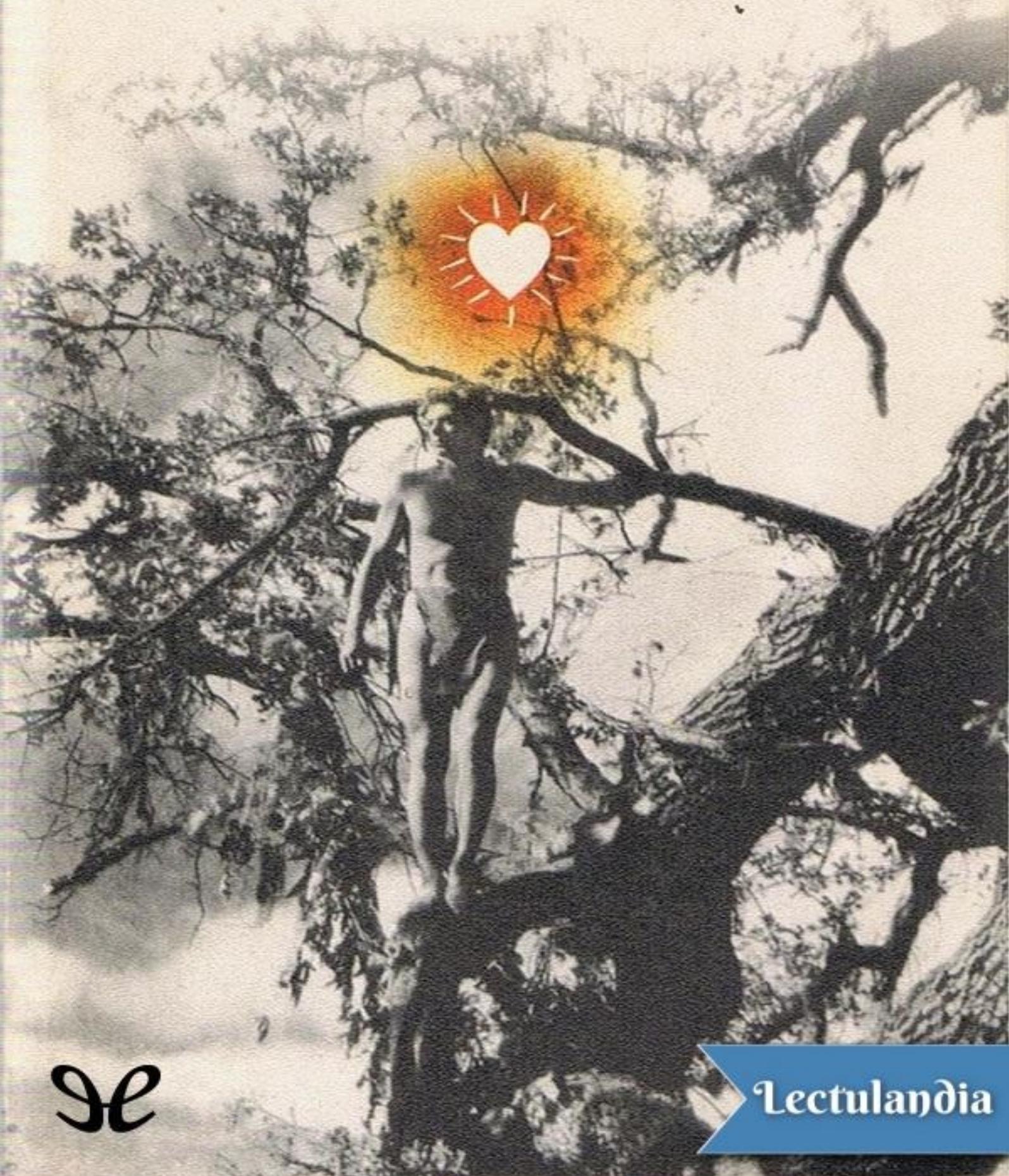


Frank D. McConnell
El cine
y la imaginación romántica



Lectulandia

Frank D. McConnell, profesor en la Northwestern University y autor del libro *The Confessional Imagination: A Reading of Wordsworth's «Prelude»* (1974), muestra en esta su segunda obra cómo el film está imbuido de las mismas asunciones de realidad, lenguaje y creatividad que las que caracterizan la literatura romántica y posromántica. En consecuencia, relacionando el cine con la literatura, McConnell describe el curioso y ambiguo sentido de veracidad que los films nos ofrecen: un sentido que abarca a la par la «realidad» de un dibujo animado y la «realidad» de una fotografía; el lenguaje en el film y el film como lenguaje; la política en sus facetas más cotidianas de «normalidad»; los films de género (en especial, el *thriller*, el terrorífico y el *western*) y la personalidad de los grandes protagonistas de una película.

Todo este entramado teórico viene sustentado y argumentado mediante numerosos y acertados ejemplos, desde películas recientes y notables hasta otras más clásicas y famosas de la historia del cine, analizando sobremanera algunos de los títulos definitivos de los géneros citados.

Otra de las «audacias» de McConnell, por no hablar de virtud u originalidad, es la de situar a un mismo nivel de lectura y relación personajes de la popularidad de Frankenstein o Tarzán, al lado de autores como Byron, Proust, Wordsworth o Descartes, por ejemplo. Igual podría decirse con actores o directores de fama mundial y entidad profesional incuestionable (Godard, Keaton, Hitchcock, Chaplin, Kubrick, Bogart, Eisenstein, Welles, Bergman). Sin olvidar los puntos de vista de crítica y teoría cinematográfica aportados por Bazin, Tyler, Kracauer y Sarris, entre otros.

Por último, el autor, al sostener que el film es una nueva clase de literatura, pone en primer plano lo que de sueño tiene, en el sentido de un sueño de la propia realidad.

Lectulandia

Frank D. McConnell

El cine y la imaginación romántica

ePub r1.0

Titivillus 26.04.17

Título original: *The Spoken Seen. Film & the Romantic Imagination*

Frank D. McConnell, 1975

Traducción: Ramón Font

Editor digital: Titivillus

ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

4.º

Aniversariö



EDICION CONMEMORATIVA

"Más libros, más libres"




epublibre



Para Carolyn y Christopher,
compañeros de viaje.

*La imaginación puede compararse con el sueño de Adán,
quien al despertar se encontró con que era verdadero.*

JOHN KEATS

Agradecimientos

Por todo lo bueno del presente libro tengo una gran deuda de gratitud con algunos amigos y colegas, con quienes he tenido la suerte de charlar, aprender y a veces discrepar sobre cine, literatura y cine-y-literatura: Peter Conn, A. Herskovits, Stuart Kaminsky, Bruce Kawin y S. Schoenbaum. Y por el tiempo de reflexión gracias al que fue posible el presente libro, estoy en deuda con la generosa ayuda del Northwestern University Office of Research and Sponsored Programs, y con su director Charles H. Gold. El apoyo y la gentileza de William P. Sisler, de la Johns Hopkins University Press, han sido constantes.

Un lugar especial en esta página, y en este libro, está reservado a mis amigos Alfred Appel Jr. y Sam Hynes. Durante cuatro años he discutido con ellos sobre muchas de las cuestiones aquí tratadas y estoy seguro de haber aprendido más de lo que pudiera agradecerles: es realmente gracias a Sam Hynes que pude impartir mi primer curso sobre cine y literatura, y fue con Alfred Appel que lo impartí.

Finalmente, las dos personas a las que este libro está dedicado gozan de mi mayor gratitud, pues con su presencia no sólo hicieron posible la concepción del libro y fácil su escritura, sino que también hicieron que toda la empresa pareciera valiosa.

1. El sueño de Adán: la prehistoria romántica de un arte

El arte cinematográfico ha recibido ya bastantes definiciones y es probable que reciba muchas más. Pero una de las más sugerentes es la que propuso André Bazin, el gran historiador y crítico cinematográfico francés, en su ensayo «El mito del cine total». El ensayo empieza como una reseña de la historia de los orígenes del cine escrita por Georges Sadoul, pero no tarda en orientarse hacia una exposición de las ideas personales de Bazin sobre la cuestión:

Todo parece suceder como si hubiera que trastocar la causalidad histórica que va desde la infraestructura económica hasta las superestructuras ideológicas y considerar los descubrimientos técnicos fundamentales como felices y favorables accidentes, pero esencialmente secundarios con relación al proyecto de los inventores. El cine es un fenómeno idealista. La idea que los hombres se habían hecho existía ya totalmente definida en su cerebro, como en el cielo platónico; y lo que nos sorprende es más la tenaz resistencia de la materia ante la idea que las sugerencias de la técnica a la imaginación del creador.

Es decir que, al menos para Bazin, la consideración más correcta que podemos hacer del cine es verlo como la realización de un sueño estético, la encarnación, gracias a una tecnología inspirada y una ciencia visionaria, de un ideal artístico muy anterior al «descubrimiento» real, práctico del cine. Y al desarrollar esta argumentación en el citado ensayo, Bazin relaciona explícitamente el arte cinematográfico con el sueño específico del arte como contra-realidad totalmente representativa, totalmente autónoma, que asociamos primordialmente con la literatura romántica y posromántica del siglo XIX.

Naturalmente, semejante visión del cine tiende a superidealizar el arte: como es sabido, algunos de los más importantes progresos de la historia de la tecnología cinematográfica, e incluso algunas de las más grandes obras del arte cinematográfico, se han producido más por los intereses de la economía del sistema que por un «mito» del «cine total». Sin embargo, me parece que se trata de una de las posturas más penetrantes sobre el fenómeno cinematográfico propuestas hasta hoy. Si el cine ha adquirido una gran significación para nosotros, si se ha convertido sin lugar a dudas en el arte de nuestra época, ello no se debe a una serie de progresos accidentales del gusto del público, ni tampoco a la eficiencia y energía del mercado cinematográfico monopolizado por los grandes estudios norteamericanos y europeos. Por el contrario, si el cine ha llegado a ser nuestro arte es precisamente porque sigue planteando y explorando aquellos problemas de realidad, percepción, significado y conciencia que constituyen un aspecto vital de nuestra herencia literaria del romanticismo. Decir que todavía vivimos en la época romántica —que nuestros mejores poetas y novelistas

son continuadores directos de la búsqueda romántica— casi se ha convertido en un cliché de la crítica literaria. Pero el cliché gana brillo si tenemos en cuenta que también confiere un sentido elocuente al desarrollo y a la estética del cine, y que a su vez la estética cinematográfica puede perfeccionar y hacer revivir en nosotros el sentido de nuestra herencia literaria.

Ésta es, de todos modos, la suposición en que se basa la «lectura» fílmica que sigue. Y de ahí el título de este capítulo, «El sueño de Adán». La frase procede de una carta de John Keats, al cual, quizás en mayor medida que a cualquier otro poeta romántico, le obsesionaba y alentaba su personal sentido del romanticismo en la historia de las ideas y del romanticismo como profecía del futuro. El sábado 22 de noviembre de 1817, Keats escribió a su amigo Benjamin Bailey: «Tengo absoluta certeza de los afectos del corazón y de la verdad de la imaginación. Lo que la imaginación percibe como belleza debe ser verdad —existiera o no antes—, pues tengo de todas nuestras pasiones la misma idea que del amor: en su expresión más sublime todas son creadoras de belleza esencial. (...) La imaginación puede compararse con el sueño de Adán, quien al despertar se encontró con que era verdadero».

Además de su gracia y exquisitez, la referencia al «sueño de Adán» contiene un complejo fragmento de historia literaria. En el Libro VIII del *Paraíso perdido*, de Milton, Adán relata cómo, estando solitario en el Jardín del Edén, había pedido a Dios una compañera para compartir sus alegrías. Entonces Dios le sumió en un profundo sueño, durante el cual tuvo la visión de una forma encantadora, una criatura como él, aunque tentadoramente distinta. Era Eva.

Desapareció ella, dejándome en sombras, me desperté
para dar con ella o llorar eternamente su pérdida
renunciando a cualquier otro placer:
Cuando ya había perdido las esperanzas,
se me ofreció a la vista, no muy lejos,
tal como la había soñado, adornada
con todos los dones de cielos y tierra
que pudieran hacerla agradable...

El sueño de Adán es la visión de Eva, de la compañera humana que provocará su caída en la historia —en nuestra «realidad»—, así como su recuperación final de la caída. Y Milton, como el gran poeta prerromántico que era, nos presenta deliberadamente la visión onírica, el ideal de Eva, como causa de su realidad, del mismo modo que Bazin, como el gran crítico posromántico que era, insiste en la visión del arte como causa de su realización física.

Al transponer el incidente del sueño de Adán a la idea general de la imaginación —y a la idea de «todas nuestras pasiones (...) en su expresión más sublime»—, Keats nos ofrece lo que quizá sea la mejor definición de que disponemos sobre el ideal

romántico de la literatura. Para el poeta o el novelista romántico, así como para nuestros más importantes poetas y novelistas contemporáneos, la creación de la obra literaria implica un intercambio con la realidad complejo y potencialmente peligroso. Porque la obra trata de convertirse, como el sueño de Adán, en una contrarealidad fantástica y muy estructurada, la cual, gracias a su mismo poder de imaginación, se convierte en algo «real», ya sea reestructurando nuestras ideas complacientes sobre el ser de la «realidad», ya desestructurándolas (caso éste más frecuente en la literatura moderna). Idealmente, pues, al terminar la lectura de un poema como la «Oda a una urna griega», o la «Oda al viento del Oeste», de Shelley (o una novela como *Ulises, o Gravity's Rainbow*, de Thomas Pynchon), nos podría sorprender la profunda semejanza entre el visionario mundo de la obra y la realidad cotidiana desde cuyo exterior consideramos la obra: despertaríamos para encontrarnos con que es verdadera, o para encontrar que nuestro mundo ordinario es una mentira.

Pero si la metáfora de Keats es una brillante formulación de las ambiciones de la literatura romántica, creo que es asimismo una versión extrañamente precisa de nuestra experiencia del arte cinematográfico. Ciertamente, nadie que no haya llegado a una respuesta fílmica cansada y superintelectualizada hasta la saciedad puede dejar de reconocer en la forma del sueño de Adán una profunda similitud con la simple experiencia de *ir* al cine. Nos sentamos en la oscuridad —o nos sentamos esperando con impaciencia que termine el sonido Muzak^[1] y se apaguen las luces—, unidos todos en tanto que público y, sin embargo, cada uno de nosotros en cierto modo sólo con la pantalla, cada uno de nosotros convertido en un Adán romántico dispuesto a redescubrir el mundo, y esperamos el momento en que sobre una pantalla situada frente a nosotros, en la sala oscura, unas figuras luminosas empiecen efectivamente a moverse. El film que visionamos puede incluso llevarnos a un estado de semihipnotismo; seguramente la mayoría de aficionados han pasado por ese momento curioso, casi terrorífico, cuando a mitad de un film nos damos cuenta de que, si bien no hacemos más que contemplar un film, carecemos de fuerza para apartar nuestros ojos de la pantalla, para dejar de seguir las acciones que se desarrollan ante nosotros. Y al final, si la experiencia fílmica ha sido positiva, nos despertamos para encontrarnos con que es verdadera: termina la película, se encienden las luces y salimos de la sala para entrar de nuevo en el mundo de calles (generalmente) oscuras, sórdidas, de coches aparcados y gentío —un mundo que no ha dejado de estar ahí y que el film nos ha ayudado a redescubrir como nuestro, quizá tan sólo por el hecho de haber sido tan distinto de ese mundo.

En general, los cineastas han demostrado que eran conscientes, tal vez subliminalmente, y a la vez aficionados a utilizar el poder del cine para penetrar y modificar nuestras ideas sobre la realidad. En 1903 Edwin Stratton Porter realizó su trascendental film *Asalto y robo de un tren (The Great Train Robbery)*, el primer *western* cinematográfico y quizá —según afirman algunos críticos— el primer film verdaderamente narrativo. Mas, cuando fue distribuido, *Asalto y robo de un tren*

incluía una corta escena (los avisos a las salas insistían en que quedaba bien tanto si se proyectaba al principio como al final del film) en la que un típico bandido del Lejano Oeste, de torvo aspecto, levantaba su revólver y disparaba a quemarropa contra la cámara, es decir, contra el público. Según se cuenta, la gente reaccionaba gritando; había mujeres que se desmayaban, hombres duros que agachaban la cabeza. No es el único caso en que el público de aquellos films primitivos respondiera sobresaltada y aterrorizadamente ante recursos que en la actualidad tenemos tendencia a considerar cándidos y excesivamente usados. Pero bien podría ser que la respuesta de aquel público fuera la más perceptiva. Porque lo sorprendente del bandido que dispara su revólver contra nosotros es precisamente el hecho de que *no pasa nada*; podemos agacharnos o gritar, pero el proyectil, aun si no se tratara de un cartucho sin bala, nunca podría alcanzarnos y herirnos. Nada sucede realmente, a pesar de la aplastante ilusión de realidad proporcionada por la pantalla. En otras palabras, en la escena extra de *Asalto y robo de un tren* tenemos un primer ejemplo de uno de los más poderosos recursos estéticos del cine: su poder para recordarnos, con una súbita sacudida, que estamos entregados a una mera ilusión, aun cuando dicha ilusión, por su misma naturaleza, esté más cerca del mundo *sensible* que la mayoría de nuestras experiencias reales. Podemos observar de paso que el ardid de *Asalto y robo de un tren*, por más pasado de moda que pueda parecer, ejerce aparentemente una fascinación perenne sobre los cineastas. En el pregenérico de *Harry el fuerte (Magnum Force, 1973)*, de Ted Post, secuela de *Harry el sucio (Dirty Harry, 1971)*, de Donald Siegel, vemos una mano (la del héroe, el detective Harry Calahan) que empuña una pistola de aspecto gigantesco, una Magnum del calibre 44, elevándose progresivamente hasta apuntar al público y disparando finalmente.

Quizás a un nivel más complejo, *Last Tango in Paris (1973)*, de Bernardo Bertolucci, se mueve inexorable y pomposamente hacia el disparo final, con una intención bastante similar. Un hombre y una mujer, Paul (Marlon Brando) y Jeanne (María Schneider), se encuentran en un apartamento parisino vacío, donde tienen amores apasionados y a menudo brutales; al principio de su relación convienen en no revelarse nunca sus nombres ni sus historias personales, en un patético intento de aislarse del mundo urbano que les está despersonalizando. Y ninguno de los dos le dice nunca a su compañero: «Te quiero». Pero hacia el final del film, cuando la chica ha decidido terminar la extraña relación, el hombre, en estado de embriaguez, la persigue hasta la lujosa casa de su madre, proponiéndole el matrimonio y declarándole su amor. En el último y fatal instante, él le pregunta su nombre; ella responde: «Jeanne», al tiempo que saca una pistola de un cajón y dispara, matándole. Es un punto significativo para nuestra lectura del film, aun cuando en este caso específico adolezca de cierta lentitud: la comunicación humana, el tránsito del sueño a la sociedad, la historia y el amor hace añicos nuestro sentido de la «fantasía» del film, con la misma violencia e irrevocabilidad que un disparo.

Está claro que los disparos son un modo relativamente rudimentario, aunque

permanentemente efectivo, de poner de relieve la sorprendente realidad del estructurado sueño fílmico. Pero la imagen del bandido de *Asalto y robo de un tren* nos ayuda a ver una importante relación entre el cine y la imaginación literaria de los dos últimos siglos, una relación que hasta el presente ha motivado bastante confusión e ira por parte de los teóricos cinematográficos. No cabe duda de que el cine difiere de la literatura. La diferencia entre el medio fílmico (réplicas fotográficas de figuras humanas que se mueven en la pantalla) y el medio literario (representaciones artificiales de sonidos vocales ordenadamente dispuestas sobre la página) es esencial, y ya no podemos seguir olvidándola. Pero decir que la diferencia entre ambas artes es esencial no equivale a decir que sea, a fin de cuentas, *significativa*. Y tanto los puristas del cine como los de la literatura, que defienden la autonomía e (implícitamente) la preeminencia de uno u otro modo de expresión, se equivocan seriamente sobre la naturaleza de ambos. Vuelvo, como frecuentemente lo haré a lo largo del libro, a Keats. La *imaginación*, dice, puede compararse al sueño de Adán. Y el uso que él hace de la palabra subrayada señala otro importante punto de inflexión en la historia de la literatura y de la concepción literaria. Hasta las postrimerías del siglo XVIII, la palabra «imaginación» no merecía consideración alguna en lo que respecta a la descripción del genio literario: significaba precisamente lo que sugiere su etimología —la facultad intelectual de crear o formar imágenes— y como tal recibía en el mejor de los casos una consideración de aditamento pintoresco a la fuerza moral y educativa de la poesía, de superior importancia. El hecho de que la palabra «imaginación» implique para nosotros el más alto poder creador del arte, inclusive la fuerza moral que la teoría retórica clásica le oponía, es uno de los principales legados del período romántico —y en particular de la prosa de Coleridge y Keats. Una vez más, el poeta romántico, a la vez que desea despertar y encontrarse con que su sueño es verdadero, insiste típicamente en que la verdad del sueño es función de su especificidad dramática y visual, del poder de crear o generar imágenes que Coleridge, en la *Biographia Literaria*, llamó «*esemplastic*» (o sea, que da forma sintética, plasmación de una disparidad de cosas en un todo único) y comparó a la fuerza creadora de Dios.

En su monumental *Art and Illusion*, E. H. Gombrich sugiere que toda la tradición realista de la pintura occidental (perspectiva, iluminación, poses naturales, etc.) procede de la inmensa influencia que el poema narrativo, en particular la epopeya homérica, ha tenido en el pensamiento occidental. Es decir, que, según Gombrich, al principio no fue ni el verbo ni la imagen, sino la fábula representada. Y por lo menos en la historia del arte romántico y posromántico, podemos ver que las afirmaciones de Gombrich son asombrosamente exactas. Desde la revolución romántica, la literatura ha sido, para lo mejor y lo peor, un intento de pensar y discurrir filosóficamente mediante imágenes. Y si por una parte esta apoteosis de la imaginación ha producido el simbolismo icónico de Hopkins, Yeats y Mallarmé, también ha producido, como expresión máxima de su mito, el arte del cine, de

imágenes que se mueven de veras y cuentan una historia, y por lo tanto impulsan la poesía del romanticismo de un modo que el lenguaje quizá no pueda confiar en alcanzar nunca. La crítica y la teoría poética clásicas se basaron en la fórmula horaciana *ut pictura poesis* («un poema es como una imagen»). Pero la teoría romántica —y, por extensión, la práctica fílmica— afirma de modo más problemático que *poesis est pictura* —«un poema es una imagen», incluso una imagen *en movimiento*.

Hoy día es una práctica relativamente común, aunque todavía instructiva, encontrar, en los poemas narrativos románticos o en las novelas decimonónicas, pasajes y escenas «cinematográficos» —pasajes en los que la acentuación romántica del poder de la imagen confiere a los detalles el tipo de significación que solemos buscar en los films serios—. No me concierne a mí catalogar o explicar en este libro tales anticipaciones literarias directas de la técnica cinematográfica; pero cuesta resistirse a citar dos de esos pasajes, pertenecientes a dos de los primeros y máximos escritores modernos.

En un momento culminante de su epopeya confesional *The Prelude*, Wordsworth habla de «manchas de tiempo», privilegiados y enigmáticos momentos de visión que plasman y dirigen nuestro destino psíquico. A continuación describe una de esas «manchas de tiempo»:

Recuerdo bien

que en una ocasión monté a caballo con orgullo y esperanza,
a pesar de que mi mano inexperta apenas si podía tener la brida,
y viajamos hacia las colinas:
me acompañaba un antiguo criado de la mansión paterna,
alentándome y guiándome;
no habíamos recorrido mucho trecho cuando
un percance me separó de mi compañero; y descabalgando
lleno de miedo, conduje a mi caballo por un terreno pedregoso y baldío,
y por fin, entre tropiezos, llegamos al lecho de un río,
donde antiguamente se había ahorcado a un criminal
con cadena y grillete de hierro. El mástil de la horca se había desmoronado,
huesos y hierros habían desaparecido;
pero sobre el césped, muy cerca,
poco después de producirse tan bárbara acción,
una mano desconocida había grabado el nombre del criminal.
Las gigantescas letras fueron inscritas en tiempos remotos;
mas no obstante, la superstición de los habitantes de los alrededores
quiere que la hierba sea extirpada de año en año,
y hasta la hora presente los caracteres
se mantienen frescos y visibles (...)

Es un pasaje espléndido, y si nos esforzamos en leerlo prescindiendo de los prejuicios que hemos heredado sobre el estilo «literario» de Wordsworth, resulta todavía más notable. El triste y sombrío paisaje, el aborrecible mástil y sobre todo las letras recién cuidadas que componen el nombre del asesino, todo ello son detalles que podrían pertenecer fácilmente, casi con la misma fuerza e inexorable belleza, a una escena de Lang, Murnau o James Whale en sus mejores momentos.

En un estilo muy distinto, pero igualmente «cinematográfico», Byron culmina *La novia de Abydos*. El poema relata el amor de Selim por Zuleika, hija del bajá turco, y su intento de fugarse con ella. Pero en la batalla final contra los soldados del bajá, Selim es herido mortalmente:

Una antorcha apagada, un barco desmantelado;
y en medio de las algas que se acumulan
en la playa, allí donde ésta se interna en el abismo,
¡hay un capote blanco!
Está rasgado de punta a punta, con una mancha de un rojo oscuro
sobre la que en vano se deslizan las olas;
pero el que llevaba esa prenda, ¿dónde está?
Tú que has de llorar sobre sus restos mortales,
ve a buscarlos a la playa de Lemnos,
allí donde, tras haber arrastrado su carga
sorteando el cabo de Sigeo, el oleaje la arroja:
graznando, las aves marinas se ciernen sobre la presa,
que sus voraces picos aún no atacan,
mientras aquella cabeza, agitada por una almohada
sin reposo, se levanta mecida por las olas;
aquella mano, cuyo movimiento no es signo de vida,
aún parece esbozar débilmente una amenaza de lucha,
movida por la palpitación del oleaje.
¿Qué importa que aquel cadáver
desaparezca en una tumba viviente?

Este magnífico pasaje contiene todas las ambigüedades características de los mejores versos de Byron: Selim, cuya muerte le ha convertido en un pedazo más de materia inconsciente dentro de un universo inconsciente, prosigue irónicamente su gesto guerrero de desafío heroico, gracias al mismo mecanismo del cosmos circundante, repulsivo e inhumano. Y si el pasaje de Wordsworth nos hace pensar en Lang o Murnau, los versos de *La novia de Abydos*, con su montaje cuidadosamente fortuito, es probable que nos recuerde las ironías materialistas de Eisenstein o Hitchcock.

Sin embargo, no es mi propósito trazar en este estudio analogías entre literatura y cine —y aún menos, por supuesto, discutir sobre las «influencias» putativas (y muy

quiméricas) de la narrativa literaria sobre el cine—. Lo que me interesa es el problema más general, y más evasivo, del isomorfismo fundamental entre las dos principales tendencias de la imaginación moderna, la literatura posromántica y el cine. Y a este respecto, una de las más fascinantes versiones preliminares de nuestro tema no se halla en el cine ni en la literatura, sino en la pintura de principios del siglo XIX.

Si el romanticismo tiende a redefinir la palabra como imagen, a depositar en las artes del lenguaje la responsabilidad de convertirse en el arte de la verdad encarnada, de modo similar la pintura romántica tiende a volverse ficticia, en el sentido de intentar progresivamente representar las cosas, no en su realidad estática, en pose, sino en *proceso* —es decir, según la posible argumentación de Gombrich, la representación de las cosas como *devenir*, como elementos de narración—. Las obras de David, Caspar David Friedrich, Constable y Turner ofrecen ejemplos diversos, aunque igualmente vigorosos, de pintura romántica que pretende representar cosas-en-movimiento, lo cual equivale a decir cosas-tal-como-son-percibidas. Pero quizás el aspecto más importante de este fenómeno —del que no parece que Bazin tuviera noticia, pero que constituye una asombrosa validación de su tesis sobre el mito del cine total— sea el caso de Philippe-Jacques de Loutherbourg.

