

En la misma entrevista, Puttnam explicaba, refiriéndose a *Campos asesinos*: “durante años quise intentar hacer una cinta que pudiera describir como ‘realismo operático’”, y añadió: “siempre quise probar y combinar la dureza de *La batalla de Argelia* con una historia que fuera un poco más accesible y mezclar una poco de la cualidad operá-

tica, si usted quiere, de *Apocalipsis now*”. Este es el caso de un productor fijando su defensa tras su reconocido crimen estético.

La dudosa altura que Sydney Schanberg le asigna a Dith Pran con él en Phnom Penh —como el film lo insinúa— indica que está mirando adelante el Pulitzer. Pero es un cincho frío que David Puttnam salta con su inflación musical y por la que ganó Premio a la Mejor Película por *Carros de fuego*, haciendo lo mismo para *Campos asesinos*. Es más ambigua, si se supone que la película fue hecha “un poco más accesible” en razón de la amistad entre Pran y Schanberg. También es menor el film en su crimen estético cuando en un pequeño error se hace evidente el afán de Schanberg de denunciar a los oficiales americanos que tomaron la decisión secreta de bombardear e invadir a Camboya, y asegura que él y Dith Pran intentaron hacer un informe con los resultados concretos de esas decisiones. Sentimos que le propinó una herida a un hombre calvo mediante un fuerte golpe y luego lo trasladó a la cabeza de los espectadores. El director no alcanzó a decidir acerca de este manejo de Puttnam, pues seguramente éste le hubiera cortado su testa.

*Nota bene:* En la edición original de la revista *The New Yorker*, de donde fue extraído el anterior artículo, Pauline Kael analizó también la película de Ulu Grosbard *Falling in love*, con Robert de Niro y Meryl Streep. Por razones de espacio, ese análisis fue excluido en esta traducción.

## REFERENCIA

Kael, P. (1984, diciembre, 10). The current cinema: Unreal. [Traducción de la reseña en inglés de la película *The killing fields*] *New Yorker*, p. 165.