

Le déclin de l'empire américain
(*La decadencia del imperio americano*)

Año: 1986
Origen: Canadá
Director: Denys Arcand
Guión: Denys Arcand
Fotografía: Guy Defaux
Música: François Dompierre sobre temas de Haendel
Sonido: Richard Besse
Producción: René Malo; Roger Frappier
Productoras: Téléfilm Canadá; La société générale de cinéma du Québec, La société Radio-Canada



Narratis quod nec ad caelum nec ad terram pertinet, cum interim nemo curat quid annona mordet.

*Satyricon, 44, 1-2**

Contáis historias que nada tienen que ver con el cielo ni con la tierra, y entre tanto a nadie le preocupa por qué la escasez nos muere.

“Parto de la hipótesis de que la noción personal de la felicidad se amplía en la literatura al mismo tiempo que disminuye el resplandor de una civilización”, sostiene casi como una provocación Dominique St. Arnaud, protagonista de *Le déclin de l'empire américain*. El film nos presenta de este modo una hipótesis central: las razones de la decadencia del imperio, esto es, el sistema de poder dominante.

Género y discordia: la civilización en riesgo

La narración es relativamente sencilla y su estructura responde, si se quiere, al esquema aristotélico: tres movimientos que mantienen férreamente la unidad de acción y se despliegan durante una jornada. Un grupo ilustrado de la clase media —algunos de ellos profesores de historia— se reúnen a comer en una casa de

campo después de un día en que hombres y mujeres, por separado, han sido captados en sus respectivas actividades, conversaciones y evocaciones de episodios de la vida erótica de cada uno, registrados en *flash-backs*. La cena servirá para una gran mostración de puntos de vista, tensiones y disidencias personales que, sin embargo, en su conjunto, van a configurar una teoría de la historia y un diagnóstico acerca de la sociedad contemporánea.

Las referencias al mundo clásico —bajo la forma de alusiones, intertextos, tópicos— atraviesan la obra de Arcand, particularmente en este filme y en su complementario, *Las invasiones bárbaras* (2003), y constituyen una clave hermenéutica que amplía el abanico de lecturas posibles y de proyección en otros ámbitos semánticos. Advertimos así que, en *Le déclin de l'empire américain*, el episodio de la comida remite al banquete de la literatura clásica. En el marco general del género simposiaco, centramos el enfoque en *Satyricon*, que exhibe durante la extensa *Cena Trimalchionis* (26.6-78) una serie de recursos conceptuales y estilísticos, funcionales a los efectos de un planteo de analogías a partir de determinados paradigmas ideológicos y retóricos. En tal sentido, el moderno criterio de parodia, enunciado por Linda Hutcheon (1985), resulta pertinente aplicado al análisis comparativo. Entiende Hutcheon que la parodia —concebida como ironía conciente y evocación burlona de un modelo artístico— configura una mecánica que permite a los sistemas referirse y reproducirse a sí mismos y, en un plano general, la auto-reflexión de todas las formas culturales. Así interpretado, el género ha permitido a los autores un modelo de crítica y a su vez de construcción formal y temática. La parodia del banquete platónico en Petronio permite una mirada satírica, y acaso moralizante de la sociedad romana del siglo II. El filme de Arcand se vale de estos recursos para referirse a la crisis de un sistema político y sus implicancias sociales, e incluso domésticas, en las vidas de los individuos.

La serie analógica comprendería, entonces, algunos núcleos sémicos, tales como la concepción de decadencia aplicada a un esquema dominante, y el repertorio de estrategias formales que permiten inferir un estado de disgregación moral en el conjunto social focalizado. Dicha analogía entre ambos imperios se presenta explícitamente desde el comienzo del filme: en la escena de la entrevista a la autora del libro *Variaciones en la idea de felicidad*; ésta, asumiendo la conciencia intelectual y crítica del grupo protagónico, afirma:

Una sociedad en desarrollo se preocupa por el bien colectivo [...] o de la hipotética felicidad futura y no de la inmediata. Para los romanos, por

ejemplo, el amor conyugal comienza a proliferar bajo Diocleciano en el siglo III al desmoronarse la estructura del Imperio. [...]Yo planteo la cuestión paradójica: esta voluntad de felicidad individual que observamos hoy en la sociedad ¿no estará históricamente ligada a la decadencia del imperio americano que ahora hemos comenzado a vivir?