De Loutherbourg (1740-1812) no figura en la actualidad entre los pintores románticos más conocidos. Sin embargo, a fines del siglo XVIII su talento innovador gozaba de gran influencia y celebridad. De muy joven emigró del Continente a Inglaterra, convirtiéndose en miembro de la Royal Academy e íntimo amigo de la mayoría de artistas establecidos de Londres. Amante de tormentas, naufragios y en general de cualquier violencia meteorológica, el genio específico de De Loutherbourg como pintor radicaba, según sus contemporáneos, en la representación del tiempo atmosférico y de la nubosidad —en otras palabras, estados de devenir— con una naturalidad peculiar y dramática. Esta etiqueta de «dramática» le conviene particularmente: desempeñó durante años el lucrativo cargo de decorador de los montajes de David Garrick en el Drury Lane Theatre y sus decorados adquirieron notoriedad por su intenso realismo.

Sin embargo, aquí nos interesan menos sus paisajes o su producción teatral que un extraño y exitoso experimento realizado en plena madurez. El *Dictionary of National Biography* describe este experimento del siguiente modo:

En 1782 planeó y construyó en un proscenio un ingenioso sistema de imágenes en movimiento, que imitaban efectos atmosféricos a diferentes horas del día, mediante el parecido de las pinturas y una hábil disposición de luces y gases de colores. Este ingenio, al que bautizó con el nombre de *Eidophusikon*, lo exhibió con música, para acompañar los movimientos de los cuadros, y la exposición atrajo a un público numeroso. El pintor Gainsborough quedó profundamente impresionado. La exposición fue tan

popular que, al ser demandado De Louthembourg por exhibir su sistema sin licencia musical, los jueces que sentenciaron el caso le concedieron la licencia en el acto, sin imponerle pena alguna.

Podemos concluir, pues, que los jueces de De Louthembourg demostraron tener un gran sentido crítico al dar por terminado el pleito contra él por carecer de licencia musical para una representación. Porque lo que ofrecía el Eidophusikon no era una representación —al menos no en el sentido dado a este término en el siglo XVIII—, sino más bien una versión primitiva de un arte que aún tardaría más de un siglo en alcanzar su madurez, el arte cinematográfico.

De hecho, el Eidophusikon presentó tres o cuatro viñetas en otras tantas representaciones. Y aunque el *DNB* no lo indique, cada una de ellas era una narración dramática; además de efectos de nubes, luz solar y paisaje, había unos pequeños muñecos que representaban actores humanos y se movían según una mínima trama argumental. Una de las presentaciones originales del Eidophusikon ha sido minuciosamente reconstruida por el museo de Kenwood House, Hampstead Heath, Londres (que conserva asimismo una impresionante selección de paisajes tormentosos pintados por De Louthembourg). Es una versión del libro I del *Paraíso perdido*, la reunión de los ángeles caídos en el infierno y su construcción del palacio del diablo, Pandaemonium; y, de acuerdo con la versión original, no sólo incluye un acompañamiento musical, sino también una lectura, realizada desde fuera del escenario, de los versos correspondientes del poema de Milton. No hay duda de que una reconstrucción así es inseparable de cierto efecto cómico: al tiempo que contemplamos su desarrollo, somos conscientes de la rudimentaria mecánica de algunos efectos especiales con que De Louthembourg trata de plasmar la narración de Milton. Pero a pesar de este inevitable snobismo histórico, es imposible que la fuerza de la concepción de De Louthembourg no nos conmueva, o incluso nos deje pasmados. La expresión del *DNB*, «imágenes en movimiento en un proscenio», no define apropiadamente la genialidad del experimento, que es un precursor del cine, brillantemente concebido como arte total e íntimamente relacionado con los movimientos estéticos, metafísicos y poéticos que, al cabo de un siglo, iban a engendrar la tecnología capaz de articular por completo aquel sueño que el propio De Louthembourg había puesto de manifiesto, una recreación perfectamente representativa y misteriosamente simbólica del mundo real.

El Eidophusikon de De Louthembourg es el primero de varios ejemplos precinematográficos a los que me referiré en el presente libro. Otros ejemplos abarcarán a Platón, Lucrecio y, por supuesto, los poetas románticos. Pero al localizar estos antepasados del cine, el fin perseguido no ha sido disminuir o subestimar la radical originalidad de éste como arte; mi intención no ha sido utilizar la historia para debilitar la autonomía de la forma. Por el contrario, el descubrimiento de formas artísticas y conceptos filosóficos precinematográficos ha de recordarnos —como

espero que haga todo el libro— la profunda implicación del arte cinematográfico en nuestras preocupaciones vitales e intelectuales más permanentes y decisivas.

Aunque sea una expresión poco afortunada y pedante, el término *Eidophusikon* puede tener dos significados complementarios y de igual importancia. Podemos interpretar que las raíces griegas significan «una visión de la naturaleza», o bien, de modo más activo, «un examen de la naturaleza»; y está claro que hemos de tener presente que «naturaleza» (sea griega o latina su raíz) tenía para los primeros románticos una connotación de proceso, de devenir, mucho más intensa que la que ha llegado a tener en nuestra época. Ambas interpretaciones pueden ser de utilidad para describir el arte cinematográfico. Pues tanto si pretendemos considerarlo como una visión o como una percepción particularmente analítica de la naturaleza, el cine parece alcanzar su sentido máximo como versión icónica, especialmente poderosa, de los problemas epistemológicos e imaginativos que también afectan a nuestra poesía y a nuestra ficción, así como a nuestros intentos de llevar vidas totalmente conscientes, totalmente humanas. Éste es al menos el supuesto de las páginas siguientes, que pretenden describir «el cine y la imaginación literaria» como si ambas artes no se excluyeran mutuamente, ni participaran en ninguna especie de guerra intelectual, antes por el contrario, como si fueran descripciones de la conciencia moderna que se afianzan mutuamente.

Así pues, empiezo dando por supuesto que una descripción verdaderamente exacta del arte cinematográfico debe incluir una síntesis de los doscientos años de pensamiento y literatura que le preceden, revolucionarios, desde el punto de vista de la imaginación, y cuyo desarrollo es paralelo al suyo. Y mi discurso sobre el cine trata de enfocar el arte partiendo de términos definidos, de un modo u otro, tanto por la tradición de la literatura moderna como por el cine. Siguiendo las sugerencias de la carta de Keats, trato al principio del curioso y ambiguo sentido de realidad que nos proporciona el cine, un sentido de realidad que abarca los extremos de la alternativa: «realidad» del dibujo animado y «realidad» fotográfica, congelada. A un nivel de abstracción superior, esta doble realidad sugiere el problema del autómeta y de la inteligencia artificial que ha obsesionado a los filósofos, poetas y cineastas durante trescientos años. Y si el autómeta —el ser humano artificial— es una posibilidad a la que el cine ha conferido una especial inmediatez, lo mismo sucede con el problema del lenguaje, el arte humano de significar, que tanto puede ser una impostura (a fin de cuentas, podemos desconocer que las palabras que usamos nombran realmente el mundo en que vivimos) como nuestra única salvación del mundo de la materia inarticulada. Sin embargo, el lenguaje es un hecho a la vez social y fenomenológico); y hablar del habla también implica —al menos para nuestra sensibilidad posromántica— la descripción del camino seguido por la personalidad individual al elevarse por encima del dominio de la tradición y del sentido heredado para crear un sentido y una realidad propias.

De una forma muy alusiva y esbozada, éstas son las fases de mi discurso sobre el

cine. Aquel lector que comparta conmigo la afición (o sea un adicto) a los diagramas, puede guiarse por este *esquisse* de los capítulos siguientes:



De las flechas oblicuas, las divergentes puede considerarse que equivalen a «se fragmenta en»; las convergentes, a «se unen en (a un nivel de abstracción superior)»; y las flechas verticales, a «nos lleva a discutir el problema de». Esto no ha de tomarse, desde luego, como un esquema exhaustivo del discurso, sino tan sólo como orientación sobre mi manera de concebir el progresivo significado que los capítulos individuales confieren al arte cinematográfico y a sus relaciones con la imaginación literaria.

Como el lector advertirá, en algunos puntos de este libro tengo la oportunidad de disentir del cuerpo crítico aceptado, formalista y basado en la teoría de *auteur*, que durante las dos últimas décadas ha dominado más o menos las discusiones serias sobre el cine. Tal como lo indica el hecho de que mi premisa fundamental proceda de Bazin, tengo en gran estima a la teoría de autor, que quizá por primera vez ha hecho posible una apreciación del cine seria, crítica, académica. Pero al igual que todas las teorías formalistas —de cualquier arte—, la del cine de autor tiende hacia una deshumanización de la obra de arte, hacia una traducción de la experiencia original de la obra en abstracciones y fórmulas, que entiendo que deben someterse a una

constante disciplina y corrección, recordando que después de todo estamos hablando de un arte que *nos* afecta —y no de alguna alambicada idea sobre lo que nos gustaría que fuera—. En realidad, esa disensión forma parte de mi intento de permanecer fiel, a lo largo de este libro, a la intuición de Keats: discutir de cine y literatura en unos términos que eviten los tecnicismos de un vocabulario «crítico» y tener siempre presente la profunda relevancia de tales cuestiones artísticas respecto de nuestra experiencia más elemental. Así pues, el diagrama propuesto como plan de la obra empieza con el término «realidad» entrecomillado y termina con el mismo término sin comillas. A su modo, trata de describir qué significa «despertar y encontrarse con que nuestro sueño es verdadero», qué significa volver la espalda a la pantalla oscura y salir de la sala de proyección. Pero el único en realizar la operación de suprimir acertadamente las comillas de la palabra «realidad» es el mismo film —o el poema, o la novela. Mi propósito no es más que procurar describir cómo, y cuán totalmente, dicha amputación puede llevarse a cabo. Empezamos, pues, con la primera transición que el film nos impone, una transición de un sentido del mundo «real» a otro sentido, más extraño, de esa realidad.

2. El cine como realidad y representación: viajes con mi hijo

«Roll away the reel world, the reel world, the reel world», dice el soñador HCE en el *Finnegans Wake* de Joyce, asumiendo el inevitable juego de palabras^[2]. En la actualidad, lo hemos oído con tanta frecuencia y en contextos tan variados —reseñas periodísticas, clases de una extrema agudeza— que tenemos tendencia a olvidar que, como sucede con la mayoría de juegos de palabras, esconde una seriedad subyacente. Porque el cine mantiene una relación curiosa con el mundo que llamamos real, quizá más curiosa que la que éste mantiene con cualquier otra forma artística. El mundo que el cine nos restituye es seductoramente real; y como en la mayoría de seducciones, una parte del placer proporcionado por nuestra ductilidad está en la sospecha de que esa ductilidad es peligrosa de alguna manera —no sabemos bien cuál, lo que también es un placer. No es por casualidad que los guardianes de nuestra moralidad pública, como *Time* y *Newsweek*, se preocupen más del sexo y la violencia en el cine que en cualquier otro medio. Ésta ha sido la norma de sus antepasados periodísticos desde que aquel bandido de *Asalto y robo de un tren* disparara a quemarropa contra la pantalla y Theda Bara consagrara el término *vamp* como reencarnación abreviada explícitamente erótica del vampiro típica del siglo xx. En la avalancha de ensayos, teorías y estéticas cinematográficas que han aparecido en los últimos años —y en la tenaz resistencia a este movimiento por parte de los humanistas literarios— se aprecia que ese sutil sentido de la posible corrupción del cine, acompaña al debate en constante sordina, si bien en gran parte no reconocido. Por supuesto que «corrupción» suele traducirse en el discurso crítico como «pobreza estética», «dependencia de otros medios» u otros criterios similares. Pero creo que nos engañamos, y perdemos una valiosa comprensión de la naturaleza real del cine, si no reconocemos que los términos en que se discute este arte, al igual que otro cualquiera, son esencialmente morales.

Lo que quiero sugerir con esto es que nuestra reacción primera, preanalítica, hacia el arte, es al mismo tiempo la más exacta y aquélla en que cualquier análisis posterior ha de basarse de manera consciente. Las caras patibularias de los hombres que podemos ver haciendo cola ante un cine porno de la calle 42 ofrecen, en este sentido, una auténtica y sugestiva analogía con las opiniones estridentemente defensivas manifestadas por los profesionales del cine sobre la «autonomía del arte», al igual que con los ataques al cine, en tanto que muerte de la imaginación, procedentes de nuestros intelectuales académicos más conservadores. Puede ser que nuestra cultura aún conserve una desconfianza moral en las imágenes grabadas profundamente arraigada —especialmente cuando su grabación tiene una exactitud tan preternatural. O bien, como sugirió hace tiempo Parker Tyler en *The Hollywood Hallucination*, el cine nos recuerda los más desafortunados aspectos del mito de Pigmalión: un

simulacro tan «real» que nos enamoramos de él a expensas de nuestra propia relación con la realidad. De todos modos, existe una continuidad entre la excitación culpable del asiduo a los films pornográficos, más desprovisto de capacidad crítica, y el discurso del semiólogo fílmico más cerebral, y esta continuidad de respuesta es probable que sea el primer aspecto del arte y el más importante. El cine es casi *demasiado* real. No por casualidad Siegfried Kracauer puso a su importante *Theory of Film* el subtítulo de «The Redemption of Physical Reality» («La redención de la realidad física»), en un esfuerzo por «salvar», como si del bautizo de un bebé se tratara, la hiperrealidad que considera como esencia de la verdad fílmica. Edy Williams (ex esposa de Russ Meyer) enuncia el mismo problema fenomenológico, en el otro extremo de la escala teórica, al describir su próxima película a *Esquire* (julio de 1973): «Habrà todo tipo de escenas sexuales y desnudos frontales, y voy a hacer que cualquier persona del público *participe*».

¿Qué significa la expresión *reel world*, ese retruécano verbal que, de hecho, es una descripción precisa del retruécano tecnológico, artístico y representativo que es el cine? Es un arte que parece a la vez absolutamente artificial y absolutamente realista: la bobina en que aquellas alucinaciones increíblemente convincentes se enrollan y guardan es algo tan mecánico, tan alejado de nuestros prejuicios heredados sobre la relativa «naturalidad» de las telas al óleo, los instrumentos de viento o la página impresa. En realidad, en su combinación de artificialidad y compulsión, el cine, como medio, casi alcanza el nivel de tensión que los pensadores han descubierto en el mismo lenguaje, esa primitiva máquina de percepción, al mismo tiempo un arbitrario sistema de reglas e influencias mutuas y todo lo que es posible conocer de lo «real». De hecho, teóricos recientes como Peter Wollen y Robin Wood han realizado algunos progresos hacia una descripción lingüística del hecho fílmico, empleando el instrumental y los métodos del análisis estructural para explorar las complejidades del cine como lenguaje.

Sin embargo, uno de los problemas de estos métodos semiológicos es su inocencia. Al igual que la descripción estructural del lenguaje, la descripción estructural del film tiende a asumir una delimitación un tanto alambicada y restringida del tema, incluso antes de que el análisis pueda empezar. Es decir, que todo aquello que Saussure dice del lenguaje es una verdad resplandeciente y asombrosa; pero no dice todo lo que hay que decir, y sus discípulos aún mucho menos (en particular los estructuralistas americanos de la escuela de Bloomfield), que erigen en dogma su concisión de punto de vista. Del mismo modo, incluso un estudio tan interesante como *Signs and Meaning in the Cinema* puede darnos a veces la impresión de estar siendo estafados, intelectualmente hablando. En su importante tercer capítulo, Wollen habla de las distintas clases de signos que el lenguaje y el cine son capaces de producir, en un intento de captar la cualidad distintiva (o sea, no literaria) del lenguaje cinematográfico. Su conclusión es la siguiente: «A diferencia del lenguaje verbal, primordialmente simbólico, el cine es, tal como hemos visto,

primordialmente indicial e icónico. Lo simbólico es la dimensión latente. Por ello es lícito esperar que en la “poesía” del cine ese aspecto se manifieste de manera más palpable».

La conclusión es analíticamente sensata y, en circunstancias adecuadas, muy sugestiva para el estudio del cine. Pero seguramente puede perdonarse a muchos lectores por encontrar este malabarismo de signos «icónicos», «indiciales» y «simbólicos» un poco árido y pobre, si se pretende que explique la realidad de los films que vemos. Es un hecho de cierta importancia sociológica (al menos para esa minisociedad llamada «la *intelligentsia*») que a medida que los críticos de cine empiezan a conseguir un reconocimiento merecido, aunque ganado con esfuerzo, en los estudios humanísticos, parece que se sientan progresivamente obligados a imitar el solemne e insípido formalismo que es distintivo de tantos de sus colegas de crítica literaria y de artes plásticas. El forastero que consigue al fin integrarse en un barrio residencial, suele tener tendencia a imitar el estilo residencial, incluso cuando el empapelado es horroroso.

Pero no es necesario que esto suceda. Parte del estímulo que acompaña a la entrada de los estudios sobre cine en la legitimidad académica consiste en inyectar una ráfaga de aire fresco en una habitación mal ventilada. Como arte y como materia de crítica, el cine representa un desafío, no sólo a nuestras ideas admitidas sobre las bellas artes, sino también a nuestros conceptos sobre qué tendría que ser la crítica de arte. Lo que no quiere decir que la teoría cinematográfica deba ser la clase de valoración pseudomoderna y embobadamente «pop» en que a menudo se ha convertido —en particular, sospecho, en cursos impartidos por hombres de letras aburridos de sus propias especialidades—. Por el contrario, significa que el cine debe impulsarnos a reexaminar la naturaleza de esa realidad que creemos encontrar en la calle y que creemos haber situado y fijado, a título de muestra, en la página impresa. Así pues, al discutir la idea de un lenguaje cinematográfico y su relación con otras clases de artefactos lingüísticos más antiguos, quiero empezar con algunas consideraciones cuya característica principal es su simplicidad —una simplicidad que demasiado a menudo excluimos de nuestra respuesta al hecho artístico. Afortunadamente, cuento con un guía.

Empiezo con lo que he llegado a denominar «el teorema fílmico de McConnell»: no es el mío, sino el formulado por mi hijo Christopher. Cuando Christopher tenía cuatro años, le llevé a una proyección de *Canción del Sur* (*Song of the South*, 1947), de Walt Disney. La mezcla de actores y dibujos animados fascinó e hizo las delicias de mi hijo, que ya era un experto espectador gracias a las horas pasadas ante el televisor. Al abandonar la sesión infantil, ruidosa, abarrotada de público e inundada de envolturas de caramelo, empezamos a hablar del cine en general y de las películas de monstruos (otra afición común) en particular. Tratando de ser un padre bueno y tranquilizador, le recordé que no debía dejarse asustar por los monstruos —por ejemplo, *The Son of Godzilla* (1968), de Jun Fukuda, que habíamos visto unos días

antes—, ya que, por supuesto, no eran reales. Christopher pensó un momento y dijo: «Bueno, los de las películas *reales* no lo son, pero los de los dibujos animados sí, ya lo sabes».

Yo no había pensado en ello con anterioridad, pero él tenía toda la razón. Los monstruos de los dibujos animados —todos los personajes de dibujos animados— son lo único real que se ve en las películas. Es decir, cuando miramos un dibujo animado, vemos, exacta y absolutamente, lo que tenemos delante: una proyección de líneas y formas diversamente coloreadas que se mueven a una velocidad calculada, engañosa a la vista. El juego de palabras anterior («*real*»-«*reel*») no es aplicable al dibujo animado, puesto que éste no permite la existencia de un espacio, de un hueco epistemológico entre ambas palabras: la realidad es lo que está enrollado en la bobina y que no existe fuera de allí. Sin embargo, lo que Christopher llamaba «películas *reales*» —films de «acción viva» (y sólo el cine podía habernos obligado a inventar esa tautología)— son irreales y falaces de una manera relativamente compleja. La realidad viva y palpitante que captan es, a diferencia de la presencia elemental del dibujo animado, un simulacro: es una transcripción elaboradamente codificada de la luz, que nos engaña por parecerse profundamente al proceso decodificador por medio del cual normalmente percibimos el mundo. Pero por más completo que sea el engaño, *allí* nunca hay nadie —ni Godzilla, ni Olivier, ni Steve McQueen.

Es importante hacerse cargo de que los principios básicos del cine forman parte de los más antiguos enigmas del pensamiento occidental y se encuentran profundamente imbuidos de la problemática de la realidad y el conocimiento. Al escribir *De natura rerum* unos 50 años antes de Cristo, a Lucrecio le preocupaba demostrar la verdad del materialismo de Epicuro: que toda realidad, tanto mental como física, no es nada más que un conjunto de átomos que chocan y rebotan en infinitas combinaciones y que adquieren formas variadas. Al razonar este atomismo partiendo de lo evidente en la experiencia común, nos da una rica descripción del precinematógrafo:

Además, a la luz del sol nos parece que nuestra sombra se mueve y sigue nuestros pasos e imita nuestros gestos, si bien es increíble que un volumen de aire no iluminado pueda desplazarse siguiendo los gestos y movimientos de un hombre. Pues lo que comúnmente llamamos sombra no puede ser nada más que aire privado de luz. Efectivamente, cada vez que nosotros obstruimos en nuestra marcha la luz del sol, se la robamos a la tierra en una definida sucesión de lugares, y se la restituimos en los espacios que hemos ido abandonando. Esta es la razón por la que las sucesivas sombras de nuestro cuerpo parecen ser la misma sombra que nos sigue firmemente, paso a paso.

Éste es el fenómeno que conocemos como «persistencia retiniana». Pero la presentación de Lucrecio, más antigua y menos familiar, nos ayuda a ver de nuevo su importancia. Porque esta sencilla peculiaridad del ojo humano, de todos conocida, es

la base indispensable del arte cinematográfico. Sin esa debilidad, el ojo no podría sufrir el engaño de convertir una sucesión de imágenes fijas en la imagen en movimiento de un film. Y si no pudiera ser víctima de tal engaño, nunca podría ver el mundo «real» basado en esa mentira. Porque lo que el ojo ve no es un mundo «exterior», sino, de una manera especial y obsesiva, su propia operación y su propia falibilidad creadora. El film es proyectado en la pantalla, pero se desarrolla en algún rincón del cráneo de cada espectador. A las citadas dicotomía «reel»-«real» y «dibujo animado»-«acción viva», añadimos otra paradoja de la experiencia cinematográfica: la experiencia de la sala de proyección, de la multitud sentada en la oscuridad esperando que la pantalla se ilumine, es a la vez la experiencia artística más pública y la más privada a que tenemos acceso.

Volviendo a la observación de Christopher, es el cine de acción viva, por oposición al dibujo animado, el que naturalmente llamamos cine «realista». Al iniciarse el tratamiento para extirparle sus tendencias antisociales, Alex, el violento antihéroe de *La naranja mecánica*, de Anthony Burgess, observa que la sangre nunca parece tan real en la vida como cuando la vemos derramada en la pantalla. Y su tratamiento, que le inculcará una respuesta condicionada antiviolenta, haciéndole asociar los efectos de nauseabundos narcóticos con films sangrientos, corrobora su observación de modo aterrador. (El problemático film que Stanley Kubrick sacó de la novela mantiene esa relación y la invierte con habilidad: la única sangre vertida que vemos realmente en el film lo es *en los films* proyectados a Alex en el curso de su tratamiento).

Desde hace algún tiempo, los sociólogos vienen insistiendo en la saturación cinematográfica que afecta a la naturaleza de nuestra cultura, en el indiscutible hecho de que muchas de nuestras más profundas fantasías proceden del celuloide. Con más elegancia, críticos como Dwight MacDonald y Parker Tyler señalan que los más antiguos y perennes anhelos del espíritu hallan su manifestación moderna más clara en el hipermundo del cine. Teóricos como Kracauer o Bazin hacen de la imagen fílmica algo muy parecido a un tótem o un sacramento, con una relación mucho más íntima y mística con la realidad que la que mantiene con ella cualquier otra tecnología humana. Según Bazin, la imagen no sólo es un artefacto, sino que es en sí misma un «objeto natural»: en la fotografía, «por vez primera entre el objeto original y su reproducción tan sólo interviene la instrumentalidad de un agente mecánico». Al prescindir del agente vivo, el cine amputa al artista su tradicional papel de reproductor de la realidad, y con ello le deja libre para un tipo de arte más abstracto y delicado, el de organizar en una cierta unidad lo que la cámara ha registrado imparcial y mecánicamente.

De hecho, podemos considerar el ideal baziniano del artista cinematográfico —el *auteur*, según la expresión que hizo famosa— como una concepción un tanto lucreciana. Es el suyo un artista cuyo único ejercicio de voluntad creadora es la organización de una realidad física inmutable —e inmutablemente *otra*. En todo caso,

es interesante observar que en algunos puntos Bazin y Kracauer, dos de los más influyentes teóricos cinematográficos, están en onda con el poeta épico del atomismo, que defiende la realidad de su universo mediante un razonamiento que parte de la interacción de luz y sombra, engañosa aunque en cierto modo verdadera.

Pero cualquier aficionado al séptimo arte sabe tanto o más sobre la realidad última del cine, bien que no de una manera consciente. Sabe sin lugar a dudas que el hecho medular es éste: el realismo de la imagen fotográfica es sólo una parte de la sutileza técnica y epistemológica del cine, y ese realismo está constantemente complementado y socavado, en nuestra visión de un film, por otro elemento. La combinación de realidad fotográfica, «viva», y dibujos animados en *Canción del Sur* o (con una elaboración aún mayor) en *Mary Poppins* (1964) nos gusta, no tan sólo a causa de su ingenuidad, sino porque, a su modo, cuenta una historia sobre el mismo cine, en un sofisticado reconocimiento de la dualidad de orígenes de este arte.

Esa doble vertiente original ha seguido siendo hasta nuestros días una mezcla indeterminada y cargada de tensión. Porque representan dos clases de realidad, dos modos de crear y sugerir un mundo, que no coinciden necesariamente ni se toleran mutuamente en todos sus pormenores. Podemos designarlos como el elemento «dibujo animado» y el elemento «fotográfico». Pero para descubrir nombres realmente eficaces y sugestivos debemos reexaminar la historia tecnológica del cine.

Un panorama como *Behind the Screen*, de Kenneth MacGowan, deja bien sentado que el cine es una forma híbrida que procede del desarrollo paralelo, durante el siglo XIX, de la linterna mágica y la cámara. La primera es un proyector de sombras, gracias al cual una serie de siluetas dan la impresión de movimiento al ser deslizadas rápidamente ante una fuente luminosa. La segunda consiste en el elaborado proceso de grabar impulsos luminosos, proceso sobre el que Bazin y otros tienen mucho que decir. Es crucial que nos demos cuenta de que inicialmente ambas invenciones nada tienen que ver entre sí.

El arte de proyección de sombras es una representación de la realidad puramente como proceso temporal. Los dibujos o siluetas que componían la serie no significaban nada en sí mismos y no eran más que vulgares aproximaciones al tema (un caballo al galope, el salto de un payaso, etc.). Sólo en el proceso de la proyección se hacía manifiesta su verdad: lo que en realidad vemos no es la figura (un caballo, un payaso), sino el hecho (un caballo que galopa, un payaso que salta). Se trata, pues, de una especie de abstracción del tiempo en su propio perfil.

Por otra parte, el arte de la cámara consiste en el momento congelado, en la aniquilación del tiempo como proceso. Seguramente nadie ha dejado de observar la rígida pose de los viejos daguerrotipos, la artificiosidad, hoy casi legendaria, de las fotografías familiares de nuestros abuelos (una rigidez parodiada en películas nostálgicas recientes, como *Dos hombres y un destino* [*Butch Cassidy and the Sundance Kid*, 1969], de George Roy Hill; *Bonnie y Clyde* [*Bonnie and Clyde*, 1967], de Arthur Penn, y *El Padrino* [*The Godfather*, 1971], de Francis Ford Coppola).

Normalmente, atribuimos esa característica de la pose a la vieja confusión entre fotografía y pintura. Pero en realidad el factor decisivo de dicha rigidez era la relativa lentitud del obturador de las cámaras antiguas y de la película empleada. Y esto es una indicación práctica de la verdadera función de la máquina, que consiste en atrapar el tiempo y traducirlo en una sutil gradación de luz y sombra, en una configuración espacial de puntos relevantes que preserven el brevísimo instante y, preservándolo, lo trasciendan. En las discusiones que los críticos de cine mantienen sobre la realidad fotográfica, no suelen prestar la suficiente atención a esa cualidad ineluctablemente congelada de la fotografía. Lejos de ser el precursor cinematográfico que Kracauer, Bazin y los semiólogos cinematográficos creen, la fotografía, divorciada de su turbulenta unión con el proceso de proyección de sombras, es en realidad un anticine. En su ensayo «La obra de arte en la era de la reproducción mecánica», el crítico marxista Walter Benjamin se acerca mucho más a la verdad al señalar la inexpresable melancolía de la fotografía, de la «instantánea», que no sólo reproduce un momento de la vida humana, sino también la tristeza *retrospectiva* del momento.

¿Es un simple capricho ver, en el conflicto de esas dos tecnologías, un reflejo de la dualidad intrínseca a la persistencia retiniana —es decir, de la fundamental tensión perceptiva entre lo dinámico y lo fijo, entre nuestro deseo de avanzar y nuestro deseo, igualmente intenso, de quedarnos allí donde estamos—? Bien puede ser que una de las razones de la llegada del cine y de su indiscutible superioridad actual sobre las demás artes sea precisamente su combinación de estas dos dimensiones básicas de la conciencia humana —su combinación, en una interrelación única y completa, de la búsqueda de la permanencia y la búsqueda del futuro.

He citado *Mary Poppins* como ejemplo de la naturaleza dual del cine. Sin ser en modo alguno un gran film, no obstante subraya —y de veras que encarna bellamente— muchos de los puntos de que hemos venido tratando. Al igual que cierta literatura pastoril isabelina o algunas novelas victorianas, obras menores pero ricas, incorpora, de manera inconsciente aunque no ingenua, las convenciones medulares de su arte y, gracias a ello, puede iluminar la naturaleza del mismo arte más directamente que muchas obras de mayor envergadura.

En la secuencia más famosa del film, la institutriz Mary Poppins (Julie Andrews) saca a pasear a los niños Banks, sus alumnos, visitando a Bert (Dick Van Dyke), artista callejero y benévolo *fainéant*. Bert acaba de terminar una elaborada pintura al pastel que representa el ondulado campo inglés, realizada sobre el pavimento, frente a la puerta de Hyde Park, ese campo «real» traído al corazón de Londres. Maiy debía llevar a los niños al parque, pero ellos y Bert la instan a que abra su parasol mágico, que les sirve de paracaídas para penetrar en la pintura. Lo que sigue es una «divertida fiesta con Mary», en la que los cuatro personajes «vivos» montan en un carrusel en dibujos animados, terminan por sacar los caballos del carrusel a la calle y comen en un restaurante servido por pingüinos en dibujos animados. Es un compendio de todo

aquello de que habíamos aprendido a mofarnos puntualmente en tanto que típicamente disneyano —blando sentimentalismo, apocalipsis del infantilismo—. Pero también es inmensamente conmovedor, porque a lo largo de toda la secuencia, el cine (no *Mary Poppins*) habla de sus orígenes y potencialidades.

Permanencia y proceso, fotografía y linterna mágica, realidad espacial y temporal entran en complejas transacciones en esa secuencia. Significativamente, es un *dibujo* de los de Bert el que se vuelve real (o sea, animado) gracias a la magia de Mary. Como el Próspero de *La tempestad* de Shakespeare, ella es una bruja rural cuyo poder está aliado con y limitado por la magia del arte que la crea. La linterna mágica, que en el siglo XIX terminó dando el poder de moverse a los dibujos, tiene como contrapunto a la fotografía, que llevó a sus últimas consecuencias la naturaleza instantánea de la pintura. Es decir, que ambas tecnologías se definen en contraste con la idea convencional de arte, como extensiones de esa noción hacia nuevos y arriesgados reinos de percepción. ¿Qué es real? ¿Las imágenes fotográficas de Julie Andrews y Dick Van Dyke (fantasmas luminosos de los actores que interpretan los papeles) o los bailarines pingüinos que les sirven (proyecciones de formas que están realmente allí, pero que carecen de existencia fuera del rollo de película en que están impresionados o de la pantalla en que se proyectan)? Ambos, por supuesto, pero de maneras atractivamente distintas.

Aquí está el quid, no sólo de la secuencia de la divertida fiesta, sino de la trama de *Mary Poppins*. Pues si la magia del arte está en su equilibrio entre permanencia y proceso —un equilibrio de filosofías cuya raíz metabólica se halla en nuestra manera de ver el mundo—, la magia de Mary Poppins está en iniciar a sus alumnos en el conocimiento de una realidad más sana, de una infancia más efusiva. Ella es la buena madre de cuento de hadas que compensa a los niños por su madre real, convencional e indecisa, y que les cura, mediante su visión (la visión de las posibilidades cinematográficas), de la enfermiza impersonalidad de la familia Banks. Es una salvadora de los niños: es decir, una preservadora del equilibrio entre presente y futuro, realidad y desarrollo, en que consiste el arquetipo romántico y metafísico del niño. Y en la película este servicio lo realiza *mediante* el film, mediante la entrada en el dibujo hecho por Bert (el buen padre de la fantasía) y la salida de él, fecundación mutua de las realidades de la percepción. La fiesta termina con la llegada de la lluvia, que borra el dibujo de la acera, viéndose obligados, adultos y niños, a saltar de nuevo al pavimento frente a Hyde Park. Pero el regreso a la «realidad» no es una revocación del encantado mundo de la fiesta, sino por el contrario una solidificación de su regalo, que es precisamente el regalo de poner la «realidad» entre comillas.

Es una lástima que la expresión «Mary Poppins» se haya convertido casi en sinónimo de sentimentalismo infantil y de optimismo irresponsable. Pues aunque tales elementos pueden hallarse en el film (al igual que en muchas grandes obras, incluyendo todo Dickens y gran parte de Shakespeare), hay en ella muchas cosas más. Ya he hablado de la seducción ejercida por el film. La imagen de la fiesta es sin

lugar a dudas inmensamente seductora —y por ello mismo embarazosa—, debido a que incluye la invitación a rendirse ante todos aquellos impulsos y deseos que el adulto que hay en nosotros ha estado reprimiendo durante toda su vida. Pero lo más valioso de *Mary Poppins*, y quizá del cine en general, es la relevancia que concede a esa rendición; una resurrección consciente del niño latente en nosotros puede terminar por alcanzar, no la niñería o la puerilidad, sino aquel infantilismo visionario que, como nos han enseñado los dos últimos siglos, tal vez sea el viático más eficaz para la madurez y civilización reales de la humanidad. Para un adulto, visionar *Mary Poppins* y disfrutar de ella exige por lo menos un acto realista de reconocimiento e indulgencia para consigo mismo. Recientemente, Christopher y yo vimos el film, él por primera vez, yo por tercera, y su comentario fue: «Sé que no es más que una película, pero ¿no sería bonito si hubiera *realmente* una Mary Poppins?». Este subjuntivo, este sentido de la realidad entre comillas, es en gran medida el tema del film (como en *A vuestro gusto*, donde el bufón Touchstone resume la fantasía pastoril con la frase «Hay mucha virtud en un sí»). Y, realmente, sería hermoso.

Como en cualquier arte, es frecuente dar con una obra relativamente menor como *Mary Poppins* que contiene detalles de especial fuerza y resonancia. Pero el valor real de esa resonancia es que nos remite a las principales propuestas de las obras mayores. Si tomamos *Mary Poppins* como punto de referencia de la simplicidad, podemos ver el contrapunto entre nuestros dos sentidos de la realidad cinematográfica, bajo una forma más elaborada, en films de mucha mayor envergadura.

Consideremos otro film infantil, quizá el mejor de todos los tiempos. *El Mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, 1939), de Victor Fleming, es, entre otras muchas cosas, un extenso ensayo sobre la naturaleza de lo fantástico y sobre la falsedad y la mentira en el seno de la verdad poética (y fílmica). El film ha despertado tantos clichés que hoy día cuesta reconocer todo su esplendor. Como ha sucedido con la mayoría de poemas líricos románticos, se ha vuelto virtualmente invisible por un exceso de exposición.

En efecto, es un poema lírico romántico —una meditación sobre el paisaje de la percepción que altera el paisaje, al alterar la percepción misma—. A diferencia de las complacencias de una divertida fiesta con la institutriz Mary, el viaje de Dorothy para ver al Mago es tan peligroso y auténticamente aterrador como el viaje de Keats al centro del canto del ruiseñor o el de Alicia a la corte de la Reina de Corazones. Pues una vez absorbida la naturaleza de «fiesta» —de fuga al artificio— en la estructura consciente del artificio mismo, esa fuga se convierte en algo muchísimo más serio, el tránsito nocturno, el viaje órfico al corazón del mito y de la experiencia humana.

Sobre el Arco Iris, «allí donde las penas se derriten cual caramelos de limón, por encima de los remates de las chimeneas», hay un mundo adecuado al deseo, adecuado a la nostalgia del futuro que Dorothy abraza desde su pequeño mundo de Kansas, hambrienta de color. El tránsito del blanco y negro de Kansas al color del mundo fantástico de Oz es una alegoría descaradamente obvia; pero el suyo es el descaro del genio. Nuestra tendencia a asociar el cine en color con el espectáculo y la fantasía y

el blanco y negro con el realismo documental se debe a un accidente histórico. Qué duda cabe de que este hábito asociativo es como un espejo que invierte nuestra percepción de la realidad diaria, afílmica: en la sala de proyección el daltonismo es norma. Pero *El Mago de Oz* utiliza deliberadamente esta asociación habitual, elevándola al nivel de una percepción en la que se nos pide que participemos. Oz no es real: desde el principio, el film en color nos dice que no es más que un sueño. Y sin embargo también nos recuerda que vemos realmente las cosas en color, que todo lo que pasa sobre el arco iris no es simplemente fantasía, sino una fantasía cuya estructura íntima es una transformación, una distorsión y, por tanto, un modelo de la verdad de nuestras vidas.

Vuelvo a citar a Keats: «La imaginación puede compararse con el sueño de Adán, quien al despertar se encontró con que era verdadero». La manipulación y el contrapunto de realidades en un film como *El Mago de Oz* es un puro sueño adánico, planteado en los términos más explícitos, puesto que metabólicos. Despertamos, abandonamos la sala y echamos a andar a la luz del día, menos intensa que el technicolor, para descubrir que nuestras fantasías —no las del film, sino las que el film nos obliga a recapitular y reconocer— son lo más verdadero de nuestra vida mental.

«¿Era una visión o un sueño despierto? Desapareció aquella música: ¿Sueño o estoy despierto?». Así concluye Keats su propia odisea onírica hasta el centro del canto del ruiseñor. Y el comentario algo más banal de Dorothy al despertarse, de nuevo en Kansas —«¡Oh, tía Em, no hay ningún lugar como el hogar!»— pierde su banalidad dentro del contexto en que concluye el film. No hay, literalmente, ningún *lugar* como el hogar. Para la mayoría de nosotros el hogar no es un lugar sino, precisamente, el campo de percepción de la visión que nos permite habitar y humanizar los «lugares», imprimiendo sobre ellos las formas variadas de nuestra propia realidad. Simultáneamente, estamos despiertos y dormidos, observamos y soñamos, en un incesante compromiso que nos lleva a vivir en los dos universos, el interior y el exterior, y a armonizarlos.

El Mago de Oz es uno de esos films importantes —*El gabinete del doctor Caligari* (*Das Kabinett des doktor Caligari*, 1919), de Robert Wiene; *La mujer del cuadro* (*The Woman in the Window*, 1944), de Fritz Lang; *Repulsion* (*Repulsion*, 1965), de Roman Polanski, y otros— en los que el mecanismo del sueño no se limita a ser un recurso argumental, sino que es un aspecto esencial de su estructura. En efecto, la cualidad innegablemente onírica del mismo acto de visionar un film y la especie de conciencia de la persona que hemos venido observando en el medio, hacen de la trama onírica un recurso natural de la narración cinematográfica. Edwin Stratton Porter, el pionero cuyos *Asalto y robo de un tren* y *Salvamento en un incendio* (*Life of an American Fireman*, 1902) sentaron las posibilidades del arte para la reproducción de la acción y la continuidad narrativa, sentó también la relación entre cine y fantasía en su menos conocido *Dream of a Rarebit Fiend* (1906). Pero los predecesores del

motivo se remontan a mucho antes de Porter.

Sospecho que, llegados aquí, al menos algunos lectores estarán un poco moscas por mi asociación de *Mary Poppins* con *La tempestad* o de *El Mago de Oz* con la «Oda a un ruiseñor». Caso de que tal molestia se haya producido, presumo que es debida, o bien a la evidente pretenciosidad de intentar dignificar el cine con la jerga literaria. Porque éste es precisamente el busilis, el «escándalo» central del cine como arte, al que he aludido al principio de esta exposición: nos obliga, como cualquier buen sueño, a tomárnoslo más en serio de lo que sus propios planteamientos parecen apoyar. En un artículo publicado en la revista *Film Comment*, Elliott Sirkin arremete contra los «pesados y confusos ímpetus de un éxtasis fingidamente erudito y que se ignora, generados por los filósofos lumpen y las universidades inglesas, que creen sinceramente en las afinidades entre Thomas Hobbes y Robert Aldrich y la pertinencia de G. W. F. Hegel respecto de D. W. Griffith». A pesar de la acumulación de adjetivos oprobiosos, digna de Agnew, es una exposición bastante clara sobre lo más molesto y ofensivo de buena parte de la teoría cinematográfica humanística. Y sin embargo, quisiéramos preguntarle a Sirkin: ¿qué hacer? Por escandaloso que sea el hecho, Hobbes y Aldrich, y Hegel y Griffith, tienen más sentido relacionados con los demás que por separado. El mundo de la bobina cinematográfica es un mundo claramente literario, un mundo narrativo que convierte constantemente —según la fraseología de Kenneth Burke— «términos de narración» en «términos de orden», y que por lo tanto nos obliga a retroceder una y otra vez para encontrar analogías literarias, filosóficas y lingüísticas para las imágenes en movimiento que contemplamos y que de manera tan extraña nos impresionan. La dificultad reside, según creo, en que los críticos que han comprendido la naturaleza literaria del cine han tenido tendencia a suponer, como hombres de letras, que esto equivale a que el cine es, en el mejor de los casos, un aditamento o una interesante nota tecnológica a pie de página para las formas más antiguas y asentadas de la novela, la poesía lírica y el teatro. Lo que pretendo decir con ello es que el cine representa en esencia una nueva *clase* de «literatura» —y una clase que, por su oposición radical a las nociones aceptadas de la literatura, nos obliga a revisar ideas nuestras sobre la literatura misma.

Pero los orígenes de semejante revisionismo radical están presentes en la literatura antes de la aparición del cine. El conocido crítico del romanticismo inglés M. H. Abrams ha escrito un ensayo muy sugestivo sobre la estructura de lo que él llama la «mayor oda romántica». Según Abrams, la poesía lírica romántica, en su más típica y vigorosa expresión, consta de un movimiento tripartito. En primer lugar, el poeta romántico contempla un paisaje determinado (el Mont Blanc, el río Wye sobre Tintern Abbey, etc.), a continuación su propia percepción transforma ese paisaje en un modelo visionario de la conciencia y la percepción humanas, para regresar finalmente al paisaje original, cotidiano y «realista» de que partió, pero que ha sufrido un cambio irrevocable debido a la elaboración que el poeta ha hecho de él.

Los términos de Abrams no sólo describen el «Mont Blanc» de Shelley y la «Oda a un ruiseñor» de Keats, sino, punto por punto, un film como *El Mago de Oz*. Pues también Dorothy experimenta la evolución tripartita de la conciencia que los más grandes poetas románticos descubrieron como clave de la percepción humana. Pero la diferencia crucial —no sólo respecto de la poesía lírica romántica, sino también respecto de *El (país del) Mago de Oz*, la novela original de L. Frank Baum— está en que el film *El Mago de Oz* no se limita a sugerir las transformaciones implícitas en el lirismo romántico, sino que las expresa con vigor. La figura del poeta arquetípico que sufre y siente por toda la humanidad, desaparece del mundo del film (¿cuántos films encarnan afortunadamente la figura del poeta, incluyendo a los Cocteau?), y lo que viene a llenar el vacío dejado por su desesperación es el público. Una profunda e interesante pregunta que nadie, excepto los niños, que yo sepa, formula sobre *El Mago de Oz* es la siguiente: ¿Es Dorothy la que en Kansas sólo ve en blanco y negro, y en color en Oz, o somos nosotros? Claro está que a un cierto nivel es una cuestión tosca y absurda, igual que preguntar cómo es posible que Shelley le diga a una alondra que él *sabe* que es un pájaro, «Pájaro nunca fuiste». Mas, a un nivel más complicado —que en este caso equivale a más pueril— ambas cuestiones tienen realmente mucho sentido, pues van al centro de la redefinición de la conciencia que exigen sus respectivos temas, y ambas, en su inocencia, nos subrayan el grado de credibilidad que nuestra «sofisticada» lectura está dispuesta a conceder a sus textos para preservar su verdad. Shelley dice que su pájaro simbólico no es un pájaro, de suerte que podemos preguntar sus razones para decir tal cosa y entrar así en el paisaje visionario de la oda romántica. Y en Oz, Dorothy ve colores que no ve en Kansas, tan sólo a fin de que podamos colaborar en la creación de un mundo visionario, convirtiéndonos cada uno de nosotros en partícipe de la construcción de una oda a las ocasiones malogradas, a las visiones perdidas, que al fin resulta que *no* están perdidas ni malogradas.

La querrela del romanticismo con la realidad consistía en que la realidad se había vuelto demasiado *extraña* al hombre, debido al desarrollo de la ciencia y la tecnología del siglo XIX; se había convertido excesivamente en una secreción de su inteligencia que, fundamentalmente, nada tenía que ver con sus necesidades primarias y perpetuas. Y esa querrela del movimiento romántico le encaminó, en su fase de agotamiento máximo, a la doble trampa del simbolismo y el naturalismo. La primera alternativa (de la que son ejemplos Wilde, Yeats, Beerbohm) era un intento de situar el impulso de la imaginación en un mito de la conciencia absolutamente atecnológico, amecánico, insistiendo, de hecho, en que la personalidad del artista no tenía más que una relación *ideal* con la producción de la obra de arte. Llevando a sus últimas consecuencias la estética de Shelley y Browning, el movimiento simbolista pudo creer (o hacer creer) que la actividad artística se traicionaba y relajaba cada vez que entraba en contacto con el sórdido negocio de la producción mecánica y, por lo tanto, que sólo un retorno al amateurismo culto, a la absoluta elaboración artesanal de los

artefactos (como preconizaba la estética de William Morris), podía salvar al mundo o a la conciencia de la mecanización. (Esta actitud todavía perdura en el culto del cine underground —es decir, mal hecho—, como testimonian la obra de Stan Brakhage o la crítica de Gene Youngblood).

Por otro lado, el naturalismo puede entenderse como un intento, por parte del movimiento romántico, de reconciliarse con el mito de la máquina, el mito de la tecnología triunfante. Zola, Dreiser y aun Hemingway nos dan una visión derrotista de la profecía romántica: el ideal de la inteligencia autónoma que sabe y es cómplice de la capitulación del espíritu ante la mecanización del mundo humano. En esta fase, el romanticismo se volvió sobre sí mismo, negando, en un autodesprecio paroxístico, no sólo la validez de la visión profética del mundo, sino también la visión del mundo como entidad unitaria. Por el contrario, insistió en un sentido de la realidad, disyuntivo y al ralenti, que ni siquiera el cine podía representar adecuadamente, o con su mismo sentido de privación. Prueba de ello el gran primer párrafo de *Adiós a las armas*:

A fines del verano de aquel año vivíamos en un pueblo que, más allá del río y de la llanura, miraba a las montañas. En el lecho del río había guijarros y pedruscos, áridos y blancos bajo el sol, y en su cauce el agua era clara y veloz y azul. Las tropas pasaban por delante de la casa y se alejaban por el camino, y el polvo que levantaban cubría las hojas de los árboles. También los troncos de los árboles estaban polvorientos y, aquel año en que las hojas cayeron temprano, veíamos desfilar las tropas por el camino y levantarse el polvo, y caer las hojas, agitadas por la brisa, y desfilar los soldados, y después el camino blanco y desnudo, salvo de hojas.

Es un lenguaje que imita la supuesta imparcialidad de la cámara, pero también un lenguaje que se autoelimina, en un acto de anulación propia hiperreal. La lectura de *Adiós a las armas* nos enseña que Frederick Henry, el narrador, ha perdido en la Primera Guerra Mundial el sentido de identidad y al mismo tiempo el sentido de comunidad humana; que, asqueado de la guerra, deserta, sólo para encontrar en su retirada un asco más profundo, con el inevitable nihilismo de la vida misma. Por ello, su relato será el de un sonámbulo, el de un hombre que trata de no recordar la traumática realidad de su experiencia. Y aquí, como suele suceder en la obra de Hemingway, esa deliberada negación de la memoria y esa estilización (y por tanto evasión) de la realidad, se plantea en términos de presente, de un presente eterno, de un tiempo atomizado en instantes discretos que niega, al tiempo que alude, a la realidad descrita por Lucrecio y por el arte cinematográfico.

Sin embargo, situada ante la alternativa entre simbolismo y naturalismo, la búsqueda romántica de una conciencia humana eficaz proseguía, y dicha búsqueda hallaba una encarnación en el cine primitivo. Y aquí vemos, una vez más, la inteligencia de la observación, formulada por André Bazin, de que el cine era una

invención del siglo XIX aun antes de que el siglo XIX lo inventara. Porque si el romanticismo había logrado dividir el universo, separando el mundo organizado del interior de la cabeza del mundo caótico exterior a ella, el universo del orden humano del universo del desorden natural, entonces el cine, y el nuevo sentido de la realidad que aportó, logró proponer un nuevo modo de representar cada una de esas distintas realidades en la otra. La misma «realidad» en el contexto del cine, ya no es un absoluto que se deba razonar, describir o negar: es una variable que ha de definirse con el trabajo de la cámara, por vez primera función —no condición— de creatividad.

Todos hemos llegado a adaptarnos a la «realidad» del hecho cinematográfico, tanto es así que nos resulta difícil comprender con precisión lo que tal hecho representa en la historia de la conciencia (sin duda resulta casi difícil comprender qué significa en la historia de la civilización el hecho de la lectura). Pero fue mucho antes que el cine decidió qué clase de realidad le competía. Esta misma extensión temporal sugeriría la dificultad de la decisión. En otras palabras, el realismo de Hemingway y el de la mayoría de novelistas naturalistas de este siglo depende de una opción básicamente condicionada por el cine, una opción que casi no tiene nada que ver con la situación «real» de las cosas y mucho, en cambio, con la particular clase de realidad legada por la tradición romántica y el desarrollo del cine.

Hemos examinado *Mary Poppins* y *El Mago de Oz*. Consideremos ahora una obra en la que las certidumbres de estos films fantásticos son realmente muy inciertas, tanto desde el punto de vista de la historia contada por el film como por la era de la historia del cine inaugurada por la obra. Me estoy refiriendo a *El gabinete del doctor Caligari*. Aquí, los mundos disyuntivos de la oda romántica se hallan presentes, no simplemente como un tema secundario, sino como el tema central.

El film empieza con un anciano que, sentado en lo que parece ser el banco de un parque, le dice a un joven: «Hay espíritus en el aire que nos rodean, yo mismo los he visto». Entonces el joven señala a una mujer que pasea por el parque. «Esa es mi novia», dice. «Lo que nos ha sucedido es más extraño que todos los relatos que conozco». Procede entonces a relatar su historia: un extraño hipnotizador —el Dr. Caligari— llega a su ciudad natal, anunciando la exhibición del «sonámbulo» Cesare; estorbado por las autoridades locales, Caligari manda a su sonámbulo cual autómatas, a una serie de misiones de crimen y violencia, hasta que es descubierto por el narrador y seguido hasta su lugar de residencia, un sanatorio del que es director. Parece que el film vaya a terminar con el arresto del doctor loco, a quien aplican la camisa de fuerza. Poco después de esta escena volvemos al banco del parque del principio, sólo para descubrir que el que está loco es el *narrador*, que de hecho es un alucinado y paranoico paciente del manicomio dirigido por el bondadoso doctor que en su relato hacía de villano. Es probablemente el film de sueño más famoso y controvertido de la historia del cine. Incluso en el breve resumen que antecede, queda claro que la estructura central de *Caligari* no es sino la estructura tripartita de la

visión descrita por Abrams como definitoria del lirismo romántico. Aquí tenemos, una vez más, que es el público el que tiene que desempeñar el papel transformador del poeta romántico: tanto el joven narrador como el ambiguo doctor (interpretado a la perfección por Werner Krauss) son conciencias que no merecen confianza, y somos nosotros quienes realizamos la transición del mundo «real» al mundo fantástico (la historia de «Caligari») y volvemos al mundo «real» transformado. A este respecto, sin embargo, *Caligari* plantea más problemas de los que clarifica y va mucho más lejos que los otros dos films tratados en la *visión* que ofrece del binomio cine-realidad (*the «reel world» and the «real world»*).

Permítanme referirme una vez más a mi autoridad: cuando una tarde dominical, Christopher y yo vimos el *Caligari* por televisión, a él le excitó la perspectiva de contemplar una famosa película de monstruos, le aburrió el primer tercio del film, le aterrorizó la parte central y al final ya se había largado a la calle a jugar con sus amiguitos. La mayoría de comentaristas del film han tenido una reacción similar. El marco narrativo de *Caligari* ha sido condenado casi universalmente como una pérdida de garra, como un acto de mala fe, por parte de los productores y el director. Sabemos, en efecto, que los guionistas, Carl Mayer y Hans Janowitz, se exasperaron al sufrir su guión original el añadido del principio y el fin; en dicho original, la historia de Caligari valía por lo que era, la historia real y verdadera. Y qué duda cabe de que la parte central del film, que equivale a un 90% de su metraje, es lo que recordamos de *Caligari*, y aquello en que se basa su reputación.

Pero el marco del relato no sólo es necesario para *Caligari*, sino que, de hecho, es la verdadera fuente de su genio. Esta opinión puede corroborarse. Originalmente la dirección de *Caligari* se la ofrecieron a Fritz Lang, pero éste, debido a otros compromisos, terminó abandonando el proyecto, que asumió el menos afamado director, Robert Wiene. Pero según Lang cuenta a Peter Bogdanovich en la serie de entrevistas recogidas bajo el título de *Fritz Lang en América*, (editorial Fundamentos, Madrid, 1972), el propio Lang había intentado emplear el recurso de encuadrar la historia central como una historia «loca». Lang no es un director al que pueda acusarse de cobardía moral o de capitulación ante las consideraciones de la censura o del *box office*. Y amparados en su autoridad, podemos inquirir si en *Caligari* el marco no nos dice algo importante, no ya sobre el film en particular, sino sobre el mismo medio.

La analogía sugerida entre la oda romántica tripartita y la realidad fílmica exigiría, desde luego, algún recurso como el establecimiento de un marco que encuadrara la parte visionaria de la historia entre el paisaje «natural» del principio y del fin, que serviría de contrapunto a aquél. Pero creo que la exigencia es mucho más profunda. Quizá *Caligari* sea uno de los pocos films de la historia originalmente concebidos en términos visuales, partiendo de su decorado. Y los expresionistas decorados pintados de la parte central figuran entre los más inconfundibles y conocidos de la historia del cine. Nada es real, ni siquiera natural: todas las líneas

huyen de la perpendicularidad, todos los ángulos son agudos y en diente de sierra, incluso las puertas se abren y cierran al sesgo. Sólo en las escenas de principio y fin vemos un decorado realista, una convincente representación de un banco del parque del manicomio. Considerando el film desde la doble perspectiva que nos proporcionan la analogía romántica y lo que ya hemos visto sobre la fantasía fílmica en *Mary Poppins* y *El Mago de Oz*, podemos empezar a revisar nuestras ideas. La parte central —construida toda ella en torno de un quid, el terror, y de una concepción original, la escenografía pintada— es, de hecho, todo lo terrorífica que es porque se trata de un *cartoon congelado*. Como en la fiesta de los pingüinos pintados y en la vacación de pesadilla de un Oz animado y colorístico, en la fuga-pesadilla de *Caligari*, el cine toma conciencia de sus orígenes en la linterna mágica; mas en este caso, el cine también aísla y paraliza deliberadamente ese aspecto de su génesis. Los actores reales (vivos) desfilan por decorados pintados cuya artificiosidad es evidente y absurda; y lo que el ojo observa y el cerebro retiene es, principalmente, la artificiosidad de los decorados.