Precede a este diálogo inicial una panorámica de la estación de subterráneo de Montreal; el movimiento de la cámara conduce al espectador en una suerte de catábasis que desemboca en la toma de Diane y Dominique, cuyo parlamento abre un nivel teórico de reflexión, disparador de un núcleo de ideas que, a través de la historia, volverán a plantearse en forma dramática, ligadas ya a la peripecia de los personajes, para demostrar la hipótesis inicial.

Luego, dos series simétricas de escenas muestran a los protagonistas masculinos y femeninos por separado. Las cuatro mujeres en el gimnasio, un ámbito de distensión propicio a las conversaciones íntimas; los cuatro hombres en el interior de la villa campestre, durante la preparación de la cena. Los grupos mantienen sendas conversaciones acerca de sus experiencias y aventuras sexuales; los hombres, con cierto cinismo, cruzan sus apreciaciones sin ningún recato, ninguna limitación; las mujeres, en cambio, confiesan entre ironías, burlas y declaraciones elípticas, una última preocupación no exenta a veces de culpa: el temor, la angustia y la incertidumbre final que han marcado en ellas los episodios amorosos referidos. Una cuestión de género subyace a la confrontación de ambos discursos, discusión que será retomada durante la comida. ¿Son capaces las mujeres de vivir sin conflicto la libertad que la sociedad les reconoce? ¿Puede el matrimonio sobrevivir a esa libertad mutua? ¿Persiste de todos modos el abismo de la diferencia entre hombres y mujeres? ¿Sigue en pie el estigma de la infidelidad? No obstante, por encima de toda disparidad, la obsesión por detener el paso del tiempo y paliar su crueldad, ligada al motivo de la impotencia sexual, se traduce en desasosiego. La sociedad del bienestar económico no logra sin embargo dar respuesta a estos antiguos idealistas que han arribado a una madurez insatisfecha y a una sensación de fracaso personal irremediable, lo cual no deja de ser una paradoja de los tiempos modernos.

Un plato de pescado: travestismo y alienación

¿A qué obedecería, en la construcción del filme, la elección de un banquete como nudo de significaciones y desencadenante de la catarsis?

Como esquema cultural preexistente, la tradición del género simposíaco — ínsita en la cultura— permite decodificar alguno de los elementos más interesantes en la narración cinematográfica; la obra se estructura así en sus aspectos temáticos y técnicos a través de la relación que Gérard Genette definió como transtextualidad. En nuestro caso, este tipo de esquema textual supone la fusión, mediante la parodia, de tópicos y escenas de la serie literaria trasladados al plano cinematográfico, lo cual implica otro soporte, otro lenguaje.¹

El género simposíaco puede caracterizarse a partir de la inherencia de ciertos rasgos conceptuales y de composición que coinciden sugestivamente con algunos aspectos del filme.

La antigüedad clásica ha consolidado ciertos temas típicos de la literatura convival: erotismo, política, consideraciones filosóficas y a veces satíricas sobre la vida. En tal sentido, durante la comida, el filme de Arcand presenta un verdadero combate ideológico, bajo el cual permanece latente el enfrentamiento esencial de los géneros. Idealizantes o irónicos, los comensales debaten cuestiones relativas a la sexualidad y sus mitos —el ‘fantasma’ femenino, el incesto, el sadomasoquismo, la orgía—, la familia, la soledad, la vejez, la infidelidad y la posición o prestigio social. En realidad, estas elucubraciones no hacen sino desplegar el tema central del libro que motiva la acción dramática: *Variaciones en la idea de felicidad*. La amarga conclusión de esta cena acaso sugiera la idea de que los personajes sólo pueden experimentar la felicidad mediante el sexo, la ausencia de culpas, ciertas drogas sociales y conductas hipócritas en la relación de pareja.