Ningún crítico, que yo sepa, ha mencionado el intenso efecto del primer plano de la parte principal de *Caligari*. El narrador está empezando su relato; el título reza: «Nuestra ciudad. La Feria». Y por primera vez vemos el decorado pintado que constituye el paisaje de la visión de un loco. Pero lo primero que vemos realmente en ese paisaje (tras una pintura inicial, manifiestamente «pictórica», para mostrarnos la vista general de «nuestra ciudad») es un carrusel pintado que gira sobre un telón de fondo. Ahora bien, un carrusel es un aparato mecánico cuya finalidad original es la de reproducir la sensación «real» de ir a caballo. En otras palabras, es un directo pariente decimonónico de la Linterna Mágica (que también contaba en su dispositivo un «carrusel», el cilindro de siluetas pintadas contra el que se aplicaba el foco luminoso), una máquina ideada para falsear la realidad, una experiencia fabricada tecnológicamente —un antecedente del cine—. Los autores de *Caligari*, sesenta años más cerca del fenómeno que nosotros, tenían seguramente la más viva conciencia de ello. Y mientras que una representación mecánica de la experiencia real puede ser convincente a un nivel elemental para el inocente, la representación mecánica de una representación mecánica no puede sino colaborar a despertar las sospechas más profundas e instintivas sobre la naturaleza de aquello que precisamente está siendo presentado. Toda la parte central del film puede extrapolarse, sin exagerar, a partir del carrusel ridículamente irreal que constituye nuestra visión inicial de su mundo. Lo que ustedes van a ver, dice ese primer plano, es un conjunto de imágenes que no sólo son enormemente artificiosas, sino que incluyen la artificiosidad y la ilusión como parte de su contenido medular —que dejarán a su propio criterio de espectador el decidir hasta qué punto está preparado para dar crédito a su artificiosidad y, por lo tanto, qué grado de credibilidad en su propio mundo real está usted dispuesto a sacrificar para mantener y preservar su goce de la historia que va a representarse.

Du musst ein Caligari werden, «Usted se convertirá en un Caligari». Este fue el

slogan que utilizó la publicidad de *El gabinete del doctor Caligari* y que, como sucede con todos los *slogans* publicitarios de éxito, se convirtió en una broma común, en ese caso entre los alemanes cultos de principios de los años veinte (más o menos como la «oferta que usted no puede rechazar» en la América de los años setenta, tras el éxito de *El Padrino*). Pero *Du musst ein Caligari werden* es asimismo el *slogan* que el doctor Caligari, en el film, ve escrito (en letras de neón) a través de su mundo, al estallar su mente y decidir convertirse en un villano psicopático. Ese momento es uno de los más intensos del film: de hecho, el paranoico doctor decide su locura, la elige, del mismo modo que el film nos permite elegir entre la credulidad o la incredulidad en la ficción fotográfica que contemplamos. El Caligari original, según el film cuenta, era un famoso sabio y mago medieval que en sus viajes exhibía a un sonámbulo que cumplía sus maléficas órdenes sin tener conciencia de ello. El doctor loco, tal como lo narra la parte «loca» del film, llega a obsesionarse con la figura del antiguo Caligari, hasta que finalmente, al descubrir un caso contemporáneo de sonambulismo, se siente impulsado a asumir la identidad de su arquetipo medieval: *Du musst ein Caligari werden*.

No hay muchos films que sean tan sensibles como *Caligari* a las relaciones entre el arte del film y el arte de escribir, entre cine y ficción. A fin de cuentas, es un texto escrito lo que vuelve loco al Caligari de la parte central de la narración; y, como el Quijote, es un hombre cuya imaginación ya está deformada por los volúmenes de negra letra en los que se ha pasado media vida enfrascado. De hecho, no se trata simplemente de un marco narrativo y en su interior una ficción, sino que hay por lo menos tres relatos entrelazados: el narrador loco, su loca historia y la fijación, igualmente loca, en textos históricos, que es la ruina del antihéroe del relato del loco. «Usted se convertirá en un Caligari», reza la publicidad del film, y su escena crucial nos lo dice, yendo dirigida gran parte de la energía del film a subrayar ese ineluctable imperativo. Los escritos y libros, esos artificiales «*cartoons*» de realidad, y la fotografía, un reflejo aparentemente naturalista del mundo real, se cancelan y comentan entre sí en *Caligari*. El film sigue siendo tan inteligente y profundamente turbador hoy como en su día, hace dos guerras mundiales.

Caligari es un film irrealista, pero parte de su falta de realismo se debe precisamente a su planteamiento en profundidad de las cuestiones del realismo y la fantasía como cualidades que el cine, en tanto que arte o artificio pone en duda. Al igual que la secuencia festiva de *Mary Poppins*, pero de una manera mucho más sutil. *Caligari* nos recuerda que una vez hemos tomado la decisión inicial de ver el film — es decir, de conceder cierta credibilidad a sus imágenes patentemente falaces—, hemos sacrificado con ello nuestras convicciones cotidianas y confortables sobre la separación de fantasía y realidad. Coleridge, escribiendo un siglo antes de *Caligari*, y fuera del contexto de la oda romántica, pudo decir que es derecho del poeta pedir a su audiencia la «voluntaria suspensión de la incredulidad». Sin embargo, no fue hasta el desarrollo del cine que pudo comprenderse cuán peligrosa podía llegar a ser esa

suspensión de la incredulidad. La misma pregunta que formulábamos sobre *El Mago de Oz*, si bien con una mayor seguridad, podemos repetirla a propósito de *El gabinete del doctor Caligari*: ¿Qué es más «real», la fantasía, o la inexorable realidad que encuadra a la fantasía? ¿La transformación del paisaje en una visión apocalíptica o el paisaje «real» con que empezamos y concluimos? O bien, ¿cuándo estamos realmente despiertos y cuándo dormidos? La escena final de *Caligari* nos devuelve al mundo sano del manicomio (es decir, al mundo en que las fantasías insanas son mantenidas dentro de unos límites, a distancia de la gente normal). Mas, el plano final nos muestra el rostro de Werner Krauss, que piensa ensimismado: «Así que él cree que soy el loco Caligari. Ahora veo cómo puedo curar su engaño». Si éste es un final feliz, su singularidad radica en que no es confortable ni tranquilizador. Claro está que ignoramos cuál será el tratamiento curativo del doctor —y es preciso que no estemos familiarizados con los recientes logros de la psicoterapia behaviorista para temer que el remedio sea tan malo como la enfermedad, o peor. Pero lo que más nos perturba es la visión del rostro de Krauss, ese rostro que la fantasía central del film nos ha enseñado a asociar con la destructividad irracional y malevolente. En otras palabras, *recordamos* aquello que la historia explícita del film nos ha dicho que olvidáramos: el mal y la deshumanización potenciales de la autoridad oficial. Y es esta tensión entre memoria y olvido, entre realidad de las imágenes del film concebidas a dos niveles distintos, lo que constituye su perdurable horror.

La idea de memoria —el principal constituyente de una personalidad verdaderamente humana y a la vez su elemento más problemático— es realmente crucial para todos los films de que hemos tratado y, a mi entender, para la misma naturaleza de la realidad fílmica. Volviendo a Lucrecio y a la persistencia retiniana, podemos decir que en un nivel más elemental *vemos* las películas a través de una especie de engañosa «memoria» fisiológica del nervio óptico: para nosotros, la serie de fotografías fijas se mueve debido a que nuestros ojos «recuerdan» la transición, la continuidad entre la foto₁, la foto₂, la foto₃..., la foto_n, aun cuando no existe tal. Y los films más fantásticos de la historia, son fantásticos, no porque nieguen, sino porque reafirman y elevan a un nivel consciente de argumento, acción e imagen, la curiosa herencia doble de la tecnología cinematográfica, que es a un tiempo una mentira y una verdad más alta.

No es casual, a este respecto, que el horror más memorable de *El gabinete del doctor Caligari* sea la figura de Cesare, el sonámbulo, papel que daría celebridad internacional a Conrad Veidt. Por sus movimientos y su maquillaje, Cesare es el progenitor del más afortunado monstruo cinematográfico, el Frankenstein de Boris Karloff. Pero es posible que sea aún más significativo que la criatura de Karloff. Como agente de la malevolencia de Caligari, Cesare se aparta del problemático autómata del Dr. Frankenstein, siendo una «creación» un tanto ambigua, un sonámbulo, definitivamente humano aunque privado de la cualidad definitiva de la vida humana, la conciencia. Si el cine es realmente, tal como hemos venido

observando en términos de sensibilidad romántica, un «sueño despierto» de la realidad, cuidadosamente planeado, entonces la figura de Cesare bien puede representar una de las monstruosidades más auténticas del arte, puesto que representa el horror del olvido, de la pérdida irreversible en un sueño, de tanta importancia para nuestra experiencia del film-como-sueño. Por supuesto que el problema del autómatas, o de la evolución del lenguaje y la conciencia humana más allá de una fisionomía y una anatomía aparentemente mecanicistas, ha sido consustancial a muchos de los más grandes mitos románticos —«La rima del antiguo marinero», el *Frankenstein* de Mary Shelley, el *Manfredo* de Byron— y a muchos de los más grandes films románticos —*Metrópolis* (*Metropolis*, 1926), de Fritz Lang; *El doctor Frankenstein* (*Frankenstein*, 1931), de James Whale; *2001: Una odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968), de Stanley Kubrick. Y examinar, siquiera parcialmente, la imagen del autómatas equivale a aventurarse en la compleja naturaleza del lenguaje cinematográfico y aun del mismo lenguaje tal como lo enfocan los lingüistas contemporáneos. Pero aquí podemos observar, por lo menos, que en *Caligari*, Cesare posee una permanencia y una persistencia especiales. Los otros dos personajes principales, el narrador demente y el ambiguo doctor, cambian de papel y de conducta según se trate de las partes cuerda o loca de la narración, pero Cesare, el eterno soñador perdido en un desvarío del que él mismo no puede librarse, aparece, tanto en la desquiciada ciudad como en el antiséptico manicomio, exactamente con los mismos gestos, la misma mirada fija y patética. Pensamos en Dorothy, incapaz de escapar de Oz, en Keats, si éste pudiera no preguntar: «¿Sueño o estoy despierto?».

V. F. Perkins señala en *Film as Film* que el arte del cine narrativo consiste en obligar al espectador a añadir una construcción falsa a un conjunto de imágenes verdaderas. Es una sagaz observación, y una de las que Perkins destina a explicar nuestra manera más elemental de «leer» un film: vemos un primer plano de una mano que sostiene una pistola; se produce el disparo; vemos un plano general de un hombre que se agarra al pecho y cae al suelo; creemos (por lo menos algunos de nosotros) que acabamos de ver a un hombre muerto de un disparo. Creo, sin embargo, que podemos aplicar la idea de Perkins a un nivel más elemental: no aquél en que reconstruimos la acción de una película, sino aquél en que, como espectadores que somos, tomamos la decisión inicial de ver íntegramente la acción. Las teorías generales sobre el cine tienden a dividirse en las que consideran un film como una serie fluctuante y casi onírica de imágenes asociativas (tales teorías sobrevaloran el cine abstracto, underground) y las que lo consideran como una imagen preternaturalmente clara y verdadera del mundo real (naturalmente, éstas tienden a sobrevalorar los estilos documentales). Pero la fórmula «construcción falsa de imágenes verdaderas» —al igual que la idea del sueño de Adán, que se despertó para encontrarse con que era verdadero— nos ayuda a ver que el cine es una experiencia mucho más compleja de lo que pretenden explicar tan pesadas teorías. Porque el cine es un sueño, pero un sueño cuyo ineludible contenido es la naturaleza onírica de su

propia realidad. Mucha gente ha tenido durante un sueño esa sensación particularmente curiosa de saber que está soñando y hasta de poder manipular «conscientemente» el desarrollo del sueño en que está atrapada. El logro del cine —y, desde luego, de la literatura romántica y moderna— consiste en elevar esta desconcertante experiencia del reflejo entre sueño y realidad al nivel deliberado y estilizado de un arte mayor y de un problema epistemológico y fenomenología) mayor. En otras palabras, incluso el film más inocentemente popular, aun visto por el cinéfilo más inconsciente y acrítico, comparte a un nivel elemental las cuestiones de la memoria, la percepción, la identidad y la realidad que *Caligari*, *El Mago de Oz* y *Mary Poppins* incorporan al nivel superficial de su estilo.

Un considerable número de films célebres emplean de hecho técnicas que, aun cuando más abstractas que la narración onírica, casi tienen el mismo efecto. *La bruja vampiro* (*Vampyr, ou L'Étrange aventure de David Gray*, 1930), de Carl Theodor Dreyer, no es el film de un sueño, aunque su famosa fotografía haga que la historia de David Gray sea quizá más aterradora y onírica de lo que la misma historia justifica. En el casi inexistente argumento, David Gray se halla en un extraño paraje rural habitado por una mujer vampiro, su agente, un nefando doctor y dos hermosas jóvenes, una de las cuales ha caído presa del vampiro, mientras que la otra está a punto de serlo. Al avanzar la acción, Gray consigue destruir al vampiro y escapar con la joven; en la famosa y enigmática última escena, el doctor cae en la gigantesca tolva de un molino de harina, donde va siendo lentamente enterrado vivo por la harina que cae de la imponente muela situada sobre su cabeza. Tal vez la interpretación más común de este final sea la que lo considera desde el punto de vista del valor abstracto, puramente cinematográfico, dado a la luz, con la que Dreyer experimenta en *La bruja vampiro*. (Como otros muchos grandes films mudos, *La bruja vampiro* es inconcebible en color). Virtualmente todo el film está rodeado con un filtro difusor o gasa, que confiere a la acción y al paisaje una palidez insólita, amenazadora —una palidez de la que posiblemente se piense que nosotros asociaremos con la condición anémica de las víctimas del vampiro—. De hecho, la blancura del film aumenta a medida que la acción avanza, hasta que al final, cuando Gray y su amada escapan por el bosque, sus figuras casi son absolutamente imposibles de distinguir. La imagen del entierro en harina, verdadera asfixia por la blancura, puede considerarse como el triunfo terminal del estilo sobre el contenido, la afirmación final del elegante *ballet* de blanco y negro que, mucho más sutil e íntimamente que los dibujos animados o los decorados pintados, afirma la identidad del cine como una fantasía «de linterna mágica», artificialmente construida. Claro está que el propio Dreyer escribió frecuentemente sobre la forma cinematográfica como equilibrio artístico entre líneas, masas y colores, por lo que esta lectura no carece de justificación; en efecto, confesó que para la escena del molino de harina se inspiró en el extraordinario efecto estético que producen los trabajadores del yeso con sus ropas enlucidas.

Pero también aquí la linterna mágica está unida paradójicamente a la fotografía:

las dos realidades del artificio y la naturaleza prosiguen su guerra creadora. Porque lo que vemos al final de todo de *La bruja vampiro*, después de que el doctor quede enterrado en la harina, es el monstruoso mecanismo moledor, que gira lentamente hasta detenerse por completo. Y es inevitable que asociemos ese mecanismo rotatorio que acaba de dar muerte al doctor, con el mecanismo rotatorio de ruedas y engranajes del proyector de la película, de la máquina que acaba de elaborar la fantasía abstracta, mística, de la extraña aventura de David Gray. Es una de las metáforas visuales más conscientes y afortunadas de todo el cine —en particular porque la metáfora funciona sobre la dualidad del mismo medio cinematográfico—. Y para subrayarla, Dreyer quita el filtro de la cámara, por primera vez en todo el film: las ruedas dentadas aparecen en un claroscuro de aguafuerte, agudamente realista, que, por el hecho de producirse tras la larga marcha entre la neblina del resto del film, es literalmente impresionante. Como salida del delirio irresuelto de la historia, reafirma las bases mecánicas, físicas, de la realidad (o irrealidad) onírica del cine, recordándonos deliberadamente que todo film consigue apresarnos haciéndonos olvidar nuestra memoria normal, cotidiana, quién y qué somos, dónde estamos. Recientemente, otro cineasta nórdico, Ingmar Bergman, se inspiró en el final de Dreyer. Su film *Persona* (*Persona*, 1966) narra la misteriosa relación de amor y odio que une, tal vez hasta la locura, a dos mujeres que viven aisladas en una mansión de la costa. El plano final nos muestra, tras un rápido montaje acronológico, los carbones del arco voltaico de un proyector que se separan, apagándose. La imagen de Bergman no es tan acertada como la de Dreyer, porque el realismo del arco voltaico viola nuestra experiencia del realismo fotográfico del cine: si el arco voltaico viola nuestra experiencia del realismo fotográfico del cine: si el arco voltaico *se apagara*, no podríamos ver el metraje correspondiente al arco voltaico apagándose. Al emplear Dreyer la metáfora no declarada del engranaje por el proceso mecánico de la proyección, indica con mayor fuerza el fundamento tecnológico de su fantasía, al tiempo que permanece dentro de la realidad de nuestra experiencia de la proyección cinematográfica.

Dada esta dualidad esencial entre la linterna mágica y la fotografía, el *cartoon* y el icono en la presentación de la realidad por el cine, podemos aventurar una generalización sobre la historia de la técnica cinematográfica —una generalización notablemente paralela a la historia de la literatura romántica y postromántica—. En el cine primitivo, las potencialidades de la cámara como reproductora de acción viva, fotografiada, parecen haber preponderado sobre sus posibilidades como proyector de fantasía —o, por lo menos, parece que tales potencialidades hayan sido aceptadas más confortable y naturalmente—. Los films tendían a tomar la realidad fotográfica como base epistemológica y narrativa y esforzarse en desarrollar sus elementos de fantasía y elevado artificio *fuera de dicha base*. Los alucinantes decorados de *Caligari*, por ejemplo, eran decorados pintados, simplemente fotografiados por la cámara tomavistas; el brumoso efecto de *La bruja vampiro* es una distorsión lograda manipulando la cámara; las angulaciones extremas y la iluminación expresionista de

El doctor Frankenstein, de James Whale, son deformantes porque toman como punto de referencia la técnica directa y natural de la fiesta popular y las escenas de la boda. Incluso una intelectualización del cine tan famosa —excesivamente famosa— como la teoría de Eisenstein sobre el montaje depende de esa correlación: el montaje, una rápida sucesión de planos que manifiesta conceptos mediante la colisión de las imágenes, no es a fin de cuentas más que un jeroglífico, un acertijo cuyas pistas son las cosas —y cosas filmadas con una fidelidad incuestionable e incuestionada.

Curiosamente, sin embargo, con la evolución de la técnica cinematográfica el realismo del cine parece haberse vuelto, por fin, tan eficiente y complejo, que se transforma efectivamente en una especie de fantasía del más alto nivel, un arte cuyo ostensible artificio llega a predominar sobre su realismo, tanto para el cineasta como para el espectador. Es difícil, y probablemente temerario, tratar de identificar el momento de esa transición, pero puede resultar de utilidad asociar el momento — como otros muchos de la historia del cine— con 1941 y *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*), de Orson Welles. Porque en *Kane* están presentes todas las pirotecnias de la primitiva fantasía cinematográfica —angulaciones extremas, movimientos de cámara erráticos, montaje desorientador, iluminación inusitada—, pero presentes como *base* del innegable realismo del films. Es arte barroco, tomando la palabra en su acepción clásica, pues convierte la filigrana y la decoración del arte primitivo en su propio principio estructural fundamental. El realismo fotográfico se ha vuelto fantástico — un codificador de las complejidades propias de la mente de Kane— y ello mediante el mero desarrollo de la técnica fotográfica. Si, tal como suele decirse, con una cámara puede hacerse cualquier cosa, entonces resulta problemático y difícil hacer con ella una cosa en especial: apresar la «verdad». Así pues, Thompson, el reportero que investiga, cual objetivo de la cámara, sobre «Rosebud», puede ser una reminiscencia casi elegiaca de una cámara realista cuyo tiempo ya pasó. En el próximo capítulo nos extenderemos más sobre *Kane* y «Rosebud». Pero por el momento podemos observar que, en contraste con la estética realista de Eisenstein, *Kane* (y la mayoría de los grandes films que vienen detrás suyo) es de hecho un montaje al revés, una serie potencialmente inacabable de explicaciones, reminiscencias y fantasías personales en busca de un simple objeto que les sirva de aglutinante.

No pretendo sugerir, desde luego, que estas alternativas describen todo el abanico de posibilidades fílmicas, ni que la historia de las ideas cinematográficas que insinúan sea exhaustivamente precisa. Pero esas dos fórmulas nos ayudan a situar a la mayoría de films sobre un eje de tendencias realistas: puede considerarse que un film es un conjunto de iconos fotográficos que tienden hacia la condición de fantasía, o bien que es un fantástico espectáculo del sueño que tiende hacia la condición de iconicidad fotográfica.

La mayoría de los principales «films de intelectuales» posteriores a *Kane* se agrupan, ciertamente, en torno de la segunda de las fórmulas citadas. Al margen de la opinión que puedan merecer Bergman, Godard, Fellini, Resnais o Antonioni, lo

que nos choca es el modo en que la cámara tomavistas funciona como un problemático portador de verdad, un principio de narración realista cuyo mismo realismo deja un gran vacío en medio de nuestra inteligencia del mundo —un vacío que sólo puede llenarse, sugieren dichos cineastas, con el descubrimiento de la relatividad de todas las verdades, de la fluidez onírica hacia la que se dirige perpetuamente toda realidad.

La atmósfera de esos films se parece enormemente a la de la ficción posromántica. El parecido está acreditado por hechos tales como la utilización por Antonioni del relato de Julio Cortázar «Las babas del diablo» en *Deseo en una mañana de verano* (*Blow-Up*, 1966), las colaboraciones de Resnais con Alain Robbe-Grillet y por haber recurrido Visconti a novelistas como Lampedusa, Camus y Mann para el tema de sus films. La ficción moderna, al menos a partir de Joyce, se ha ido obsesionando progresivamente con el carácter ficticio de toda vida y toda verdad y con la dificultad de escribir un relato que de alguna manera traspase este inevitable carácter ficticio y penetre en la medular verdad existencial, detrás de las numerosas máscaras de la realidad. Y aunque muchos críticos prefieran considerar todavía que esa ficción es la «muerte de la novela», una fuga hacia los universos irresponsablemente esteticistas de la imaginación, nosotros podemos enfocarlo de un modo distinto. El rumbo de la ficción moderna, como el del cine, puede representar una dificultad progresiva, un ensayo desafiante sobre las proporciones entre fantasía interna y limitaciones externas en nuestras experiencias vitales, y un intento, eternamente contrariado y eternamente renovado, de sentar mediante la forma narrativa una realidad estable en la que la conciencia de sí pueda hallar cobijo. A este respecto, las ficciones de Thomas Pynchon o John Gardner y las de Visconti o Bertolucci son mucho más similares en lo fundamental que disyuntivas en lo accesorio; y las diferencias de medio (si tales diferencias son de veras tan grandes como creen los especialistas de literatura y de cine) no afectan a la identidad esencial de la búsqueda.

Sin embargo, esta búsqueda de la realidad fílmica emprendida por la fantasía fílmica no se limita a las austeras obras de los Viscontis y Bertoluccis. El cine americano contemporáneo, aun en sus manifestaciones más populares, parece compartir ese dilema. Abrí este capítulo observando la naturaleza peculiarmente violenta del cine americano contemporáneo y la fuerte crítica moral que tal violencia despertó en algunos círculos. Permítanme que vuelva a la teoría de Edy Williams sobre la realidad fílmica, una teoría especialmente apropiada para la situación actual y un aspecto de la historia del cine no desprovisto de profundidad. Si Ms. Williams esperaba realmente, tal como confió a *Esquire*, «hacer que cualquier persona del público *participe*» en su próximo film, esa esperanza indica un extraño desarrollo del cine popular. Pues las técnicas de reproducción del cine se han vuelto tan hiperreales que para el espectador medio el cine ha adquirido un *status* de fantasía personal —por ejemplo, fantasías de masturbación o venganza—. Y en una situación así, el cine

narrativo debe superarse cada vez más para colmar la medida de excitación sexual o de violencia que rompa el solipsismo de la quimera tecnológica. Volviendo a nuestro modelo romántico: lo que evita que el sueño de Adán sea un sueño erótico más es que él despierta para encontrarse con que es verdadero —lo que de algún modo relaciona su vida en el sueño y la vigilia con la vida del mundo que le rodea. Y el cine de la última década nos ha invitado a una escalada de la «realidad» violenta o sexual (más sangre, quejidos más prolongados) cuya justificación principal parece ser la imposibilidad de hacer estallar su *status* de *cartoons* de una *consumación* deseada y de penetrar en la realidad de una consumación real. La pornografía y la porno-violencia, en el cine como en la literatura, son alternativas interesantes, pero en última instancia desafortunadas para el arte, porque su propio idealismo las traiciona: tratan de emplear conscientemente los medios artísticos, no para trascenderlos o revalorarlos, sino para borrarlos como mediadores entre forma y realidad.

En particular, una faceta técnica de la nueva violencia guarda relación con lo que hemos estado exponiendo sobre la realidad fílmica, y es la moda, detectable en los films recientes y en las producciones televisivas, de la fotografía a cámara lenta y del peculiar recurso del congelado de imagen. La matanza a cámara lenta se ha convertido en una marca de fábrica de la obra de Sam Peckinpah —*Grupo salvaje* (*The Wild Bunch*, 1968), *Perros de paja* (*Straw Dogs*, 1971), etc.—, pero ha llegado a ser lo suficiente común en todas partes como para poder considerarla como una de las técnicas distintivas de los años sesenta. Empleada siempre en los momentos de máxima violencia (o, en algunos films, de máxima pasión sexual), la fotografía a cámara lenta es un caso explícito de la fórmula que hemos descrito: el film retrasa literalmente su movimiento de linterna mágica y llama la atención sobre sí en tanto que serie de fotografías. El congelado de imagen es una afirmación aún más violenta de la naturaleza fotográfica de la secuencia fílmica. Ya he mencionado el uso nostálgico de las tintas y los grupos del antiguo daguerrotipo en films como *Dos hombres y un destino*; pero por más que pueda ser una técnica simplemente nostálgica, el congelado de imagen hoy en boga tiene un efecto muy superior. Al final de *Dos hombres y un destino*, Butch y Sundance están sitiados en un refugio de adobe por centenares de soldados sudamericanos; y cuando en su último intento de escapar salen del refugio, oímos el crepitar de las armas, mientras que la imagen se congela sobre las figuras de los dos forajidos, y luego el color se convierte gradualmente en castaño-y-negro, mientras en la banda sonora siguen resonando los disparos. Es el momento más brillante de este film, muy subvalorado, pues en ese momento nuestra nostalgia (por el viejo Oeste que nunca existió, por nuestra propia juventud, por las fotos de nuestros abuelos) se funde con la nostalgia del mismo film, por uno de sus dos orígenes principales. Al morir nos convertimos en una *reproducción* de nuestra vida: nos convertimos en una fotografía, en todas nuestras fotografías. Este hecho simple y desgarrador, encarnado en el mismo proceso fílmico, cumple algo así como la transición de la fantasía al icono, de la visión interior a la exterior, a que nos hemos

referido. Una utilización aún más profundamente turbadora del congelado de imagen la encontramos en Hitchcock. Tanto en *Psicosis* (*Psycho*, 1960) como en *Frenesí* (*Frenzy*, 1971) nos presenta fotografías —literalmente, naturalezas muertas— de las dos mujeres víctimas de un crimen sexual.

Pero llegado a este punto, los términos del razonamiento me han alejado un tanto de mi guía Christopher y, en consecuencia, el razonamiento ha agotado la utilidad de sus términos. Los conceptos de «realidad», «fantasía», «cartoon» y «fotografía» son importantes para comprender nuestra respuesta a las películas, pero son ideas cuya imprecisión y, a veces, el hecho de ser intercambiables no nos permite superar ciertos límites. No seríamos honestos en nuestra respuesta a los films —o a la poesía romántica— si negáramos que gran parte de la atracción que ejercen sobre nosotros consiste precisamente en despertar dudas, confusiones y aun cierto delicioso anarquismo sobre las fronteras entre el artificio y la realidad. Tales dudas y confusiones son características de la infancia, pero pasan a ser reprimidas o sublimadas llegada la madurez.

Sin embargo, no basta con decir que el romanticismo, el posromanticismo o el cine liberan simplemente al niño que hay en nosotros y nos devuelven a las percepciones oceánicas de lo prerracional. También esto es una deformación de nuestra experiencia, aunque parezca ganar popularidad a medida que un número creciente de críticos culturales celebran el «nuevo sentimentalismo» de la emoción liberada y sin trabas. Lo que trato de sugerir es que el arte se halla mucho más cerca de un viejo sentimentalismo —de hecho, de lo «sentimental», que Schiller distingue, como tipo universal de poesía, de lo «ingenuo»—. Las ingenuas sensaciones de un niño —o, para Schiller, de la infancia de la poesía y de la cultura, las obras maestras arcaicas— son inseparables para siempre de él, lector y espectador del futuro. El arte sentimental, el arte de la imaginación romántica, reconoce tanto la necesidad de recuperar esas sensaciones ingenuas para una vida plenamente humana y consciente, como la imposibilidad de recuperar esa vida sin la ayuda de la sofisticación, la inteligencia y las técnicas del artificio que tan irrevocablemente la separan de nosotros. En otras palabras, nunca se nos arranca de nuestro yo: leemos el poema, vemos el film, como hombres y mujeres maduros; y el don que el poema o el film nos aportan no revoca esa madurez, sino que la enriquece. «Realidad», «fantasía», «sueño» y aun la misma «conciencia» son términos que, para poder comprenderlos y controlarlos eficientemente, requieren otro término, otro don de la inteligencia.

Ese don es el lenguaje, pero el lenguaje, como ahora estamos en condición de ver, en un sentido mucho más amplio y difícil que el «lenguaje» que los semiólogos contemporáneos se toman tan en serio. Pues tanto si se trata de poesía como de cine, la semiología y los planteamientos estructuralistas sobre la significación tan sólo son pertinentes dentro de la problemática muy general y estéticamente urgente que se halla latente en cualquier descripción específica del proceso significante: el problema de la significación como acto humano que es necesario para la vida mental y que al

mismo tiempo, no obstante, está expuesto a la duda por su misma necesidad. La duda no es simplemente ¿cómo expresamos?, sino mejor ¿por qué expresamos?, y ¿por qué expresamos los significados exactos que tan importantes nos parecen? En el Paraíso, Adán dio nombres a todas las criaturas. Pero nosotros, heredamos tanto de su caída como de su lenguaje, nos enfrentamos con la tarea más peligrosa de pretender nombrar al mismo Adán —lo que equivale a decir, de nombrarnos a nosotros mismos.

Marcel Proust trata de esto al principio de *En busca del tiempo perdido*. Por el camino de *Swann* fue escrito antes de que se rodara cualquiera de los films a que nos hemos referido hasta ahora; pero al reexaminar Proust sus recuerdos de la infancia y los medios de que dispone para recuperar tales recuerdos en la ficción, habla exactamente de la tensión entre la linterna mágica y la fotografía, entre la realidad interna y externa, que ha sido el objeto de este capítulo. Acostado en la cama, tratando de volver a visitar despierto el Paraíso perdido de su infancia vulnerable y neurótica, Proust recuerda las diapositivas de la Linterna Mágica de Golo con las que su madre y su tía abuela habían intentado divertirle:

Si movíamos la linterna, yo veía el caballo de Golo, que seguía avanzando por las cortinas del balcón, se abarquillaba al llegar a las arrugas de la tela y descendía en las aberturas. También el cuerpo de Golo era de una esencia tan sobrenatural como su montura, y se conformaba a todo obstáculo material, a cualquier objeto que se le opusiera en su camino, tomándolo como osamenta e internándolo dentro de su propia forma, aunque fuera el botón de la puerta, al que se adaptaba en seguida para quedar luego flotando en él su roja vestidura, o su rostro pálido, tan noble y melancólico siempre, y que no dejaba traslucir ninguna inquietud motivada por aquella transubstanciación.

La palabra *transubstanciación*, sobrecargada como está de connotaciones de poder eucarístico, sacramental, es deliberadamente escandalosa al emplearla Proust para un juguete insignificante como la linterna mágica. Pero las imágenes de la linterna y de Golo, personaje de dibujo animado, reaparecerán una y otra vez en su novela, y siempre en este tono. Porque la linterna mágica, con su poder de «transubstanciación» para convertir una habitación común y real en materia de fantasía y de ficción liberadora, es una de las imágenes proustianas más importantes para su propia obra, para su imponente tentativa de convertir el recuerdo de lo ordinario en una ficción sacramental que pueda garantizarle la única eternidad en que opta por creer.

Otra importante imagen proustiana, que sirve de contrapunto a la linterna mágica, aparece más adelante. Proust recuerda que su abuela deseaba que él pasara su infancia rodeado de escenas de una sublimidad «natural»:

Le hubiera gustado que yo tuviese en mi cuarto fotografías de los

monumentos y paisajes más hermosos. Pero en el momento de ir a comprarlas, y aunque lo representado en la fotografía tuviera un valor estético, le parecía en seguida que la vulgaridad y la utilidad tenían intervención excesiva en el modo mecánico de representación, la fotografía. Y trataba de ingeniárselas para disminuir, ya que no para eliminar totalmente, la trivialidad comercial, (...) preguntaba a Swann si no había ningún artista que hubiera pintado eso, y prefería regalarme fotografías de la catedral de Chartres, de Corot; de las fuentes de Saint-Cloud, de Hubert Robert.

Sin duda Proust no comparte el curioso sentido de su abuela sobre la relación entre arte y fotografía, pero sólo porque el sentido que el propio Proust tenía de esta relación es aún más curioso. En su libro, la imagen de la fotografía, o de la realidad fotográfica, está asociada a los más intensos problemas de la vida y la ficción, de las relaciones entre el mundo que re-creamos mediante el recuerdo y la narración y el mundo tal como se nos presentaría si nuestros recuerdos y narraciones fueran exactos.

Ambos procesos —la transubstanciación de la linterna mágica y la vulgarización de la fotografía— son trascendidos en *En busca del tiempo perdido* por la génesis de la misma novela, por la ardua creación por Proust de un nuevo lenguaje, un nuevo sistema de significación capaz de contener y hacer revivir adecuadamente las conflictivas alternativas de la realidad y el sueño, perdidas por el niño y que el hombre necesita recuperar. Y, podemos añadir nosotros, el cine —en la medida en que es heredero de las mismas exigencias románticas del yo que crearon a Proust, la linterna mágica y la fotografía— participa en la misma empresa, la creación de otro lenguaje que contenga, como el de Proust, nuestros universos interior y exterior. La escena con que se abre y se cierra *En busca del tiempo perdido* es la de un hombre que, perturbado su sueño, se despierta para poseer, para expresar sus sueños. Y a medida que nos desplazamos de los soñadores y sonámbulo de la estrambótica «realidad» del cine (Cesare, David Gray, Dorothy, nosotros mismos bajo el hechizo de la sala oscura) hacia un examen del cine como lenguaje consciente, como modo de hablar claramente moderno, también nos desplazamos hacia una gramática que pueda ayudarnos a dar cabida y a preservar la curiosa experiencia de ésta, la más real e irreal de todas las artes.

3. Adán y el autómatas: el lenguaje del cine

El «lenguaje del cine» es un concepto —algunos podrían llamarlo un cliché— de la crítica cinematográfica sobre el que ya se ha oído hablar mucho; y a medida que el cine se va imponiendo progresivamente como un tema académico serio, es probable que se oiga hablar de él todavía más. En los clásicos de la teoría cinematográfica, especialmente Serguei Mijailovic Eisenstein y André Bazin, la frase tiene un valor esencialmente metafórico. Por «lenguaje del cine» quieren decir «sintaxis» del montaje (Eisenstein) o «semántica» del plano secuencia (Bazin), pero para ellos la palabra «lenguaje» no es en realidad más que una expresión abreviada que conviene a una serie de técnicas estéticas más o menos tradicionales. Ejemplo, la deuda de Eisenstein con el «montaje» de Dickens y Balzac, como también la insistencia de Bazin, tras Renoir *père y fils*, sobre los aspectos pictóricos de la *mise-en-scène*. Escritores más recientes, sin embargo, han tomado la idea del lenguaje cinematográfico de acuerdo con el nivel de complejidad que realmente implica. Por supuesto que esta evolución está basada, en parte, en una lectura errónea del uso que daban a esa expresión los críticos de la vieja guardia, pero a fin de cuentas es a una concertada incompreensión como ésta que el arte de la crítica debe habitualmente su ímpetu. Cuesta imaginar qué sería de la teoría dramática sin su milenaria confusión acerca de la fortuita expresión de Aristóteles sobre la emoción trágica, *katharsis*; y qué pensaríamos de la poesía moderna si no hubiéramos crecido indebidamente familiarizados con la «imaginación» de Coleridge, primaria y secundaria.

De todos modos, críticos como Raymond Durgnat, Andrew Sarris, Peter Wollen y Stanley Cavell han escrito elocuente y sugestivamente sobre el cine como lenguaje. Y aunque seguramente no haya dos de ellos que estén de acuerdo sobre qué es en realidad el lenguaje, todos toman como punto de partida la suposición de que el cine es un lenguaje, no sólo en un sentido analógico de esa palabra, irritadoramente imprecisa, sino en un sentido preciso. Consideran el cine como un sistema de significación nuevo y sin precedentes, que necesita ser interpretado y codificado según vías de exégesis completamente nuevas. Y a pesar de sus contradicciones y desacuerdos mutuos, no podríamos comprender —o, lo que es más importante, disfrutar— los films tanto, sin los puntos de vista sobre el arte propuestos por dichos escritores.

Sin embargo, lo que a mí me interesa no son las distintas apropiaciones de la idea del lenguaje cinematográfico, sino la idea en sí y los modos en que podemos tomarla aún más en serio de como se ha hecho hasta ahora. Hemos descubierto que conceptos y modos de análisis propiamente pertenecientes al estudio lingüístico pueden aplicarse fructíferamente al estudio del cine. Pero ¿qué pasa si el cine es un lenguaje? ¿Y no sólo esto, sino un lenguaje cuya misma aparición la historia de la conciencia y de la cultura occidentales habían hecho inevitable en cierto modo? ¿Qué pasa si el cine, como la mejor literatura moderna, representa lo que los lingüistas llaman un

«metalenguaje» —es decir, un lenguaje cuyo referente directo no es el mundo real, sino la posibilidad de significación arrancada por la mente humana a esa supuesta realidad—? Creo que esto equivale a sugerir, sobre la significación de los films, no sólo el cómo sino el porqué —y, especialmente, por qué significan tanto para nosotros y por qué habrían de hacerlo.

Bazin sugirió que la idea del cine total no tenía su origen en el progreso tecnológico que hizo posible el cine, sino en el mito (o ideal) romántico del arte representativo y transfigurador que hizo inevitable la tecnología. Bajo la égida de Bazin, pretendo hacer remontar aún más ese argumento, hasta la figura que posiblemente sea la del padre último de la filosofía lingüística moderna, del romanticismo y también del cine: el Descartes del *Discurso del método* (1637).

Esta obra maestra, más que cualquier otra obra de Descartes, ofrece el pleno sentido de su transcendental distinción entre materia y espíritu, *res extensa* y *res cogitans*. No obstante, el *Discurso* es el menos metódico de los textos filosóficos. Es una autobiografía psicológica, una confesión religiosa secular, en la que Descartes nos habla, con un estilo encantadoramente indirecto, no de aquello que él cree, sino de cómo llegó a creer en ello. Historia vital y metafísica andan de la mano: y a medida que el filósofo se abre camino hacia su división del universo entre pensamiento y objeto, entre la infinidad del espacio y la infinidad de la mente replegada sobre sí misma, vemos al hombre que se abre camino hacia el mismo delicado equilibrio en la soledad de su existencia.

La soledad es, en efecto, el factor clave de la filosofía de Descartes, tal como sus comentaristas modernos han ido descubriendo progresivamente. Y esa soledad es su más poderoso legado a los siglos venideros: puede hallarse en la soledad de Milton, enfrentado al descompuesto universo de fines del siglo XVII, de Shelley en el Mont Blanc, de la nave espacial Júpiter en el *2001* de Kubrick y, en general, en la nostalgia por un cosmos humano que impregna tan profundamente el lenguaje y la imaginería del hombre poscartesiano.

El pasaje autobiográfico central del *Discurso*, al final de la tercera parte, es de una extraordinaria relevancia para el arte cinematográfico. Allí, inmediatamente antes de embarcarse en su famosa reestructuración del mundo desde el principio central de *cogito, ergo sum*, Descartes narra que, buscando un *escenario* que le permitiera llevar a cabo sus intensos y aislados experimentos de introspección, se decidió por ese definitivo paisaje de vida privada moderna y materialismo aislador, la ciudad: «Hace justamente ocho años, este deseo me hizo decidir a alejarme de todos los lugares donde pudiera tener conocidos, y retirarme aquí; en un país donde (...) entre la muchedumbre de un gran pueblo bastante activo, y más cuidadoso de sus propios asuntos que curioso por los de los demás, sin carecer de ninguna de las comodidades que hay en las ciudades más populosas, he podido vivir tan solitario y recoleto como en el más apartado de los desiertos».

Hago notar que en este pasaje presenciamos la aparición de la ciudad moderna,

emergiendo del lugar sagrado, el santuario divino de la antigüedad, y el centro comercial, la ciudad mercantil de la Edad Media. Pero esta emergencia tardó casi trescientos años para completarse y, de hecho, no estuvo completa hasta las escenas de muchedumbre en Lumière y Méliés o las escenas de masas igualmente célebres de *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1915), de David Wark Griffith, y *El acorazado Potemkin* (*Bronenosez Potemkin*, 1925), de Serguei M. Eisenstein. Observemos que Descartes busca la soledad tanto como huye de ella, pues sólo en el aislamiento consigo mismo podrá trascender su terrible aislamiento en un mundo de cosas mudas, de objetos desprovistos de inteligencia. Ese aislamiento —que sus predecesores, los santos y místicos de la cristiandad, hallaron en el desierto— Descartes lo halla en el populoso núcleo de la tecnología moderna, la ciudad. «Tan solitario y recoleto como en el más apartado de los desiertos» —en esta frase podemos ver la línea divisoria entre dos épocas y oír el débil eco premonitorio de la tierra baldía de Eliot, del Londres de Blake, de la Roma de Fellini y del París de Godard.

También podemos ver aquí la primera insinuación de la lingüística moderna. Pues en un cosmos cuyo denominador absoluto es la soledad, la posibilidad del lenguaje se convierte en un test crucial sobre las probabilidades de que dispone la mente para la salvación, para la comunión con los demás —es decir, para el amor—. El problema de las otras mentes es quizás el problema más crucial de la filosofía moderna, y Descartes lo plantea en el *Discurso*. Pues si cada mente está realmente sola, si cada mente construye su propia realidad a partir del abismo generador de sus sensaciones primarias y de su duda, entonces ¿qué garantía tenemos de que *haya* otras mentes —que cada uno de nosotros no es un único mito de conciencia individual que proyecta sus propias formas en un universo absolutamente ajeno, privado hasta de hermanos o amantes? El lenguaje es la frágil red que conecta a los humanos entre sí, el ambiguo contrato que parece aliar mi pena y mi alegría con las de los demás, aun cuando el mismo lenguaje sea un lío de malentendidos, traducciones erróneas, mensajes mal descodificados o sin descodificar. El prestigio actual de los estudios lingüísticos entre las ciencias humanas es seguramente un aspecto tardío —y significativo— de la revolución cartesiana del pensamiento, puesto que es un ejercicio sobre la posibilidad de las relaciones humanas, de la credulidad en otras mentes. Así es como Noam Chomsky ve la herencia de la lingüística cartesiana: «El lenguaje, en sus propiedades esenciales y su manera de usarlas, suministra el criterio básico para determinar si otro organismo es un ser con una mente humana y la capacidad humana para el pensamiento y la expresión personal libres, y con la necesidad humana esencial para la libertad respecto de las imposiciones externas de la autoridad represiva». Pero, como también pone de manifiesto el pasaje de Chomsky, la urgente importancia del lenguaje para el humanismo contemporáneo todavía está íntimamente atada a los golpes de las «imposiciones externas de la autoridad represiva», o sea, del «más apartado de los desiertos», que es la ciudad moderna y despersonalizadora.

La proposición es simple: en un mundo rebosante de gente, todos necesitamos a alguien con quien hablar. Y cuanto más poblado se vuelve el mundo, más desesperada es la necesidad. Si la vida nos obliga a vivir cada vez más cerca unos de otros, a renunciar más y más a nuestras necesidades privadas para la supervivencia de la masa, entonces la misma palabra —la palabra en el espacio colapsado, claustrofóbico, de la ciudad— corre el peligro de perder su conexión *humana*, su primitivo poder de vincular *yo* y *tú*.

Ningún otro arte —ni siquiera la novela o el drama— es tan capaz como el cine de registrar este peculiar peligro y triunfar sobre el mundo. Pues ningún otro arte puede registrar, con la misma inmediatez, la solidez y confusión del universo humano, y al mismo tiempo la terrible fragilidad de las palabras que, en el seno de dicha confusión, empleamos para comunicar con los demás. Dos historias muy sutiles, *Sombrero de copa* (*Top Hat*, 1935), de Max Rex Sandrich, y *Pasión* (*En passion*, 1969), de Ingmar Bergman, lo ponen de relieve de dos maneras que se complementan.

En *Sombrero de copa*, Ginger Rogers y Fred Astaire se enamoran, como siempre, bailando juntos («¿No es un bello día para quedar atrapados en la lluvia?»); pero durante todo el film sus diálogos son una mezcla de desprecio y disgusto por parte de ella y de petulancia por parte de él. De hecho, ella piensa que él es el marido de su mejor amiga, por lo que cada vez que el diálogo se acerca al galanteo aparecen los dobles sentidos y —desde el punto de vista de ella— una inmoralidad sorprendentemente inconsciente. Todo el argumento gira, por supuesto, sobre la absurda probabilidad de que ella nunca le oiga pronunciar su nombre. Pero en el contexto que estamos describiendo, esta probabilidad es menos absurda que absolutamente apropiada. Porque *Sombrero de copa* es un romance cuya principal función es celebrar la unión gradual del lenguaje y la celebración, de la declaración amorosa dicha y bailada. Cuando por fin tiene lugar la inevitable explicación, se produce entre la vistosa confusión de unos decorados «venecianos», y ya sea por un supremo buen gusto o por un feliz accidente, la explicación propiamente dicha es objeto de elipsis. Por el contrario, es celebrada en una danza final (*The Piccolino*). La palabra —el *nombre* salvador— para el amor de Fred y Ginger ha sido pronunciada, pero el film trasciende inmediatamente ese delicado ajuste informativo para volver a la inicial visión coreográfica, desprovista de palabras, de su relación.

Pasión, en cambio, es una visión trágica del mundo cómico y festivo de *Sombrero de copa*. Liv Ullman y Max von Sydow se aman y hacen el amor; pero a medida que su convivencia se llena de lenguajes, públicos y privados (confesiones de culpabilidad, reportajes televisivos sobre la guerra del Vietnam), pierde esa inexpresable relación que hace tolerable el lenguaje. En la escena final, tras una amarga disputa, Liv recoge a Max en su coche. Mientras ella conduce, él pronuncia lo que quizá sea la más amarga y odiosa condena de otro ser humano de todo el film (la palabra convertida en maldición), y luego le pregunta a ella por qué de todos modos

vino a él. Responde ella: «Vine para pedirte que me perdonaras», detiene el coche y le deja solo. Es la palabra pronunciada demasiado tarde, después de que lo indecible ya ha sido dicho, llegando la palabra, a diferencia de lo que ocurre en *Sombrero de copa*, después del último momento. En el último plano del film, muy dreyeriano, Von Sydow se pasea nerviosamente y en solitario por un paisaje que, a medida que la cámara se acerca y aumenta el grano de la imagen, se vuelve blanco, hasta terminar por absorberle. Tras el fracaso de la palabra, nada queda, salvo la asimilación con el blanco ruido del universo.

En estos dos films —y, desde luego, en otros muchos— la palabra en el espacio, la tensión entre el lenguaje y el universo mineral, inhumano en que surge el lenguaje, adquiere las dimensiones de necesidad y fragilidad que le había imaginado el monologante y aislado filósofo del *Discurso*. El lenguaje en el desierto se convierte en una nueva y comprometida pastoral, un oasis humano, una visión de las posibilidades de la otredad para hacerse palabra.

Uno de los conceptos aquí presentes es, ciertamente, lo que Siegfried Kracauer llama, en el subtítulo de su *Theory of Film*, «La redención de la realidad física». Y de hecho, el Dr. Kracauer fue autor de una teoría cinematográfica superior en calidad y cantidad a lo que sus oponentes han admitido. Su fundamental percepción de la afinidad del cine con la escena de muchedumbre, la fotografía de masas en movimiento, se acerca a esta suerte de teoría cartesiana del cine que estamos proponiendo aquí. El antagonismo entre el neorrealismo y la fantasía en el cine no es realmente donde reside la cuestión —*con el debido respeto* al doctor Kracauer. La afinidad de la cámara con la muchedumbre —con el verdadero desierto cartesiano y moderno— no es función ni de su realismo ni de su magia, sino más bien *causa* de su nivel preternatural, mágico, de realidad. Nos restituye el mundo de nuestro propio aislamiento, pero multiplicado por cien y clarificado. No es preciso pensar aquí en Rossellini ni en De Sica; incluso un director tan clásico como Hitchcock encarna esta lingüística materialista. De *Los 39 escalones* (*The 39 Steps*, 1935) a *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, 1959), y de nuevo en *Frenesí*, las cámaras y los personajes de Hitchcock habitan un mundo que es incomprensible, no por su misterio, sino por su inapelable peso de *hecho*. El hombre atrapado hitchcockiano lucha contra un mundo de detalles confusamente hostiles —siniestros McGuffins— y gente sospechosa, un mundo cuyo laberinto debe atravesar y nombrar si quiere salvar su vida. El hombre atrapado siempre aparece o *visto* en un contexto equívoco (*39 escalones*, *Con la muerte en los talones*) o *viendo* un universo en el que conocer es temer (*El hombre que sabía demasiado* [*The Man Who Knew Too Much*, 1956], *La ventana indiscreta* [*Rear Window*, 1954]): es decir, Hitchcock no necesita mostrarnos la muchedumbre o la ciudad, desde el momento en que la presión que éstas ejercen está implícita en la misma estructura de sus films. Sartre, otro cartesiano tardío, define el verdadero infierno de nuestra época como «los otros». Pero para Sartre, como para Hitchcock, ese infierno público es también nuestra mejor posibilidad, y la

única que tenemos, para la visión de un paraíso articulado y humanizado. Y para ambos, asimismo, el paraíso real de la imaginación contemporánea es la visión que ésta tiene de las coerciones materiales a su libertad, la salvadora lucidez con que se da cuenta de las rejas de su prisión.

En una de las escenas más famosas en que Hitchcock nos muestra a la muchedumbre rodeando a sus personajes, define también una de las eternas alternativas de que dispone el cine en su transacción con las masas y con el «lenguaje» de la acción humana. El clímax de la segunda versión de *El hombre que sabía demasiado* (la primera es de 1934) tiene lugar en el Albert Hall. Doris Day y James Stewart interpretan a un matrimonio americano que dan con un complot para asesinar a un embajador extranjero y cuyo hijo sirve de rehén a los asesinos como garantía del silencio de los padres. Day y Stewart saben que el crimen se producirá durante el concierto ya empezado. Ellos no saben —pero nosotros sí, pues lo hemos visto ensayar minuciosamente por los conspiradores— que el disparo coincidirá con un preciso momento de la música (la *Storm Cloud Cantata*, del veterano compositor cinematográfico Bernard Herrmann), aquél en que un golpe de címbalos tapaná el sonido de la pistola. Day y Stewart entran precipitadamente en la sala de conciertos una vez que ya ha empezado la *Cantata*, Stewart intenta frenéticamente llegar al palco privado del embajador, mientras Day permanece en un pasillo, escudriñando al auditorio en busca del asesino. Durante la secuencia, a medida que la música aumenta de intensidad y disonancia, los planos se hacen cortos y el montaje rápido: Stewart sube a todo correr las escaleras, es interceptado por la guardia de seguridad, rostro inquieto de Day, satisfecho auditorio que ignora lo que está a punto de ocurrir, embajador oyendo confortablemente la interpretación, pistola del asesino que asoma lentamente por el borde de una cortina, percussionista que prepara sus platillos. Al fin, justo antes del momento fatídico de la cantata, Day divisa la pistola y grita, echando a perder la precisión cronométrica y la puntería del asesino: la pretendida víctima sólo recibe una herida en el hombro, el complot de asesinato queda al descubierto y, en última instancia, desbaratado.

El empleo del montaje alternado rápido para incrementar la tensión y dar un sentido de urgencia a la acción ha sido un cliché de la técnica cinematográfica desde los días de D. W. Griffith. Pero el montaje alternado en la secuencia de *El hombre que sabía demasiado* no es tan sólo un recurso del estilo narrativo: va más lejos que esto, hasta una visión de la misma base de uno de los tipos de estilo narrativo en el cine. En repetidas ocasiones y entrevistas, Hitchcock ha señalado una distinción entre misterio y suspense. Según Hitchcock, el suspense no implica una curiosidad por los motivos o causas de una acción particular o crimen, sino nuestra inquietud acerca de si una acción o crimen se producirá o no. El ejemplo que suele poner es el de un hombre que, al volante de su coche, por entre el tráfico, se dirige al aeropuerto para evitar que algo ocurra. En otras palabras, el suspense hitchcockiano implica la obstrucción creada por las cosas, por el espacio, su intrusión en las posibilidades de la

acción libre. En un artículo publicado originalmente en 1937, Hitchcock explícita las ramificaciones narrativas de su postura: «De ese modo la situación psicológica se crea gradualmente, pieza por pieza, empleando la cámara para subrayar primero un detalle, después otro. El quid del asunto está en meter al público directamente dentro de la situación, en vez de dejar que la contemple desde fuera, a distancia. Y ello sólo puede hacerse fragmentando la acción en detalles y pasando de uno a otro mediante el montaje, de manera que cada detalle se imponga sucesivamente a la atención del público y revele su significado psicológico».

Es imposible dar con una anticipación o justificación más clara de la secuencia de *El hombre que sabía demasiado*. Pero esa secuencia va mucho más allá de la clase de presión psicológica descrita en 1937 por Hitchcock. Es significativo que Hitchcock, al describir las técnicas del suspense, emplee los términos «dentro» y «fuera». Y el «fuera» está presente en nuestra secuencia del modo más impresionante: el escenario es un lugar público, una sala de conciertos —para un americano, *la* sala de conciertos inglesa— llena, no sólo de «otros», como en la expresión de Sartre, sino de otros en la envidiosa complacencia de la ocasión ceremonial. Además, el Albert Hall está lleno de sonido, de música. Pero aquí la música es ajena, *extraña* a la inquietud de Day y Stewart y del público del film. Hitchcock se" ha asegurado antes de que durante la proyección oyéramos al menos dos veces el pasaje fatal de la composición, de manera que cuando volvemos a oírlo en el concierto, lo oímos menos como desarrollo temporal de una partitura que como un nuevo impedimento que frena la libertad de acción de los personajes; la música es un límite para el tiempo, avanzando hacia un único sonido fatídico, el choque de los platillos.

Si el cine como lenguaje es un arte cartesiano de la palabra en el espacio, entonces la secuencia hitchcockiana nos proporciona una versión especialmente austera del comprometido *status* de la expresión humana en un mundo habitado por otras cosas y otras personas. Pues Doris Day sabe, y nosotros también, que sólo hay un modo de impedir el asesinato: gritar fuerte en medio de un concierto en el Albert Hall y advertir así a los miles de oyentes de que algo va mal. El característico genio de Hitchcock siempre ha consistido en concentrarse, en los momentos de tensión máxima, en la imposibilidad o la enorme dificultad de realizar ciertos actos humanos «naturales», simples. En otras palabras, nos muestra cómo las cosas constriñen nuestra libertad y la retrasan. El montaje rápido que precede al grito no es, pues, un simple recurso para incrementar la tensión —ni tampoco, según la teoría de Hitchcock, para revelar el «significado psicológico» de los diversos aspectos, objetos y circunstancias de que se compone la situación—. Se trata más bien de una fragmentación deliberada del espacio circundante a la figura central y crucial de Doris Day, cuyo efecto es magnificar, mediante una especie de escorzo espacio-temporal, las inhibiciones *contra* su expresión salvadora, su grito. Cada detalle, cada plano ocupa su propio espacio, como las piezas de un rompecabezas no-euclidiano; y sólo el grito —es tentador llamarlo el grito primitivo, la respuesta vocal que origina y

organiza— une a la sala, al asesino, a la víctima y a la amenazadora música en un acto significativo único.