La convención del género establece, por otra parte, desde la puesta en escena, cierto orden ascendente en los discursos, de modo que se produzca un clímax dramático, y la consigna de sentar doctrina sobre un motivo central: operan entonces determinadas argumentaciones filosóficas que se materializan en los

¹“Vivimos en una cultura de transposiciones: los relatos cinematográficos, los distintos géneros televisivos, los géneros que insisten en la radio, los nuevos que se van creando en ella, y también los viejos y los nuevos de la comunicación impresa hablan de un juego entre la insistencia de los transgéneros que recorren medios diversos, así como distintas épocas y espacios culturales y la de aquellos que aparecen en cada medio y le son específicos.” Steimberg 1993: 84.

parlamentos de los convivales; tales intervenciones se construyen en gran medida a partir de fuentes literarias e históricas, que resultan verosímiles en el medio social en que se insertan, ya que implican fuertes representaciones culturales. El campo fértil de la intertextualidad alimenta estos diálogos ficcionales. Conocido es el mecanismo degradante de la parodia en la *Cena* petroniana: desde las citas que tergiversan los relatos míticos hasta la explícita referencia platónica. *Le déclin de l'empire américain* reconoce una voz central femenina, intelectual, académica; y en torno a ella, respondiendo a la provocación inicial, articula una red polifónica, que acude también a la cita, a la alusión, y a la fuente histórica para tramar la tesis individual y social de la decadencia.

En cuanto a la finalidad moralizante, típica de los *symposia*, en el filme resulta de la convalidación de lo expuesto en la hipótesis —esto es, la decadencia del sistema a partir de la realización individual, y sobre todo del desplazamiento del poder hacia las mujeres—; y estos ideogramas constituyen núcleos en la mentalidad de estos intelectuales representativos, para nuestra sociedad, del ideal de ‘sabiduría’:

Rémy: lo más divertido del libro de Dominique es que no trata de cuestiones femeninas.

Pierre: No era su tema.

Rémy: Al parecer quiere ignorarlo.

Pierre: No quiso comparar al poder femenino con la desintegración social.

Rémy: Sí, pero el acceso femenino al poder siempre estuvo ligado a la decadencia. Sabes muy bien que es un síntoma claro.

El desarrollo de los *symposia* comporta un elemento dramático funcional al planteo y evidencia de la hipótesis que intentan demostrar. En medio de la puesta, es habitual la irrupción de un personaje de características exóticas o extravagantes, con relación a los comensales. Alcibiades en el banquete platónico (212d), Habinas en *Satyricon* (65), resultan modélicos con relación a la figura de Mario —el amante de Diane—: adoptan comportamientos análogos, son conducidos por una mujer y funcionan como factores de ruptura y desenmascaramiento. Mario, ‘el bárbaro’, ha entrado de un modo escandaloso al banquete: hombre de pocas palabras, pragmático y burlón, será el que descubra ‘la verdad’, razón a su vez de la hipocresía del grupo ilustrado: la ‘lección’ de Mario consiste en revelar crudamente a los intelectuales que la única virtud o capacidad que poseen es la palabra, y que en realidad ésta no hace sino encubrir la impotencia para la acción.

Mario: Sí, pero aquí no pasa nada.

Diane: Discutimos entre amigos.

Louise: A los intelectuales les encanta hablar.

Mario: Ustedes solamente hablan. Se pasaron hablando del culo toda la tarde.

Creí llegar a una orgía pero sólo vi una tarta de pescado.

Dominique: ¿Qué nos sugieres?

Mario: Cuando tengo una erección yo la cojo. ¿Qué te parece?

El lenguaje procaz y directo de este personaje evoca la figura del maricón o embasiceta de la orgía de Cuartila en *Satyricon* (21-24). Tanto en el diálogo platónico y en los episodios petronianos como en el filme de Arcand, el ‘otro’ se presenta extrañamente ataviado. Su aspecto, su conducta exhibicionista y la violencia no exenta de desconcierto que provoca su entrada concentran la tensión dramática. La ceremonia de la comida se convierte así en peripecia. El término bajtiniano de la carnavalización puede aplicarse en tal sentido a la escena disruptiva que, mediante la escandalosa intervención de Mario, parece plantear el tópico del mundo al revés, donde la ‘barbarie’² resulta el elemento detonante en la violación de lo convencional / normativo.