A este respecto, cuesta no pensar en la técnica del *Ulises* de Joyce. En ambos casos, una acción particular, unificada (el intento de asesinato, las idas y venidas de Bloom por Dublín), queda fragmentada y esquematizada mediante rápidos cambios de perspectiva y concentración. Y en ambas obras el milagro de la palabra humana consiste en que, a pesar de todo, puede llegar a producirse en medio del estrépito de un universo inhóspito, entre un espacio considerado como hostil al esfuerzo humano y ridiculizador de la escala de lo humano. En esa gran novela, Stephen Dedalus piensa para sus adentros: «Oigo la ruina de todo el espacio, y mido el tiempo de una lívida llama final». Y, al margen de otras cosas que podrían decirse sobre la visión joyciana, es ésta —como la de Hitchcock, como la de gran parte del pensamiento y la poesía poscartesianos— una visión del espacio que nos rodea como amenazador, peligroso para el lenguaje.

Sin embargo, existe una alternativa técnica para la narrativa fílmica y literaria que sugiere una relación completamente distinta entre muchedumbres, espacio y acción. La secuencia inaugural de *Sed de mal* (*Touch of Evil*, 1958), de Orson Welles, film realizado dos años después de *El hombre que sabía demasiado*, es un ejemplo raramente completo de esa alternativa, al tener tantas similitudes estructurales con la secuencia de Hitchcock.

Sed de mal empieza con uno de los planos más virtuosos y apabullantes de la historia del cine: un plano de tres minutos, tomado desde una cámara móvil situada sobre una grúa de veinte pies, sin corte alguno. Por supuesto que su brillantez no reside exclusivamente en la longitud de la secuencia. En una pequeña y desastrada ciudad de la frontera mexicana (Venice, California), una bomba de relojería es colocada en el coche de un gángster por un rival. El gángster y su chica atraviesan la frontera entre México y Estados Unidos, adelantando al héroe —el detective Vargas— y a su nueva esposa (Charlton Heston y Janet Leigh), que van andando. El coche se adentra en zona americana; Vargas se vuelve hacia su mujer y le dice: «¿Te das cuenta de que hace más de una hora que no te he besado?»; y el coche explota. Welles y su director de fotografía, Russell Metty, convierten virtualmente esta acción en una fuga de configuraciones, agrupamientos y dinámica espaciales. La cámara empieza revelando las manos del anónimo asesino, que colocan el cronómetro de la bomba y ésta en el maletero del coche; cuando el coche arranca, la cámara retrocede y se eleva, en el primero de los asombrosos movimientos de alejamiento y acercamiento respecto del movimiento de los personajes; Heston y Leigh pasan frente al coche y la cámara les sigue durante parte de su trayecto, volviendo a recoger al coche cuando los cuatro llegan a la frontera; y mientras no cesamos de seguir todo el tiempo a los dos grupos humanos, cuyos trayectos independientes se cruzan y separan, el paisaje, los escaparates de los comercios y la población de la pequeña localidad quedan definidos en una estructura fluida y casi musical.

Como en la secuencia hitchcockiana, Welles nos presenta a una masa de gente — en cuyo centro destacan los dos personajes principales, un matrimonio— entre la que está a punto de producirse una explosión. Y, como en el ejemplo de Hitchcock, gran parte del genio de esta secuencia está en el modo en que rellena el espacio y el tiempo de expectación, mientras aguardamos la detonación. Pero en el inicio de *Sed de mal* ninguno de los personajes de la acción es consciente de lo que está a punto de suceder: para ellos, ya que no para el público, el espacio y el tiempo son confortablemente habitables, y el fluido movimiento de cámara, el ininterrumpido movimiento de los personajes que se juntan y separan, no sólo subraya, sino que encarna filmicamente la imagen del espacio —la ciudad cartesiana— como vivible, como lugar en el que los impulsos e intereses humanos comunes pueden desarrollarse plenamente sin peligro de represión. La mayoría de espectadores de *Sed de mal* captan el negro humor del clímax de la secuencia inicial: Heston se inclina para besar a Janet Leigh y se produce la primera interrupción de la fluida secuencia, que cambia de plano al coche que explota y se incendia y en el que otros dos amantes acaban de morir. Evitando que encontráramos la afirmación de la cámara demasiado consoladora, demasiado bucólica —es decir, demasiado precartesiana—, el corte al automóvil que explota nos recuerda el peligroso *status* de la ciudad humana.

Sin embargo, hay una diferencia sutil pero esencial entre las técnicas y visiones de Hitchcock y Welles. La distinción entre, por una parte, el «montaje» en el sentido más eisensteiniano (Hitchcock) y, por otra, el movimiento de cámara, la *mise-en-scène* y la «profundidad de campo», ha sido celebrada y en la actualidad institucionalizada, por supuesto, en la teoría *cahierista*; pero en los dos ejemplos aquí propuestos, correspondientes a ambas técnicas, podemos ver, creo yo, actitudes radicalmente diferentes y complementarias respecto de la presencia y el poder del lenguaje —producción humana de significado— en el cine narrativo. Como ya he indicado, el montaje es una sintaxis del lenguaje cinematográfico, una producción de significado mediante la colocación de palabras o imágenes; por otro lado, el plano-secuencia con profundidad de campo es profundamente semántico, dependiendo para la manifestación de su sentido de la significación y complejidad de una imagen única, de una expresión única. Pero según que tomemos una orientación «sintáctica» o «semántica» hacia la realidad y hacia las posibilidades de arrebatarse algún tipo de sentido humano de la realidad, desarrollamos dos actitudes completamente distintas hacia la libertad humana —es decir, hacia la naturaleza narrativa.

Chomsky se ha ocupado de este problema desde la publicación de su libro *Syntactic Structures* en 1957 (*Estructura sintáctica*, Editorial Aguilar). No es necesario describir exhaustivamente la gramática generativo-transformacional para comprender sus implicaciones a este respecto. Si el lenguaje —la significación humana— puede describirse adecuada y eficazmente según las reglas que generan la sintaxis de las expresiones, entonces el sentido, o la semántica, de los miembros individuales de toda expresión son en gran medida irrelevantes para la interpretación

de una sentencia, un libro o un film. Sin embargo, semejante triunfo de la sintaxis plantea serios problemas sobre la relación entre nuestras expresiones sobre el mundo —sobre el espacio, el tiempo y, por último, la muerte— y la realidad hacia la que apuntan presumiblemente esas expresiones. Dada, pues, una visión sintáctica de la realidad, es perfectamente posible imaginar que la expresión humana es autosuficiente, significativa —y totalmente desvinculada de la estructura de un mundo «real» exterior (como un documento legal, la variedad de literatura más completamente sintáctica que nuestra cultura ha producido). Por cierto que una visión así no nos hace felices: la mente, no importa cuán confortablemente establezca su propia clausura, quiere creer que no está excluida del universo en que habita y que trata de interpretar.

No obstante, una visión semántica plantea otro tipo de problemas. La semántica se ocupa del modo en que nuestras expresiones adquieren sentido y está basada, finalmente, en la fe de que tal sentido existe de algún modo. Si la sintaxis donde más plenamente manifiesta se halla es en la organización autorreferente de un documento legal, la semántica halla su más completa realización en los rituales y hechizos de la magia. Pero si el legalismo está continuamente comprometido por su aislamiento de la presunta realidad de la experiencia (como ha podido comprobar cualquiera que alguna vez haya intentado leer una póliza de seguros de automóvil), la magia está comprometida por su propio fracaso en incorporar a su sistema la totalidad de su experiencia, por el momento en que el hechizo deja de funcionar, por el momento en que la palabra ya no significa adecuadamente la cosa. Así, en el copioso montaje del clímax de *El hombre que sabía demasiado*, nuestra inquietud se centra en la posibilidad de que el grito, la palabra humana, no ocurra a tiempo para preservar el aislamiento sintáctico de la civilización respecto de la separadora realidad de la muerte y del disparo. En *Sed de mal*, sin embargo, nuestra atención, concentrada en la trivialidad de la palabra («¿Te das cuenta de que hace más de una hora que no te he besado?»), al ser ponderada con la realidad literalmente explosiva, trata de nombrar y controlar. En otras palabras, el peculiar terror que acompaña al lenguaje como sintaxis es que éste cesará de expresar; el terror del lenguaje como semántica es que su expresión será detenida por un mundo que ya no tolera sus arrogantes imposiciones de sentido.

He dedicado tanto espacio a estos ejemplos por su brillantez intrínseca como variedades de la narración cinematográfica, y también por la extraña presión del mecanismo —del mito del mecanismo— sobre ambos. Un disparo preparado, cronometrado musicalmente, y una bomba de relojería —tanto en la visión hitchcockiana de la violencia como una erupción en la sociedad, como en la visión wellesiana de la violencia como una interrupción de esa sociedad, la violencia es imaginada como algo especialmente artificial, tecnológico, como un producto humano. El hombre, la literatura romántica y posromántica nos lo dicen, es la criatura que imagina y dice su propia muerte. Pero la articulación de su muerte es también su

tecnologización: decir una cosa es producir un modelo para una cosa y abrir la posibilidad de más, y más eficientes, modelos.

En realidad, sólo en el ámbito humano podemos hablar de violencia, pues (por lo que sabemos) sólo el hombre imagina la violencia como una interrupción de sus preocupaciones normales, como una negación de la tela universal de significación e inteligibilidad tejida por la mente. Y si el cine nos restituye nuestra más problemática versión de la existencia de otras mentes (el creador que impone significación a, el espectador que extrae significación de, una serie de fenómenos mecánicamente producidos), también el cine nos proporciona nuestra más perturbadora versión de la violenta negación de la mente (creador y espectador simultáneamente atrapados en un monstruoso conjunto de fenómenos tecnológicos, todos los cuales son simplemente imágenes de la «inteligencia» ilusoria e inefectiva del robot humano). La palabra y la explosión, la vida racional y la muerte de la razón, son el anverso y el reverso de la misma moneda.

Hitchcock, una vez más, nos ayuda a ver las relaciones profundas entre el cine, el lenguaje, la violencia y la idea del autómeta. Al principio de *Los 39 escalones*, suena un disparo en un teatro rebosante de público; el mismo disparo se repetirá al final del film para matar a *Mr. Memory*, el robótico actor de vodevil que recita los hechos triviales e inconexos que han inaugurado la acción. Y al morir, *Mr. Memory* recitará de corrido la información que soluciona el misterio de los «39 escalones», sin que él se dé cuenta de que su último parlamento confiere sentido al mundo del héroe y la heroína y clarifica su confusión. La palabra hablada, la muchedumbre y el separador acto del crimen —estos tres elementos se implican mutuamente en el film, y con motivo—. Pues el habla, si de algún modo ha de funcionar en el inexpresivo universo de las cosas materiales —el único universo que el cine o la filosofía moderna nos permitirán habitar— es *en sí misma* un acto de violencia. Es como tender un primigenio puente sobre el abismo que separa a la mente de su negación, al universo interior del universo exterior, el universo que el cine quizá nos restituya en toda su escandalosa brutalidad mejor que la literatura. Es humana, artificial y delata el silencio del cosmos: una palabra es como un disparo.

También aquí Descartes es nuestro mejor guía. El problema de la existencia de otras mentes, de la palabra como relación humana, es crucial a su pensamiento y suscita casi inevitablemente el problema del autómeta. El simulacro de un ser humano —que no es, que a pesar de su aspecto no es humano, no es consciente como lo somos nosotros— es una figura que de una u otra forma ha obsesionado a gran parte del pensamiento moderno. Pues si la conciencia puede ser creada de la materia inarticulada, entonces desaparece la última razón para creer en la ilusoria concepción del hombre como centro del mundo. En cierto sentido, el hombre se habría convertido en Dios —pero este logro habría reducido asimismo su propio sentido de la singularidad, de la *otredad* de su ser. Y desde Descartes hasta la lingüística y la cibernética contemporáneas, el test de conciencia para un autómeta es el test de su

habilidad en el uso del lenguaje, la capacidad de la materia para evolucionar hasta la emisión de la palabra.

De hecho, ésta es la razón por la que Descartes insiste tan acérrimamente en el *Discurso* sobre la imposibilidad de obtener un autómatas perfecto. Ha postulado que la mente es capaz de construir una réplica perfecta —podríamos decir «fotográfica»— del mundo tal como ya existe, y pasa a la cuestión crucial: ¿Puede asimismo la mente hacerse a sí misma, hacer al hombre —es decir, convertirse en una competidora del poder creador del mismo Dios? El robot, ese sacrilegio mudo en el corazón de la magia y la alquimia antiguas, ¿podría existir realmente? No, responde píamente Descartes, por más perfecta que fuera una imitación humana de la forma humana, carecería inevitablemente de la quintaesencia del hombre, el poder de la palabra, por el que reconocemos el verdadero y divino destello de la conciencia en el mundo. No es un argumento; es una afirmación, que indica cuán profundamente teme Descartes la desaparición del lenguaje, de la conciencia misma, en el determinismo atómico del universo físico.

Por supuesto que escritores posteriores —en particular desde el advenimiento de las computadoras— no han podido sostener la misma confianza que Descartes en el carácter inimitable del lenguaje. Pero los términos en que está planteado el problema siguen siendo tan serios y tan esenciales como lo eran para él. Si la conciencia es real (es decir, algo más que un nombre para un mero comportamiento reflejo), entonces está íntimamente ligada a las formas del lenguaje. Pero si el lenguaje puede ser creado artificialmente en una entidad artificial, entonces la estructura y la misma naturaleza de la conciencia corren el peligro de ser definidas como un tipo complejo de comportamiento reflejo.

Por tanto, el habla se ha vuelto función de la materia inarticulada, del espacio: las dos mitades de la función se definen a sí mismas y recíprocamente por su tensión mutua. De la palabra hemos dicho que era un puente sobre el abismo, un modo de llenar el vacío entre la mente y la materia. Pero está claro que si el vacío puede llenarse con el lenguaje es sólo porque éste ha establecido primero la existencia misma del vacío. El lenguaje plantea los problemas que pretende resolver. Para Descartes, el lenguaje es el punto de fricción entre lo interior y lo exterior, entre la autonomía de la voluntad humana de significar y el universo de la probabilidad (o necesidad) física, que a veces parece hacer innecesaria dicha voluntad. Es una idea que la lingüística contemporánea ha confirmado, pues tanto si leemos a Saussure como a Chomsky, a Lévi-Strauss como Wittgenstein, nos sorprende hasta qué punto el lenguaje, para nuestros mejores pensadores, representa no sólo una forma primera, sino una *condición* primera de la conciencia: frágil intercambio entre la mente y el mundo, es también la enormemente problemática hipótesis que nos permite postular, en el mejor de los casos, o bien la existencia de la mente o bien la del mundo. Es decir, que la cuestión del autómatas plantea invariablemente la cuestión más general de una creación humana en el vacío humano.

Nuestra tecnología y nuestra mitología, por supuesto, han ido saturándose de semejantes visiones —visiones del terror inherente al triunfo de la cibernética. El mismo cine —un mecanismo de imágenes en movimiento que nos da un simulacro de vida y lenguaje— goza de un frágil equilibrio entre los aspectos positivos y negativos de su enigma epistemológico. A este respecto, no es de extrañar que uno de los más populares y mejores films de todos los tiempos sea una versión del *Frankenstein* de Mary Shelley. Pues el autómeta de Mary Shelley es una versión terminal, romántica y moderna del problema del lenguaje y del automatismo. En la novela original, la mayor parte del extenso parlamento central del monstruo se refiere a su descubrimiento del lenguaje, al hecho de que, para él, aprender el poder de la palabra equivalía a aprender el hecho irrefutable de su propia fealdad y su exclusión de esa palabra y de ese mundo humano. Aquí radica la brillantez real de la secuela a su film original dirigido por James Whale en 1931, pues en *La novia de Frankenstein (The Bride of Frankenstein)* dota al monstruo, interpretado por Karloff, de la facultad de hablar. Y las primeras palabras del monstruo —«Amigo bueno»— son, en su profundo patetismo, más crueles y conmovedores que todos los monólogos cinematográficos de que tengo conocimiento.

También Tarzán tuvo que esperar hasta el cine sonoro para su reencarnación definitiva en la pantalla. Porque en el centro de la novela original de Edgar Rice Burroughs hay una versión optimista del mito de Frankenstein, negativamente cartesiano. ¿Cuánto podemos quitarle al hombre y seguir llamándole hombre?, pregunta Burroughs. Casi todo, es su respuesta. Como en *Frankenstein*, una extensa parte de *Tarzán de los monos* está dedicada a describir el proceso por el que su héroe aprende a leer y a hablar. Pero aquí, a diferencia de la versión que Mary Shelley da del problema, la adquisición del habla es una garantía de triunfo. Verdadero Adán del jardín posgutenbergiano, Tarzán descubre primero el lenguaje en la palabra escrita, no en la palabra hablada. Es ésta, la palabra hablada, la palabra en el espacio, la que más le cuesta asimilar, y la más valiosa. Por esto la memoria popular no recuerda el Tarzán mudo de Elmo Lincoln, sino el gran tipo que Johnny Weissmuller hizo del papel. Porque Tarzán representa una victoria sobre el silencio, una victoria, fundamentalmente epistemológica, de la inteligencia humana sobre el mudo universo de las cosas, la primitiva jungla tropical. Y para la representación de esa victoria, las películas de Tarzán precisan del sonido. El famoso grito gutural de Weissmuller —al igual que el diálogo de Karloff en *La novia de Frankenstein*— figura entre las expresiones más elocuentes que ha dado el celuloide, y nos recuerda, como la antropología de Lévi-Strauss, cuán corto es el salto entre el lenguaje «primitivo» y el «sofisticado», y cuán inconmensurable es el abismo entre ambos y la circunyacente selvatiquez de la *res extensa*.

El hombre mono y el hombre mecánico, esas cualificadas visiones de lo verdaderamente humano, son irrevocablemente inseparables de los lugares en que el cine los ha colocado, ya sea el decorado «realista» del mundo como jungla, ya sea el

decorado expresionista (y tecnológico) del mundo como laboratorio —quizá como sala de montaje—. Son dos nombres indelebiles para el sino de la palabra en el espacio. Pero los de Méliés y los hermanos Lumière son usados con mayor frecuencia por los historiadores del cine «serios». Se les suele asociar de una manera más general a las tradiciones de fantasía y realismo de la historia del arte. Esta asociación, empero, es en mi opinión parcialmente errónea. Los protodocumentales de los Lumière eran recibidos como —y lo *eran*— algo no menos mágico que *Viaje a la Luna (Le Voyage dans la Lune, 1902)* o *A la conquista del Polo (A la conquête du Pôle, 1912)*, de Méliés; y todavía hoy el gran encanto de Méliés reside, en gran parte, en su calculada inocencia, en su insistencia en la materialidad de sus decorados (por ejemplo, el ojo de la Luna de cartón contra el que se estrella el cohete espacial).

Mucho más importante que las respectivas proporciones de fantasía y realismo, es el camino seguido por estos grandes cineastas primitivos para representar visiones alternativas del lenguaje de la materia-animada-en-el-espacio. Para los Lumière, nuestros primeros «frankensteinianos», el espacio de la pantalla está contenido por el espacio del mundo «real»: la pantalla reproduce hechos del espacio «real» —es decir, no humano— y, como tal, explora la incidencia del espacio sobre el significado humano. El tren que llega a una estación abarrotada de gente, la transitada calle parisina; he aquí espectáculos legítimamente perturbadores, puesto que insinúan el lado negativo de la ciudad cartesiana, del espacio cartesiano. *El regador regado (L'Arroseur arrosé, 1895)*, de Lumière, uno de los primeros y más perdurables ejemplos de *slapstick* cinematográfico, es a este respecto un comentario crucial sobre el sino de la inteligencia en el universo de la epistemología posterior al siglo XVII. Puesto que el jardinero no puede ver al niño que pisa su manguera, naturalmente que mirará por la boca de la manguera, con los resultados previsibles al desplazarse el niño.

Para Méliés, en cambio, el espacio cinematográfico contiene al espacio del mundo real, con lo que puede manipular la supuesta «realidad». Méliés es el primer «tarzaniano» del cine, al menos según los términos que hemos impuesto a la historia del arte. Una indicación de esto la tenemos en la manera en que la mayoría de las grandes escenas de Méliés están rodadas desde un punto de vista escénico que corresponde al arco del proscenio, como si en el mundo sólo hubiera dos dimensiones. Para el mago Georges en el mundo real sólo *hay* dos dimensiones, y el cine, manipulación de las posibilidades de esa realidad, aporta la tercera. No es que él crea en la autoridad del arco del proscenio, sino más bien que la realidad del arco del proscenio es una condición necesaria para su propia remodelación de la estructura del mundo. Si el arte de los hermanos Lumière representa el cine como exploración, el de Méliés representa el concepto complementario del cine como análisis: el uno pretende emplear la cámara para descubrir aquello que de interés o terror pueda hallarse en el mundo tal como es, mientras que el otro pretende emplear la cámara para explicitar aquello que el mundo tal como es podría, de acuerdo con el concepto

que tenemos de él, contener de interesante o de terrible. Para el primero, el lenguaje de nuestra idea de realidad es una *donnée* para catalogar; para el segundo, es un fenómeno de transacción de la inteligencia con todo lo que *no* es inteligencia, un fenómeno susceptible de reconstrucción.

Estas tradiciones cinematográficas no son mutuamente excluyentes, por supuesto, como tampoco son tradiciones de filosofía lingüística mutuamente excluyentes. Lejos de ello, dependen entre sí, en una especie de relación antagónica perpetua, en sus respectivos poderes, John Lyons, en su *Introducción a la lingüística teórica* (Editorial Teide, S.A., Barcelona, 1973) hace remontar estas dos actitudes hasta las mismas fuentes del pensamiento lingüístico. Estas tradiciones en el estudio del lenguaje reciben de Lyons los nombres respectivos de «anomalista» y «analógica». El anomalismo —es decir, nuestra tendencia «Frankenstein-Lumière»— insiste en que el lenguaje es radicalmente desordenado, no estructurado, dado que para su organización depende de la organización previa o de la falta de organización del mundo real que describe. El analogismo —el lado «Tarzán-Méliés» de la argumentación— insiste en que el lenguaje es radicalmente ordenado, en que está estructurado de acuerdo con sus propias reglas, sin necesidad de referirse a la realidad que habitan los que lo hablan.

Según Lyons, los términos de la argumentación no han variado sensiblemente desde que los gramáticos del tardío clasicismo alejandrino dejaran sentada por vez primera su versión. Pero en la historia del cine podemos hallar un desarrollo de sus implicaciones especialmente estimulante y complicado. Ya he aludido a la intensa relación que en el cine mantienen los ámbitos del lenguaje y la violencia: el cine nos familiariza con la violenta y separadora afirmación de sí, implícita en el mismo hecho del lenguaje. Ésta es una de las razones por las que el *slapstick*, desde los primitivos films de dos bobinas hasta Woody Allen y Peter Bogdanovich, ha sido uno de los recursos argumentales básicos del arte. El *slapstick* es algo más que un simple *tipo* cómico de violencia, es la violencia misma, purificada y esquematizada como sólo el cine es capaz de hacerlo. La famosa discusión de Bergson sobre lo cómico, entendido como guerra entre la voluntad humana y las incrustaciones de lo material y automático, nos ayuda a ver las implicaciones de la comicidad absurda y violenta con las materias lingüísticas serias. No es de extrañar, a este respecto, que Antonin Artaud, cuyo «teatro de la crueldad» es un arte visionario que pretende redescubrir las raíces primitivas de la Palabra, viera en los films de los hermanos Marx la más completa realización de su compleja estética personal.

Sin embargo, es en las obras maestras del *slapstick* donde hallamos las más valiosas exploraciones de su doble herencia lingüística. Tan pronto como es pronunciada, la palabra —la presencia humana— en el espacio, está simultáneamente comprometida y condicionada por el mundo, o absurdamente libre y peligrosamente independiente del mundo. Chaplin y Keaton, dos maestros del lenguaje cinematográfico y la violencia esquemática, son nuestros más indispensables poetas

de estos modos complementarios de estar presente.

Mucho se ha escrito ya sobre la forma misteriosa en que Chaplin y Keaton parecen dividirse el mundo con tamaña precisión. Charlie el sentimental y Buster el irónico, el bailarín y el acróbata, el crítico de la sociedad capitalista y el inventor de los felices paraísos fuera de la sociedad —distinciones todas ellas conocidas e importantes—. Pero la diferencia de mayor riqueza creadora entre ambos genios reside en su lenguaje —no el lenguaje *en* sus films (cuán maravilloso es que sean mudos para siempre), sino el lenguaje de sus films. Para Chaplin, el espacio del mundo siempre es insidiosamente peligroso, quizás incluso criminal. Para Keaton, ese mismo espacio es, hasta el último aliento, su juguete.

Las imágenes clave abundan. En *Tiempos modernos* (*Modern Times*, 1936), Charlie, en una demostración para Paulette Godard, patina con los ojos vendados por una de las plantas superiores de unos almacenes desiertos, de modo que no puede ver el hueco central que atraviesa muchas plantas y cuyo borde sus patines rozan sin cesar una y otra vez. Pero tan pronto como se quita la venda de los ojos y ve el abismo, éste le atrae como si fuera la vorágine. Agitando los brazos e intentando frenéticamente patinar hacia atrás, no puede apartarse del borde. Seguramente no ha habido nunca —ni en Descartes, ni en Milton, ni en Blake— una imaginación más vigorosa del impacto de la materia sobre la voluntad humana, de nuestra conciencia —llena de pánico— de que el vacío, espacio puro, una vez visto tal como es, puede matar. Y seguramente nunca ha habido una visión más aguda de la posibilidad alternativa, la autonomía de la inteligencia en el interior del vacío, que en el clímax de *Pamplinas, aeronauta / El aeronauta* (*The Balloonatic*, 1922), de Buster Keaton y Edward F. Cline. Buster y su chica están sentados en una canoa que desciende por un río y se miran cariñosamente el uno al otro. Ninguno de los dos se da cuenta de que se acercan a una cascada; pero al llegar a ésta, en vez de caer y estrellarse, siguen flotando más allá de su borde, por el aire. ¿Una celebración sentimental, metafórica, del amor etéreo? Por cierto que no, puesto que al retroceder la cámara vemos que la canoa está atada a su globo aerostático. La perspectiva de Keaton es irrecusable: somos nosotros, los espectadores, quienes hemos sido cegados por la cámara, obsesionándonos con el peligroso abismo, y Keaton, ingenioso maestro del espacio, el que nos tranquiliza afirmando que la inteligencia puede articular su propia realidad, incluso en el mundo de los hechos.

La secuencia inicial del mejor film de Chaplin, *Luces de la ciudad* (*City Lights*), casi es en realidad un ensayo sobre la ciudad cartesiana antes descrita. Cuando el alcalde descubre el pretencioso monumento al progreso, vemos al inmortal vagabundo, al hombre considerado como un vago cósmico, dormido en el pétreo regazo de una figura titánica, y cuando intenta escapar queda literalmente apresado en un mundo de piedra, deslizándose aquí por el monstruoso pecho de una estatua, siendo atacado allí por una monolítica espada. El hecho de que *Luces de la ciudad* fuera realizada en 1931 —es decir, que se trate de un film deliberadamente mudo—,

no hace más que subrayar la acritud, quizá incluso la desesperación, de su mito del lenguaje. En el universo del abismo del *slapstick*, al menos para Chaplin, la palabra humana es vencida casi antes de nacer. Por el contrario, en Keaton la palabra no necesita ser pronunciada, pues su triunfo sobre el espacio casi es de la naturaleza de la gracia divina. La secuencia del huracán de *El héroe del río* (*Steamboat Bill, Jr.*, 1928) es un buen ejemplo de ello: Buster se halla frente a una casa cuya fachada principal se le viene encima entera. Pero él está colocado exactamente de modo que la ventana abierta del desván coincide con su cuerpo y, como está buscando a su chica, apenas si se da cuenta de lo ocurrido. Más cercano a Shelley o al último Shakespeare que a cualquier otro cineasta, Keaton insiste durante su gran período en que la voluntad no puede ser destruida, no puede ser intimidada, ni aun por el abismo.

El lector habrá advertido que he recurrido a los clásicos del cine mudo para mis dos principales ilustraciones de la lingüística de la palabra en el espacio. Y en esta fase de la discusión, la distinción entre «sonoro» y «mudo» es trivial por muchas razones. Pero ahora podemos ver que el desarrollo del cine sonoro profundiza, en cierto modo, y hace más críticos los problemas imaginativos planteados por el cine —no por lo que pueda decir un film en particular, sino por la misma existencia del arte.

En un conocido ensayo, Alexandre Astruc inventó la expresión *caméra-stylo* para aludir a la idea del cine como nueva forma de escritura. De ahora en adelante, sugería Astruc en 1948, el cine tenderá a liberarse de las pesadas técnicas narrativas características de su período primitivo y alcanzará una sutileza en el registro y la expresión que le acercarán a los resultados de la novela moderna. En un pasaje rico de implicaciones para nosotros, escribe Astruc: «Un Descartes de hoy ya se habría encerrado en su habitación con una cámara de 16 mm y película virgen y habría impresionado su filosofía sobre celuloide: pues su *Discurso del método* sería hoy tal, que sólo el cine lo podría expresar satisfactoriamente».

La idea de Astruc sobre el cine como escritura es en realidad más exacta de lo que él mismo indica. Pues la escritura es esencialmente la traducción del habla en un medio (los caracteres escritos) que sólo tiene una relación formal, estructural —es decir, arbitraria— con la palabra hablada original. O sea, la relación entre el sonido «gato» y la representación *g-a-t-o* es tal, que hace intervenir toda la historia tecnológica, gramatológica, de la civilización y a los sujetos que hablan y escriben *g-a-t-o*. Y lo mismo sucede con el cine. Aun cuando el cine puede procurarnos vigorosas imágenes del mundo real de hechos, cosas y procesos, si su tema es —como pretendemos— la existencia del lenguaje y el significado humanos entre todos esos detalles, entonces es una traducción del habla precisamente en el desierto (o el jardín en ruinas) del mundo físico, que es el único paisaje del mundo moderno. Ni el drama, ni la pintura, ni la música operan precisamente sobre la misma disyunción de niveles, la misma distinción entre los niveles de significación primario y secundario.

Así pues, el cine es una tecnología semiótica, al igual que la literatura, y a

diferencia de cualquiera de las demás —y bien podemos decir menos revolucionarias— artes; y a la fisura revolucionaria e histórica entre el lenguaje hablado y el escrito se añade una segunda, la fisura entre el lenguaje en tanto que palabra y el lenguaje como fricción entre la palabra y la materia inarticulada. Este es en gran medida el planteamiento de *Signs and Meaning in the Cinema*, de Peter Wollen. Pero, yendo más lejos que Wollen, podemos observar ahora que el cine como «escritura» es la *escritura del espacio cartesiano*. Lejos de ser un medio no- o antiliterario, se vuelve la más radical de las literaturas, puesto que su tema universal es el significado-en-el-espacio, la palabra en el espacio, un lenguaje reducido o ampliado hasta la absoluta pureza de los orígenes del significado lingüístico, de la posibilidad de significado.

Esto equivale a decir que el cine es la «ficción suprema» imaginada por Wallace Stevens; o cuando menos una versión particularmente exacta y desafiadora de esa ficción suprema. Y el desarrollo del cine sonoro —la integración de la palabra hablada y grabada en sus coordenadas cartesianas espaciales— tiene un brillante paralelismo con la evolución de la poesía y la ficción contemporáneas. La literatura moderna, desde Joyce y Eliot, pasando por Beckett y Stevens, ha puesto a prueba cada vez más la validez del lenguaje escrito, su fuerza humanizadora, en un mundo que parece desafiar más y más al poder de ese lenguaje para establecer un lugar humano seguro en el universo de la extensión inarticulada. En su evolución desde Keaton y Chaplin hasta Kubrick, pasando por Welles, el cine realiza una prueba similar desde la dirección opuesta: asumiendo la extensión, el espacio cartesiano como su *donnée*, intenta localizar un espacio en ese universo amenazador para el habla, para las aspiraciones humanas a la significación, la organización y la civilización.

Abundan las imágenes de esta fusión y paralelismo. El poema de Stevens titulado «La idea de orden en Kay West» es una de nuestras mayores disquisiciones sobre la palabra primigenia, la palabra interior, probada por el espacio de su expresión. Al oír cantar a una muchacha invisible mientras él se pasea junto a las cabeceantes luces de los barcos de pesca anclados, Stevens descubre que las palabras cantadas por la muchacha imponen orden a una fortuita disposición de luces y la humanizan, sin por ello participar en el absoluto azar de las luces, ni siquiera incidir sobre él:

El mar no era una máscara. Ella tampoco.
La canción y el agua no eran un sonido mixto,
aun cuando lo que ella cantaba era lo que oía,
ya que su canto era proferido palabra por palabra.
Puede que en todas sus frases se agitara
el bramido del agua y el jadeo del viento;
pero lo que oíamos no era el mar, sino ella.

Aquí la Palabra es puesta a prueba contra la escena visual y auditiva que la genera e impacta: podemos decir que el poema es cinematográfico, en el más profundo

sentido de la palabra.

Pero en un film tan importante como *Ciudadano Kane*, la misma prueba se produce en un marco quizá todavía más desesperado. *Kane* es el primer triunfo absoluto del cine sonoro: su desarrollo puede contemplarse —y oírse— en realidad como una aguda y cruel disonancia tripartita de palabra hablada, palabra escrita y visión. Entramos en el film con la palabra «Rosebud», pronunciada en un obscuro primer plano por unos labios envejecidos; nos desplazamos luego al desvencijado mobiliario de una vida consumida, a Xanadu, como la ciudad cartesiana que se ha estrangulado a sí misma, convertida ahora en un imposible y descollante desorden de cosas. Y todos estos restos de naufragio se centran en la inicial que figura en la entrada, *K*, es decir, la escritura como transacción entre la granítica cosicidad del mundo y la construcción vulnerable y transitoria de la palabra humana. A continuación viene un noticiario sobre la vida de Charles Foster Kane, «March of Time», que es, con sus arcaicos rótulos y su fastidiosamente altisonante voz en *off*, una de las más brillantes parábolas sobre el arte del cine jamás ofrecidas *por* el propio cine: es la transposición de una vida según las tecnologías públicas de la palabra-e-imagen, un vaciamiento cinematográfico de la vida de Charles Kane que simboliza el vaciamiento real, el suicidio psíquico que en realidad era su vida. Tras esta proyección preliminar del noticiario, presenciemos una visión alternativa de la palabra en el espacio, a medida que el film se desplaza de las estentóreas certidumbres de la voz narrativa a la confusa, contrapuntística e intratable aspereza de los periodistas que intentan captar el sentido de, conferir sentido a, lo que acabamos de ver. El ímpetu del argumento durante el resto del film —la búsqueda por el reportero fotográfico Thompson del «interés humano» de la palabra «Rosebud»— define *Ciudadano Kane* como una investigación sobre los signos y el significado del cine, como una tentativa de indagar las posibilidades de que este arte, el más nuevo de todos, nos diga algo sobre el valor superviviente del significado en un mundo desprovisto de él. Y si la vida misma de Charles Foster Kane es un desastre de abdicación, de capitulación personal ante las exigencias de la imagen pública, el film es una afirmación del significado que pone en duda —a pesar de, en contradicción con la narración hablada de que consta. Después de muchísimas anécdotas sobre Kane, de tantísimas palabras contradictorias sobre la naturaleza y el significado de su carrera, volvemos al fin a la palabra escrita, a la palabra «ROSEBUD» pintada en un trineo que se quema, enigmática mediación entre las cosas en su muda eternidad y la mente en su mortalidad, triunfo o transfiguración del universo que circunda nuestros intentos de dar sentido a nuestras vidas, de *decirlas*.

Puede que Kane se haya ahogado en un mar de posesiones materiales, pero —insiste el film— lo que oímos no es el mar sino a él. *2001: Una Odisea en el Espacio*, de Stanley Kubrick, es un film muy distinto. Después de *El héroe del río* y *Ciudadano Kane*, tal vez sea el film más importante en representar la voz del vacío, del mar, de la primitiva *res extensa* que circunda y amenaza a la palabra humana. Si

Kane es un film sobre el lenguaje, el vacío y la escritura, *2001* es un film sobre el lenguaje, el vacío, la escritura y Dios. Su tema es simultáneamente el Paraíso Perdido y el Paraíso Recobrado, y nosotros leemos uno u otro de estos mitos, según lo que le aportemos. También podemos leer el film como una parábola de la historia del cine; pues el cine, tal como lo estamos enfocando, es también una parábola de la Caída.

La película empieza en silencio, pero no es el silencio de los films de Keaton o Chaplin, ni tampoco el deliberado y misonéista silencio de *Luces de la ciudad*; es más bien un silencio que es la ausencia de palabra, la negación, deliberadamente calculada y deliberadamente mantenida, de la presencia de la palabra hablada. Si en *Kane* a Welles le gusta emplear los títulos de noticiario como un anacronismo, en *2001* Kubrick los emplea como retroceso a, y metáfora de, la naturaleza paralingüística de su arte: «La alborada del hombre», «Júpiter-Y más allá del infinito». Las palabras, la *prima materia* de los conceptos, son herramientas, y *2001* es un film sobre la invención de herramientas, el desarrollo de técnicas que separan al hombre de su medio ambiente salvaje y que, sin embargo, le procuran una creciente vulnerabilidad respecto de ese ambiente. Muchos críticos han observado la total banalidad del diálogo en el film. Pero esa banalidad, ya sea por genio o por inadvertencia, lo convierte en el más elocuente de los films sonoros: es un film sobre el sonido, sobre la palabra en el espacio y en el Espacio. Cual monedas arrojadas al abismo con esperanza, cada cliché de *2001* nos devuelve un eco metálico que es inequívocamente inadecuado, inequívocamente humano. Incluso el computador HAL (¿metáfora del mismo film?), esa representación artificial de la conciencia-por-el-lenguaje, plantea la cuestión fundamental de la Caída en el tiempo, en el espacio, en la historia. Pues HAL pierde la razón debido a que le han enseñado a mentir —es decir, a usar el lenguaje como algo distinto al cumplimiento absolutamente exacto del *status* real de la conciencia en el espacio—. Y la muerte de HAL, como el exilio de Adán del Jardín del Edén, es uno de los mitos más conmovedores, precisamente por el hecho de estar tan profundamente enraizado en la condición de la conciencia, en el mismo acto de hablar.

John Simon, en una crítica un tanto necia, dijo que *2001* era una «peluda historia teológica». Pero la observación de Simon es correcta: como el mismo film se encarga de poner en claro, es un caso de lenguaje que busca la profundidad a través de su propia imprecisión y estupidez. O, mejor, es el *slapstick* de Keaton y Chaplin infinitamente ralentizado, la caída de culo traspuesta al tiempo cósmico; la sensibilidad de noticiario de *Ciudadano Kane* que se ha vuelto articulada y metafísica. Una odisea es un viaje *a casa*, como es evidente que Kubrick y Clarke quieren hacernos entender. Porque el feto con cuyo extraño nacimiento termina el film ambiguamente, o bien es un monstruo ideado para destruir el hábitat humano del cosmos, o bien un mesías que anuncia una era de verdadera fraternidad en extensión infinita: o un monstruo de Frankenstein interplanetario o un Tarzán estelar.

Pero el final de *2001* no es tanto una solución de los problemas del lenguaje, el

cine y el espacio, como una transformación de estos problemas en una esfera todavía más complicada y más humana en su quinta esencia. El feto clava su mirada sobre la Tierra, con una sonrisa enigmática que nos sugiere que el significado real del film se halla en lo que sucede *después* de la palabra «fin». En otras palabras, en *2001*, como en *Kane* y tal vez en *Potemkin*, el cine triunfa tan rotundamente porque logra imaginar su propia génesis —el momento anterior a la palabra, del que la palabra nace, la situación de la conciencia, flotante en el vacío del universo material, justo antes de empezar a organizar ese universo en materia de palabras, significados y política—. Pues también la política forma parte del aura imaginativa que rodea el advenimiento del cine como arte. Y llegados a este punto de nuestro discurso, necesitamos examinar cómo el cine, en tanto que sueño posromántico de la tecnología humanizada, se las arregla para reencarnar la más antigua de las preocupaciones humanas, la organización de la gente en sociedades que puedan convivir y dialogar sin derramamiento de sangre.

Volviendo a nuestros modelos generativos de Frankenstein y Tarzán; podemos ver que todo lo dicho hasta aquí sobre la «gramática» del cine es insuficiente para describir una gramática artística satisfactoria. Lo que falta es, simplemente, el sentido de comunidad, de una civilización de otras personas a las que podamos hablar y de las que podamos escuchar cosas cuyo interés vaya más allá de lo trivial. Es la paradoja cartesiana con la que empezamos, de que nuestro sentido contemporáneo del valor y la naturaleza del lenguaje surge de nuestro sentido urbano de la soledad, de nuestro aislamiento de los demás, del que casi se puede decir que no es mitigable. Y la palabra en el espacio, el lenguaje que desplegamos para curar nuestro aislamiento mutuo, sólo ha cumplido parcialmente su objetivo cuando soluciona la relación entre la inteligencia individual y el universo de la materia; queda aún por resolver el más incómodo problema de la inteligencia individual y la existencia de otras inteligencias humanas, no-automáticas.

Las novelas *Frankenstein* y *Tarzán de los monos* dedican un gran número de páginas a describir cómo sus respectivos héroes aprenden el lenguaje, y en ambas novelas (sorprendentemente, para cualquiera que sólo haya visto las películas), los héroes hablan fluida y articuladamente —de hecho, como *gentlemen* ingleses del siglo XIX—. La degradación impuesta por Hollywood a ambos personajes, vía Karloff y Weissmuller, hasta los límites de lo articulado, es un fascinante fenómeno del cine. Los gruñidos y gritos guturales tienen para nosotros más sentido del que tendrían extensos parlamentos, pues vemos en ellos una búsqueda especialmente consciente y aguda que el cine realiza sobre sus orígenes como lingüística romántica y visionaria. Pero una lingüística tal es, a fin de cuentas, un fracaso, mientras no adquiere relevancia para el universo del discurso común: es decir, hasta que consigue decirnos algo valioso sobre nuestra existencia multitudinaria, urbana, desesperadamente solitaria, lado a lado con nuestros semejantes.

Los motivos de Frankenstein y Tarzán han hecho fortuna en cantidad de films que

son, en gran medida, antipolíticos y pesimistas sobre las posibilidades de supervivencia humana, desde un punto de vista profundamente perturbador y tal vez nihilista. La serie de films basados en la novela de Pierre Boulle *El planeta de los simios* representa una transformación del motivo particularmente curiosa.

La tesis del «ciclo simiesco», como lo han rebautizado los entusiastas, es que en un tiempo futuro, después que el hombre haya borrado su civilización con la guerra atómica, los primates inferiores han de tomar posesión del mundo, desarrollando un lenguaje y una cultura propias. Un heterogéneo surtido de hombres que viajan por el tiempo desde nuestro siglo y de supervivientes humanos estigmatizados por el holocausto atómico se enfrentan a la ahora ascendente cultura simiesca, alcanzando finalmente, en el último de los films de la serie —*Battle for the Planet of the Apes* (1973), de John L. Thompson— una relajación de las tensiones difícilmente civilizada. Los apologistas de la serie han exagerado sin duda la sutileza política de su alegoría, pero la alegoría es innegable y ayuda a explicar la inmensa popularidad y la auténtica fascinación de esta serie de films de presupuesto relativamente bajo. La ironía central de la historia, por supuesto, sigue siendo la de la novela original de Boulle: el «planeta de los simios», ese mundo aparentemente ajeno en el que las ideas normalmente admitidas sobre la supremacía humana han sido insensatamente invertidas, es la misma Tierra. E incluso ahora, la tierra es, como podemos comprender viendo los films, el planeta de los simios, de aquellos simios desnudos dotados de palabra, nosotros, sobre los que escritores como Desmond Morris han hecho correr mucha tinta recientemente. En particular, del primero de la serie —*El planeta de los simios* (*Planet of the Apes*, 1968), de Franklin J. Schaffner— aprendemos que desde los tiempos de apogeo del ciclo Tarzán se ha desarrollado hasta la saturación una atmósfera de cinismo político, no sólo a través del cine, sino en su interior. Charlton Heston, un astronauta que ha naufragado, como el Lord Greystoke de las novelas de Burroughs, está en posición de convertirse en un Tarzán, una afirmación triunfal de la victoria de la palabra humana sobre el espacio. Pero los simios que le capturan son más inteligibles que él (que ha sido herido durante su captura y no puede hablar en todo el primer tercio del film). En realidad, los simios son más humanos que Heston. Por una brillante idea de reparto —que perdura en toda la serie, en papeles distintos pero isomórficos— el papel del simio más simpático, moral y civilizado lo interpreta Roddy McDowall, cuyo hablar suave y ligeramente británico, así como el conjunto de sus interpretaciones previas (de casquivano esteta a esteta maníaco), subrayan la irónica humanidad de un simiesco personaje. Heston, el hombre tecnológico cuyos clichés son parodiados en *2001*, el hombre-máquina, el organismo cibernético, el señor del universo matemático, es aquí a la vez Tarzán y el monstruo de Frankenstein —una bestia que intenta hablar y afirmar su humanidad y, al mismo tiempo, una máquina (o un hombre mecánico) que intenta olvidar sus respuestas tecnológicamente implantadas y recobrar su humanidad.

Las implicaciones de *El planeta de los simios* para los profetas del prejuicio racial

y cultural son evidentes: los simios llaman bestias a los humanos, los humanos llaman bestias a los simios. En este sentido, *Battle for the Planet of the Apes* contiene un momento particularmente afortunado de comedia, cuando McDowall, que como de costumbre interpreta a un simio particularmente encantador, insta a sus co-simios, sitiados y acosados, a «luchar como simios». Todo el ciclo puede considerarse como una amarga fábula ecológica, un amplio reconocimiento de que si no conseguimos entender nuestra fraternidad con todo lo que vive y se desarrolla en nuestro planeta, terminaremos por destruir nuestra propia vida racial —y tal vez la de los demás— por la arrogancia de nuestra racionalidad. Mas en cierto modo, la amargura del ciclo simiesco suena falsa al fin y al cabo: la misma división de los elementos beligerantes de la humanidad presente en *especies* beligerantes elude los problemas reales de la política y el lenguaje cinematográfico. Se trata, en términos familiares para los lectores de ciencia ficción, de una historia de invasión invertida: no es un relato del hombre invadido por extraños que proceden del exterior, sino un relato del mismo hombre como invasor, como intruso, en un equilibrado sistema mundial que su inteligencia y sus prejuicios tienden a destruir. Pero es ciencia ficción de mala calidad. Pues los extraños, los simios, o bien están demasiado cerca o bien demasiado lejos de las convenciones de la humanidad civilizada común, para probar totalmente su pretensión al señorío de la creación.

El mismo tipo de situación podemos encontrarla en un film más reciente, *El día del delfín* (*The Day of the Dolphin*, 1973), de Mike Nichols. Basado en hechos comprobados sobre la inteligencia de los delfines, el film propone un delfín que ha llegado a saber hablar —un Tarzán submarino de los peces, si así puede decirse— y al que un grupo de conspiradores miente para que asesine al presidente de los Estados Unidos. En una evidente reminiscencia de la inteligente computadora de 2001, *El día del delfín* da por supuesto que el don del lenguaje acarrea inevitablemente la maldición de la mentira, de un doble aislamiento, en el universo de la materia insensata y en el más aterrador universo de la ambigüedad y las verdades a medias. Por supuesto, el delfín hablador no asesina al presidente, y el film termina con una afirmación de la pureza del instinto libre, de la extática vida de impulso que es el modo de existencia del delfín. Pero como parábola del lenguaje y, especialmente, del lenguaje de la tecnología moderna (es decir, del lenguaje del cine), es un relato cínico hasta la monotonía. Porque los humanos —los científicos, los naturalistas, los políticos maquinadores y los agentes secretos— que han capitalizado el poder verbal del delfín, se han reducido por ello a un nivel poco menos que bestial.

Semejante pesimismo está muy de moda, por supuesto —no sólo en «estos tiempos», sino eternamente—. Pero el dilema del lenguaje, ya sea fílmico o literario, que cuestiona sus propias posibilidades, no es necesariamente la mitología cínicamente reductora que el saber popular ha entronizado como definitivamente moderna. Para tener una versión *política* de los motivos hasta aquí tratados —es decir, una versión que nos permita imaginar una resolución social, completamente

humana, de los dilemas de la palabra en el espacio— debemos examinar, como antesala a los propósitos del capítulo siguiente, un film como *El pequeño salvaje* (*L'Enfant sauvage*, 1969), de François Truffaut.

Según afirma el rótulo inicial, *El pequeño salvaje* está basado en un hecho real. En 1798, en la campiña francesa, unos campesinos descubrieron a un niño desnudo, salvaje, que en apariencia había sido abandonado por sus padres en su más tierna infancia y que había sobrevivido milagrosamente para convertirse, literalmente, en un animal humano. Incapaz de hablar —en realidad, incapaz de andar derecho—, el niño (más tarde bautizado como Víctor) fue adoptado por el doctor Itard, el cual, preocupado por el problema del origen y la naturaleza del lenguaje y de la inteligencia humana, dedicó años a tratar de enseñar a Víctor a hablar, razonar y comportarse como un ser humano normalmente civilizado. El niño nunca aprendió el uso del lenguaje, salvo en una forma exclamatoria, de reflejo pavloviano, aunque alcanzó a comportarse de una manera socialmente aceptable y demostró finalmente una propensión reconociblemente humana a la creatividad, la invención y el ingenio.

El film de Truffaut es un relato extraordinariamente fidedigno de la captura inicial de Víctor y de sus primeros días en casa del Dr. Itard. Partiendo de este material, Truffaut crea una visión vigorosa y compleja de la ambigua naturaleza del intelecto y del arte. La misma fecha, 1798, es importante, incluso quizá más para un público inglés que para uno francés. Situado en el corazón de la revolución francesa, esa gran y predestinada era del optimismo romántico y la confianza individual racionalista, el descubrimiento del niño salvaje se produce asimismo en el año en que Wordsworth y Coleridge, con la publicación de *Baladas líricas*, iniciaron la Era Romántica en Inglaterra. Las figuras de Descartes y Rousseau pesan sobre el film, al igual que sobre toda la historia del pensamiento desde principios de la era moderna: la obsesión del doctor con la educación de Víctor es una variante particularmente romántica de la preocupación de Descartes por el autómatas como amenaza potencial para el papel central del hombre, o del ideal de Rousseau sobre el noble salvaje, liberado de la mutiladora y deformante influencia del prejuicio civilizado. Las oportunidades de Víctor para aprender a hablar, para aprender a ser completamente humano, mantienen firme la posibilidad de una respuesta final a la cuestión de la unicidad del hombre en el universo, y de la validez de su conciencia para organizar una sociedad y una política verdaderamente racionales.

Truffaut invoca repetidamente, subrayándolo, el trasfondo filosófico de la aventura de Víctor. La continua narración de la voz en *off*, tomada del diario del doctor Itard, refiere cada una de las fases de la captura de Víctor y su educación a los prejuicios culturales y epistemológicos de la *intelligentsia* de fines del siglo XVIII: en efecto, la más profunda ironía de este relato enormemente irónico es que el doctor Itard piensa en Víctor, y se refiere a él, como un «experimento» o una «oportunidad» para el descubrimiento, mucho después de que el niño haya manifestado su propia humanidad, patética y vigorosa. También fílmicamente Truffaut invoca una atmósfera

de inocencia (o de simplicidad fechada) con el uso de la apertura y cierre en iris en los momentos cruciales. La identificación entre el período clásico de la filosofía occidental y el período «clásico» del cine occidental, Truffaut ya la había empleado previamente, pero nunca más apropiadamente que en este caso. El iris, que concentra el espacio de la pantalla en un espacio circular artificialmente definido, cuya luminosidad destaca en la oscuridad del encuadre, es un equivalente directo de los presupuestos del racionalismo romántico sobre el poder mental para abstraer, clasificar, destacar e iluminar la verdadera naturaleza del universo fenoménico.

Por supuesto, sólo el doctor desea —obsesivamente y, al final, cruelmente— obligar a Víctor al uso del lenguaje. Y las técnicas del niño salvaje nos dicen, a medida que contemplamos el desarrollo de esta triste historia, que la idea que el doctor tiene del lenguaje es muy artificial y limitada, y choca directamente con las ideas modernas, tecnológicas, del lenguaje cinematográfico, por las que estamos condicionados. Porque Víctor —a la vez Tarzán, hijo de la naturaleza, y Frankenstein, monstruosidad artificialmente educada y acondicionada en la sociedad civilizada— habla en el film, aunque no con palabras. Él habla, y nos habla, con el patetismo de su situación, atrapado como está entre la alternativa de una naturaleza a la que no puede regresar y una civilización que nunca podrá asimilarle por completo. Su presencia física, en otras palabras, revela su ser humano, y esta presencia sirve para refutar cada una de las hipótesis y conclusiones experimentales del doctor sobre el supuesto progreso del niño salvaje hacia el ideal humano de la Ilustración.

Mas si fuera así de sencillo, el film no sería el éxito que es. Pues mientras nuestras simpatías e identificación se dirigen mucho más al niño salvaje que a su frío y empírico guardián, el film nunca nos permite olvidar que nosotros, desde un punto de vista existencial y como espectadores del film, participamos más en la conciencia del doctor que en la del niño. Difícilmente podrá acusarse a François Truffaut de ser un director inconsciente: uno de los fundadores de la teoría cinematográfica del *auteur*, elige debutar como actor en *El pequeño salvaje*, en el papel sutilmente desagradable de Dr. Itard. Según se desarrolla la penetración del doctor-director en la mente de Víctor, comprendemos, con esa inmensa melancolía que producen tantos films de Truffaut, que no somos testigos de la confrontación del hombre con la naturaleza o con lo salvaje, sino del hombre con la inocencia y la vida elemental y nada sofisticada que ha perdido para siempre. Si *2001* formulaba una sutil proposición sobre el lenguaje como la primera de las herramientas humanas, la primera mediación tecnológica entre el hombre y el medio ambiente, *El pequeño salvaje* va más lejos. Cuando el doctor intenta comunicar con Víctor, reduce literalmente las palabras al nivel de herramientas, enseñando al niño a traer un martillo, unas tijeras, una llave, un peine, etc., después de haberle mostrado los dibujos correspondientes, o enseñándole a ordenar un alfabeto de letras de madera. Las herramientas son imposiblemente rudas, imposiblemente inadecuadas para la vitalidad pre- o subconsciente del niño. No obstante, son todo de lo que dispone el

doctor; y también nosotros. Como la palabra escrita, como la imagen filmica, como la compleja política de la ciudad cartesiana, son al mismo tiempo el triunfo de nuestra domesticación del mundo y el precio que pagamos —en energía, en instintos, tal vez en libertad— por ese triunfo. El film de Truffaut es verdaderamente humanizador, verdaderamente político, porque se niega a optar por la política o la naturaleza, insistiendo, por el contrario, en que sólo mediante el lenguaje de nuestro mundo civilizado y mediatizado podemos empezar a imaginar o articular el valor del Edén que hemos abandonado para construir nuestras ciudades.

Quizá la más intensa escena de *El pequeño salvaje* tiene lugar casi al principio, cuando el doctor y un colega suyo examinan por primera vez a Victor. Éste se pasea asombrado por la dieciochesca biblioteca científica del laboratorio del Instituto de Sordomudos (estancia que nos recuerda el famoso salón Luis XV del final de *2001*), tropezándose con un espejo. Pasmado ante la extraña figura que el espejo le devuelve, la cual se mueve al moverse él y a la que sin embargo no puede tocar, mira fijamente al espejo mientras, detrás suyo, observamos a los dos científicos que le miran fijamente. Durante un prolongado instante, que es una de las parábolas más sutiles impresionadas en celuloide, el hombre civilizado contempla el rostro del Adán cuyo mito tan desesperadamente necesita preservar; y no contempla dicho rostro en carne viva, sino como imagen, como un «autómata» proyectado por la superficie artificialmente pulida del cristal. Los doctores racionalistas somos nosotros; el niño salvaje, el hombre de los orígenes, es la imagen de nosotros que señala nuestro progreso y nuestra caída; el espejo es el cine y, en realidad, todas las artes que nos dan una reproducción de la palabra en el espacio, de la conciencia en su lucha con la obstinada materia. Pero la imagen total, en la que —espejo incluido— estamos atrapados por la cámara de Truffaut, es la del cine como arte político, como nuevo lenguaje para la política y nueva política del lenguaje.