La invectiva se dirige entonces a una sociedad individualista que ha hecho un fetiche del concepto y que, en su alarde de libertad, no permite entablar relaciones genuinas entre sus componentes. A través del personaje de Mario, el director focaliza la crítica en las clases medias-altas, profesionales, intelectuales —en particular, los humanistas— que hacen de la palabra un modo de evasión y de encubrimiento de otras carencias. En el ámbito lingüístico, la textualización mixtura deliberadamente registros cultos y groseros, domésticos y profesionales, en una polifonía que desborda los marcos discursivos y que indica, además, la renuncia a un estilo unívoco a favor de la desmitificación de la cultura de los sesenta, mediante un tratamiento irónico que subvierte el mecanismo saber / poder.

² “Uno siempre es el bárbaro de alguien: los bárbaros son ‘los demás’. El término fue inventado por los griegos: ellos eran los civilizados, por supuesto, y los otros eran los bárbaros. Depende, por lo tanto, de en qué lado de la frontera se sienta uno. Y lo mismo ocurre en la vida privada.” Denys Arcand en “Historia clínica”, *Página 12 Web, Radar*, edición del viernes 30 de enero de 2004.

Pero antes de esta irrupción de ‘lo otro’, la ceremonia se había ido desarrollando como un ritual paródico. Los hombres habían preparado el Coulibiac,³ un plato tradicional que, desde el nombre —la forma— ha sido adulterado del ruso al francés, pero que ellos, a su vez, nuevamente falsifican al remplazar sus ingredientes —la sustancia—. Por una parte, esa adulteración remite a la antigua costumbre —atestiguada por *Satyricon* (33-49)— de presentar un manjar cuya apariencia no coincide con el contenido verdadero; por otra, la inserción del plato trucado en el banquete de los intelectuales instala en el centro de la mesa el conflicto apariencia / realidad. De modo análogo, los discursos de los conviviales circulan por la periferia de la realidad: el vicio retórico —brutalmente señalado por el ‘bárbaro’— establece sentencias, pero no resuelve los problemas de la vida cotidiana a través de una filosofía práctica —como pide la tradición simposíaca—, sino que funciona como mecanismo de simulación de las verdaderas relaciones interpersonales. Hay también un travestismo de la palabra cuando ésta no refiere a lo real. De ahí que, en el desenlace, el grupo se muestre disgregado tras el colapso de sus vínculos y los personajes deban reconocer sus limitaciones existenciales, la inutilidad de la hipocresía y la imposible felicidad: la hipótesis inicial de Dominique ha sido demostrada.

El vacío de la palabra

El director, mediante la inserción del motivo del banquete, elabora una crítica de la sociedad contemporánea que debate sus motivos, sus crisis, sus impotencias a

³*Coulibiac* es la traducción francesa de *kulebyaka*, comida tradicional rusa: una empanada de pescado —habitualmente salmón— huevo duro, chalotes, setas y eneldo. En *Le déclin de l'empire américain*, Claude, el anfitrión, para travestir el plato reemplaza el salmón por trucha y la crema fresca por crema agria.

través de la discusión filosófica, el enfrentamiento y la consiguiente catarsis de los personajes, que después de la ruptura, la diatriba y el reconocimiento parecen incapaces de reaccionar y de asumir una conducta reparadora. El final nos muestra una escena neutra, sin diálogo: conclusión de una triste lógica para este retrato generacional que contempla la civilización como un entramado de relativa seguridad que, sin embargo, intenta travestir con hábiles argumentaciones la distancia que separa a los seres en sus individualidades intransferibles.

Bibliografía

- ALESSO, MARTA. (2003). “El género simposiaco en la *Carta de Aristeas*”, en *Koronís, homenaje a Carlos Ronchi March*, Pablo Cavallero et al. (eds.). Instituto de Filología Clásica, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires: 291-304.
- BAJTIN, MIJAIL. (1986). *Problemas de la poética de Dostoiewsky*. México: F.C.E.
- GENETTE, GERARD. (1982). *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- HUTCHEON, LINDA. (1985). *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*. New York: Methuen.
- PETRONIO. (2002). *Satyricon*, traducción, notas y prólogo de Eduardo J. Prieto. Buenos Aires: Eudeba.
- PLATÓN. (1983). *El Banquete. Fedón. Fedro*. Barcelona: Labor.
- STEIMBERG, OSCAR. (1993). *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Atuel.