4. La caverna y la ciudad: la política del cine

«Extraño cuadro y no menos extraños cautivos». Ésta es la respuesta del interlocutor de Sócrates a la alegoría de la caverna (libro VII de *La República* de Platón). De todas las versiones filosóficas y artísticas existentes del precinematógrafo, ésta es con mucho la más notable, y quizá la más reveladora sobre el propio cine. En el curso de un diálogo sobre la naturaleza de la justicia y los medios con que puede imaginarse y construirse un estado verdaderamente justo, Sócrates propone una alegoría, un modelo de relación entre la humanidad y la verdad de la vida. La alegoría merece citarse *in extenso*; habla Sócrates:

Y ahora —seguí— vas a formarte una idea de nuestra propia naturaleza, según haya sido o no iluminada por la educación, de acuerdo con el cuadro siguiente: Imagínate varios hombres en un abrigo subterráneo en forma de caverna, cuya entrada, abierta a la luz, se extiende en toda la longitud de la fachada. Estos hombres están allí desde su infancia y, encadenados por las piernas y el cuello, ni pueden moverse de donde están ni ver en otra dirección que hacia adelante, pues las ligaduras que los encadenan les impiden volver la cabeza. El resplandor de un fuego encendido lejos y sobre una altura reverbera tras ellos. Entre el fuego y los prisioneros hay una escarpada vereda ascendente. A lo largo de esta vereda imagínate un pequeño muro parecido a los tabiques que los que hacen farsas con marionetas ponen entre ellos y el público, y por encima del cual lucen sus habilidades. (...) Ahora imagínate asimismo que todo a lo largo del pequeño muro avanzan otros hombres portadores de objetos de todas clases (figuras de hombres y de animales de todas formas y especies, talladas en piedra y madera), objetos que sobrepasan la altura del muro. Estos hombres desfilan, unos hablando entre sí, los otros sin decir nada.

Extraño cuadro, en verdad, y extraños prisioneros. En una nota a pie de página de su traducción de este pasaje, Francis MacDonald Comford observa que «un Platón moderno compararía su caverna con un cine underground, en el que el público contemplaría la representación de sombras proyectadas por la película al pasar ante un foco luminoso situado a sus espaldas. El mismo film no es más que una imagen de las cosas y hechos “reales” del mundo exterior a la sala de proyección». La idea de Comford parece incontestablemente correcta: la mayoría de propuestas sobre el cine hasta aquí formuladas se hallan implícitas e imaginadas con precisión en la metáfora de Platón. La tensión entre la «realidad» y la copia, el simulacro de realidad, es esencial a la visión. Lo mismo sucede con la dualidad de lenguaje y espacio, la palabra como artefacto y la palabra como sacramento de lo real, el habla a la vez como «espíritu» y herramienta: «Ahora imagínate asimismo que a lo largo del pequeño muro avanzan otros hombres portadores de objetos de todas clases (figuras

de hombres...»). Pero lo que este pasaje añade a nuestro sentido del cine es la significativa *situación* de los espectadores. Los pobres moradores de la caverna de Platón no tienen otra elección que mirar el espectáculo que se desarrolla ante ellos y creérselo. Son una civilización de cinéfilos que nunca pueden abandonar la sala de proyección. Pero el quid de la alegoría es especular sobre qué sucedería si uno de los hombres consiguiera la libertad y, saliendo de la caverna, subiera por el sendero escarpado hasta la verdadera luz del sol, y regresara para decir a sus compañeros lo que había visto y aprendido. La conclusión de Sócrates sobre la respuesta de éstos es sombría: «Si alguien tratase de libertarlos y de conducirlos arriba a su vez, le matarían de estar en sus manos hacerlo». Esta conclusión suya es sólo tentativa (el liberado morador de la caverna se convertirá, después de todo, en su modelo del filósofo-rey), pero es una cuestión cuya dificultad implica, para nosotros tanto como para Sócrates, las más profundas preocupaciones sobre la política, la civilización y el artificio.

Es sorprendente y turbador que Platón imaginara la fenomenología del cine con tanta precisión (dentro de los límites de su propia tecnología) y que la invención fuera suscitada por el deseo de formular una imagen del conocimiento humano —y en especial del conocimiento social y político. En otras palabras, es una visión de una metafísica socialmente mediatizada, de una metafísica de los *media*. El detalle más acerbo del pasaje es, seguramente, el hecho de que los ciudadanos de la caverna estén encadenados por piernas y cuello, pudiendo ver tan sólo lo situado frente a ellos: o sea que no pueden verse entre sí, de modo que su sentido de la «realidad» detrás de la pantalla es también el elemento constituyente principal —en realidad el único— del sentido que tienen de sí mismos. Los sociólogos del cine y los críticos de los *media* como Marshall McLuhan se han lamentado o han poetizado durante algún tiempo sobre los modos en que los *media* públicos contemporáneos proporcionan a la sociedad una «realidad», que predomina sobre la realidad más física de la experiencia diaria y hasta la redefine. Pero la alegoría de Platón es más precisa que las teorías de estos especialistas, pues nos muestra la absurda situación en que consiste nuestra primera experiencia política del visionado fílmico: centenares de personas, reunidas para una ocasión que es en parte social, en parte ritual y en parte estética, en una oscuridad de aire acondicionado, para mirar fijamente hacia adelante, cuidando de no interferir con los demás. Podemos reír si el film es divertido —pero sin excedernos, para que nuestras risas no ahoguen la réplica siguiente—. Podemos llorar si es triste —pero en silencio. Risa y llanto son, no obstante, respuestas esencialmente privadas: ¿con qué frecuencia aplaudimos? Hace tiempo que Parker Tyler observó que la ironía fundamental del cine reside en que para toda la pasión, acción e ingenio de la pantalla, nadie en realidad está presente. Es decir, nadie salvo nosotros mismos; y no estamos allí como grupo (tal como sucede en el teatro), sino como individuos aislados cuya colectividad, en el mejor de los casos, no será recreada ni reconstituida más que después de nuestra salida de la curiosa y autoimpuesta soledad de la

experiencia fílmica.

Por ello la idea de la caverna parece, una vez más, brillantemente sugestiva para un examen del cine en tanto que arte político. Platón no necesitó ser un precursor del darwinismo para imaginar la caverna como un local adecuado para la tecnología de la proyección de sombras, así como la originaria y primitiva unidad de vida civilizada. En efecto, los habitantes de su caverna son hombres prepolíticos que esperan ser politizados, socializados por la misma ficción, el mismo juego de sombras que en la actualidad les mantiene en la esclavitud. Esto nos hace pensar en la observación formulada por E. M. Forster en *Aspects of the Novel*, según la cual todas las técnicas de ficción, todas las grandes obras narrativas del hombre tienen su origen en el momento en que un primitivo troglodita le pedía a otro: «Cuéntame una historia». O bien recordamos «La alborada del hombre» de 2001, que también puede ser la alborada de la ficción y la del cine como instrumento para transmitir el mito: peludos semihumanos temerosamente agazapados juntos, gruñendo incoherentemente para resguardarse de la caída de la noche.

La caverna es, a fin de cuentas, la primera domesticación del paisaje por el hombre, su primer espacio *doméstico*. En *La poética del espacio* [Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1975], Gaston Bachelard observa que, al pensar en el «espacio», la mayoría de nosotros tiende a pensar en los vectores infinitos y desalentadores de la extensión cartesiana —el espacio contra el que proponíamos, en el pasado capítulo, la palabra humana—. Pero hay otro espacio, insiste Bachelard, el espacio cerrado del hogar, el brazo materno que rodea, el espacio que es nuestro; y siempre es de este espacio de donde salimos para luchar denodadamente en un espacio más amplio, sólo para volver de nuevo al espacio más pequeño, o a una versión abstracta de él, para el sustento y la regeneración. Luego la caverna platónica y la ciudad cartesiana no están en oposición: su guerra y su tensión eternas sirven más bien para recrear y mantener a ambas.

Al tratar de la política del cine, hemos de reexaminar muchas de las propuestas de que ya nos hemos ocupado, pero con la diferencia de considerarlas ahora como rasgos, no de la «realidad» o del «lenguaje» del cine, sino de la relación crucial y compleja entre cine, espectadores y realizadores. En otras palabras, hemos de considerar el cine como una caverna platónica, cuyas relaciones humanas multifacéticas y comenzadas ejemplifican y crean a la vez una sociedad de creadores y consumidores, que puede ser la entidad política fundamental de nuestra era. Como principio, volvemos a otra versión de Platón.

En medio del turbador film *El conformista* (*Il conformista*, 1970), de Bernardo Bertolucci, tiene lugar una entrevista entre el agente fascista «conformista» y su antiguo profesor, un intelectual exiliado al que aquél ha venido a asesinar. «Si usted no se hubiera ido de Italia, yo no me hubiera hecho fascista», dice el conformista. En particular, discuten sobre su lectura del mito de la caverna en *La República* de Platón: unos hombres que llevan una vida subterránea y que están obligados a ver las cosas,

no como son realmente, sino sus sombras y simulacros proyectados por la luz del mundo real. Pero si esos hombres alguna vez fueran expuestos a la luz real, observa el profesor, las sombras de las cosas se desvanecerían como un sueño. Al decir esto, el profesor cierra las persianas de su despacho, con lo que se desvanece la sombra del conformista que el sol proyectaba contra la pared situada a sus espaldas.

Es un momento complejo que enriquece al conjunto del film. Pues si bien la «luz» del profesor liberal dispersa momentáneamente las sombras de la confusión del conformista, vemos también que la propia vida del profesor (deforme, quizás impotente y casado con una lesbiana) es, a otra nivel, una «sombra» de vida. El mismo gesto con que él «mata» la atormentadora sombra del conformista —el miedo de éste a su propia homosexualidad latente— *no* es, como en el mito de Platón, dejando entrar la luz, sino impidiendo su paso; lo mismo que el grupo pan-sexual de intelectuales exiliados terminará por agujinear al conformista, en un arrebatado de «tinieblas», a cometer el crimen que ha estado aplazando por mala conciencia.

Sé de pocas escenas de films recientes en las que el diálogo y la imagen se complementen de una manera más hábil, o en las que la fundamental ambigüedad del proceso fílmico esté imaginada de forma más eficaz. Lo que cuenta en esta escena, como en todo *El conformista*, es menos el antagonismo entre las ideas llamadas literaria y fílmica del cine, que una complementariedad sutil, consciente y muy sugestiva entre esas ideas, en el interior del problema más amplio de la posibilidad de un cine verdaderamente político.

Pues si preguntamos: ¿Cuáles son las posibilidades de un cine político?, también hemos de estar preparados para preguntar: ¿Cuáles son las posibilidades de un cine verbal?, y, en lo más lejos, ¿cuáles son las posibilidades de un lenguaje mínimamente humano en esta época del Occidente? La agudeza de Bertolucci en *El conformista* consiste en comprender que estas cuestiones están inextricablemente relacionadas por una necesidad rigurosa, cuando no lógica.

Mucho disparate estilizado y elegante se ha escrito —y por medio de nuestros mejores críticos y directores— sobre la autonomía del lenguaje cinematográfico, su independencia de las tradicionales finalidades de la simple narración a discurso, y su significación liberadora y radicalmente subversiva para una civilización al borde de la total bancarrota verbal y social. Pienso específicamente en el artículo de Amos Vogel y en su entrevista con Bertolucci, publicados en el número de otoño de 1971 de la revista *Film Comment*, donde Vogel critica sutilmente *El conformista*, invocando «el peligro con que este director se enfrenta en su obra futura». Dado que el film tiene un argumento y un medio ambiente consistentes y comprensiblemente literarios, el entrevistador se pregunta «si Bertolucci va a convertirse en el fiel revolucionario que aspira a ser o en el favorito de la burguesía liberal». En vista de los resultados artísticos logrados por Bertolucci, la cuestión es inane; pero encubre una preocupación más seria que su propia inanidad y más hábilmente planteada en otros lugares que en la censura escolar de Vogel.

Muchos son los que admiten que la imagen fílmica tiene una inmediatez fundamental, carente de estructura o autoestructurante, que cancela las pretensiones de la literatura liberal, de orientación causal, y devuelve al espectador a la convicción primera de su contemporaneidad, a la preocupación verdaderamente revolucionaria por su propia existencia, despojada de las mediaciones de la propaganda de Estado; una liberación que es o puede ser el primer paso hacia la construcción de una sociedad legítimamente humana y totalizada. Así lo suponen los periodistas como Vogel; así insisten los animadores contraculturales como Susan Sontag en *Contra la interpretación* [Editorial Seix Barral, S.A., Barcelona, 1969]; así razonan los críticos como Gene Youngblood en *Expanded Cinema*. Y así lo creen también los concienzudos estudiantes de los años 70, herederos de una revolución impotente en su concepción, que no están familiarizados con films anteriores a *La cuadrilla de los once* (*Ocean's 11*, 1960), de Lewis Milestone (quizá con la excepción de *Ciudadano Kane o La diligencia* [*Stagecoach*, 1939], de John Ford, vistos por televisión), y que sin embargo insisten en que el cine es, en cierto modo, por su novedad y antiformalismo, «su» arte.

Es un argumento fascinante pero dudoso: quisiéramos creer que al menos hay un arte, un lenguaje utilizable por el hombre contemporáneo, que no esté corrompido por la crisis real de nuestra propia conciencia individual —de nuestra convicción de que, según la expresión de E. M. Cioran, la misma conciencia es la Caída, un destierro perpetuo al reino de nuestra propia facticidad, a una tierra de desigualdad eterna—. El cine es un atractivo candidato para ese papel, en especial el cine de la tradición realista inaugurada por Lumière. Esta tradición, defendida por teóricos que van del reduccionista Siegfried Kracauer de *Theory of Film* al fenoménico Stanley Cavell de *The World Viewed*, insiste en la hiperrealidad de la imagen cinematográfica y en su trascendencia de las formas de presentación verbales y mediatas. No se trata simplemente de decir que «la cámara no miente». Sabemos que en realidad la cámara no puede sino mentir y que el cine, que Jean-Luc Godard definió como «la verdad veinticuatro veces por segundo», se basa en una mentira consustancial, en un primitivo *trompe l'oeil*, único medio posible para el significado cinematográfico. Pero también sabemos, o podemos decirnos, que la imagen cinematográfica, por más que la dirección, el montaje o la proyección la manipulen o distorsionen, es una imagen real, un arte que no es de mediación, sino de testimonio, por parte del cineasta y del espectador. Es algo para ser visto, con la misma inmediatez y la misma compulsiva factualidad que las imágenes y sonidos del mundo real. No la imagen transmitida por el cine, sino la misma imagen cinematográfica forma parte del mundo natural, es una realidad incuestionable, un sacramento tecnológico con toda la capacidad para emocionar e instruir que el racionalismo occidental asigna convencionalmente a la «realidad» y a la propia «palabra».

Éste es, cuando menos, el razonamiento del menos revolucionario de los críticos, André Bazin, en su ensayo «Ontología de la imagen fotográfica». Éste es también,

ante nuestra sorpresa, el razonamiento implícito de los films más revolucionarios de Godard, el discípulo de Bazin durante los años cincuenta en *Cahiers du Cinéma*, e igualmente discípulo suyo en *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1966), *One plus one* (1968) y *Vent d'Est* (1969). Los films de Godard, que constituyen el intento más ferviente y sincero de cine político con que contamos, se basan en una hipótesis verdaderamente democrática sobre lo que sucede realmente en la pantalla. Godard no pretende presentar un retrato virtual del mundo real. Por el contrario, nos propone films (especialmente en *Deux ou trois choses que je sais d'elle*) cuyo contenido manifiesto casi desaparece bajo la impertinente pirotecnia del narrador-director, que no puede dejar de revelarnos su conciencia individual. Y esto es, en efecto, el cumplimiento final del ideal baziniano de un cine estéticamente democrático. La profundidad de campo que el tutor de Godard celebraba en *Ciudadano Kane* y *Los mejores años de nuestra vida* (*The Best Years of Our Lives*, 1946), de William Wyler, profundidad de campo que permite al espectador elegir dónde mirar, dónde encontrar significación en la imagen de la pantalla, se ha ensanchado con Godard hasta incluir el mismo *hecho* de ir al cine. La opción física y moral del espectador consiste en decidir no sólo dónde mirar, sino en decidir si hacerlo o no. La profundidad de campo de sus películas empieza en el cerebro del espectador, extendiéndose luego a la pantalla, a las imágenes de la pantalla, al sentido que el espectador tiene de su presencia en una sala, en un país, en un tiempo específico, etcétera. Godard nos devuelve a nuestra metáfora original. Su intención es hacer películas que, si bien no liberan los cuellos de los encadenados moradores de la caverna, por lo menos les recuerdan (el juego de palabras marxista es inevitable) que *pueden* perder las cadenas siempre que lo deseen. La muchedumbre que casi invariablemente abandona los films de Godard después de una media hora de proyección de lo que les parece una incomprensible historia sin argumento, son la mejor ratificación y la mayor limitación de su arte. Pues ese aburrimiento afirma por lo menos, si no el logro, sí el concentrado intento de un cine total, en el que la agitación de los espectadores en sus asientos y sus ansias de una bocanada de aire mental fresco son, tanto como la historia contada por la luz intermitente, el tema del film.

Retrocediendo de Godard y Bazin a sus predecesores epistemológicos, podemos reinterpretar la reacción de aquel público que, al entrar en la estación y «en» la cámara, el tren fotografiado por los Lumière, gritaron y se apartaron. Lo que en aquel público puede considerarse como un miedo y una superstición ingenuos, también puede considerarse como una penetración legítima y profunda en la naturaleza del medio, una conciencia de que el cine, no en lo que representa, sino en lo que *es*, es una amenaza para nuestra percepción de la realidad y la afecta.

O sea que el tren que embestía al espectador era, literalmente, una manifestación de la intrusión del cine en la caverna de la confianza del público en sus sensaciones normales y cotidianas. Y la implícita colisión entre el tren y el público —entre cada tren individualmente percibido y cada uno de los sujetos de la percepción— era uno

de los dolores del parto del nuevo público cinematográfico. Los gritos eran apropiados.

Sin embargo, querría saber cómo podemos ver este progreso de la forma artística como un progreso. Dados el ingenio de Godard, la tenebrosidad barroca de Visconti o el esteticismo radical de Bertolucci, ¿podemos pretender justificadamente que el cine tiene una validez política más eficaz, más inmediata, o, como mínimo, menos consustancialmente degradada, que el más antiguo y bregado medio literario? A pesar de la tendencia de la teoría cinematográfica más reciente, creo que no —y por la excelente razón de que el cine, sean cuales fueren sus pretensiones de singularidad, es un medio irreductiblemente literario, quizá la literatura más consciente y problemática de que dispone nuestra época.

Bazin relaciona la invención del cine con la época romántica, al igual que su discípulo contemporáneo Cavell. En su ensayo «El mito del cine total», Bazin señala que la *idea* del cine —incluidos el sonido, el color y hasta aquellos recursos de verosimilitud todavía irrealizados (como las 3-D)— puede hallarse, mucho antes de su desarrollo tecnológico, en los sueños de la imaginación decimonónica sobre un arte verdaderamente representativo. La idea del cine es, en efecto, una extensión natural de las preocupaciones románticas sobre el arte, el lenguaje y, en particular, las implicaciones políticas del lenguaje, bajo cuyas problemáticas oriflamas todavía nos movemos. Bazin invoca tan sólo la tradición de lo que hoy se llama romanticismo positivo, con su impulso hacia un arte totalmente icónico, en el que el significado fuera inherente a la estructura y la estructura lo fuera a la existencia histórica compartida del artista y su público. Pero también podemos pedir cuentas del nacimiento del cine a aquel romanticismo negativo, más sombrío y escéptico, que desde Byron y Baudelaire, pasando por Mallarmé y Yeats, pone en duda la validez de su propia imaginación de la forma, dramatizando, no tanto el control soberano de la mente sobre la realidad, como la terrible insinuación de la mente sobre su servidumbre para con una realidad que ella misma crea.

En su ensayo «Visionary Cinema in the Romantics» [véase *Los poetas visionarios del romanticismo inglés*, Barral Editores, S. A., Barcelona, 1974], Harold Bloom llega a sugerir que las sombrías veleidades del paisaje en Blake y Wordsworth anticipan y trascienden cualquier intento realizado por los cineastas para abordar con inteligencia aquello que Shelley llamó «el perdurable universo de las cosas». Seguramente esto es ir demasiado lejos. Pero algunos de los más grandes momentos del cine subrayan el parecido de este arte con la escéptica obra de los románticos, intentando concluir una gramática que permita a la voluntad humana vivir en un mundo de confusión insoluble. Podemos recordar el decorado de Babilonia en *Intolerancia* (*Intolerance*, 1916), de David Wark Griffith; el reflejo de Kane, repetido hasta el infinito en los espejos de Xanadu; el andar de Marina Vlady por el paisaje lunar del París moderno, en *Deux ou trois choses que je sais d'elle*; la nave Júpiter en *2001*, y otros.

En su ensayo «The Intentional Structure of Romantic Imagery», Paul De Man dice que, en su más característica expresión, la palabra romántica es víctima de una «nostalgia del objeto», un sentido de la distancia insuperable, que le separa de la pureza de la cosa-en-sí que pretende nombrar y transformar. ¿Acaso la invención del cine no representa, en tanto que acontecimiento en la historia psíquica de Occidente, no un acercamiento, sino de hecho una regresión adicional de las cosas respecto del ámbito abarcado por la mente? El tren que marcha hacia nosotros, la roca en 3-D que cae sobre el público, el pozo de petróleo que se alza sobre nuestros endebles dobles de la pantalla —todo eso está a punto de hacer efecto en nosotros, pero se halla aislado para siempre en esa quinta dimensión que es el espacio de la pantalla (incluso las holografías obtenidas con rayos láser no hacen más que subrayar su carácter espectral al tratar de superarlo)—. La nostalgia del objeto, liberada de la palabra mediata, se convierte en una nostalgia del presente más aguda.

En este contexto, existen pocas críticas del cine más elocuentes o más apropiadas que la última estrofa de «Bogando hacia Bizancio», de Yeats:

Cuando esté fuera de la naturaleza, jamás tomaré
el cuerpo de cualquier cosa natural,
sino formas que, con oro trabajado y esmaltado,
hicieron los orfebres griegos
para que un soñoliento Emperador continuase despierto;
o sentado en una rama dorada cantaré
a la nobleza de Bizancio,
sobre lo que pasó, o está pasando, o pasará.

El «artificio de la eternidad» en que el poeta se ha transformado mediante su canto resulta ser una máquina. Pero la misma máquina es una invención *verbal*: brillante imagen de la experiencia sin mediación, de la asimilación en la negación de sí, evoca inevitablemente, sin embargo, los recuerdos de los cuentos de hadas, mitos y tradiciones de las que es a la vez la imagen y la revelación. Y ya que la máquina de la inmortalidad sólo puede definirse en términos de una inmortalidad humana, su canto intemporal carece de otro tema que la malograda mortalidad del poeta ha pretendido abandonar —«cuanto ha sido engendrado, nace y muere»— y carece de otro auditorio que el sensual y soñoliento emperador, que debe permanecer despierto, sin ser capaz de ello.

Podemos leer la citada estrofa como si se refiriera al cine, puesto que trata precisamente de aquella posibilidad de un metalenguaje imaginativo y tecnológico que tanto obsesionó a los románticos como liberación del yo individual y, a la vez, como su aniquilación. Y este afán estructural era y es, mucho más de lo indicado por Bazin o De Man, una preocupación tanto política como estética. Poco importa que nos enfrentemos al *Don Juan de Byron o di La caída de los dioses (La caduta degli dei)*, 1969), de Visconti; a *The Prelude*, de Wordsworth, o a *Lucas de la ciudad*, de

Chaplin; a *El rojo y el negro* de Stendhal, o a *La Règle du jeu* (1939), de Renoir. La diferencia es pequeña, y el problema con que nos enfrentamos, el mismo; un problema que, si exceptuamos la caprichosa gracia de la reforma, es insoluble: el desarrollo del proceso a partir de lo instantáneo, de la secuencia y el significado a partir de la sucesión, de la razón a partir del tiempo.

En nuestro siglo, los polos de este dilema han sido planteados bajo diversos nombres, pero con una perentoriedad notablemente coherente. La oposición de Bultmann entre *geschichtliche* y *historische*, la de Lévi-Strauss entre lo «humano» y lo «natural», y la de Sartre entre el *pour-soi* y el *en-soi* representan, a un nivel de simplificación, la misma tensión. Es también la tensión entre Wordsworth, el omnisciente narrador de *The Prelude*, y el «Wordsworth» que vivió las experiencias narradas; la guerra entre Visconti, opulento y sensual *metteur-en-scène*, y su Martin o su von Aschenbach, testigos y víctimas morales de esa revuelta estética. Entre los talismanes académicos que se han invocado para enterrar a ese espectro están los de «conciencia moderna» e «involución», pero tanto en nuestros mejores films y novelas como en los más vulgares, persiste bajo la forma de una sensibilidad más allá del alcance de la categorización discursiva. Es el sentido de la insinuación *absurda* e importuna, hasta en plena cara de las más grandes y dignas invenciones artísticas, de que el mismo arte ineludiblemente está siempre, de más, que es una formalización anodina, un gesto vano contra el inhóspito rostro de piedra que es la plenitud del mundo.

Ya hemos visto que Proust, al principio de *En busca del tiempo perdido*, compara sus intentos de consolidar un yo a partir de la miríada de recuerdos contradictorios con su visión infantil del kinetoscopio: una parodia de movimiento, una fluidez que no es tal, una confusión de hechos discretos que en su misma confusión apuntan a una nueva organización, a un nuevo sentido de tales hechos. Toda la textura de *En busca del tiempo perdido* puede leerse como una especie de elaboración de esta imagen no sólo por su contenido, sino como una modalidad primaria de la misma sentencia proustiana, esa gigantesca frase a la que, en su multiplicidad de imágenes febriles y exuberancia nerviosa, poco le falta siempre para una ruptura total con la gramática —reafirmando así, perpetuamente, el poder puramente formal, transhistórico de la gramática.

La fascinación de Proust por el kinetoscopio, o la linterna mágica, ofrece a este respecto otra analogía particularmente interesante. Pues la linterna mágica, en tanto que tecnología ideada para desarrollar el tiempo y el movimiento a partir de lo estático, de dibujos separados, es un modelo de la oposición entre individualidad y fragmentación, identidad y otredad, que se halla en el centro de todos los intentos individuales de integración en la existencia social y, no obstante, de supervivencia a sus presiones. Son hechos de la vida el que cada uno de nosotros es mortal, finito, y que la sociedad humana es efectivamente inmortal, perdurando más allá de nuestra desaparición de ella. Y sin embargo, un hombre que viviera con un reconocimiento

constante de tales hechos sería o un loco o un santo, pues se trata de un conocimiento intolerable. Así pues, la mayor parte de nuestro lenguaje, de nuestro arte y de nuestras máquinas son esfuerzos para invertir las proporciones de los hechos de la vida, para insistir en que nosotros —cada uno de nosotros— es en cierto modo sempiterno, capaz de producir un sentido, y de *serlo*, que no sólo sobreviva a nuestra fugacidad sino también a los reducidos límites de nuestro entorno social, político e histórico. El lenguaje humano puede ser la primera manifestación y la causa formal de esta aspiración a la inmortalidad: quizá sea correcto decir que la gramática y la sintaxis son nuestra primera aproximación a la divinidad. San Agustín, en las *Confesiones*, compara la relación entre tiempo y eternidad con la relación entre las palabras individuales de una sentencia y el sentido de ésta. Oímos las palabras pronunciadas sucesivamente dentro de la continuidad temporal, dice; pero percibimos el sentido de las palabras como una unidad, como algo aparte de su pronunciación sucesiva.

El cine, como gramática de lo sempiterno, prosigue y amplía las pretensiones del lenguaje hablado —y quizá eleva también hasta un nivel más crítico la amenaza de inmortalidad inherente, la ruptura de la sucesión, el fin de la continuidad—. Ciertamente, a todos nos ha impresionado el peculiar patetismo de los films cuyos actores (Pickford, Barrymore, Bogart, Montgomery Clift) han muerto: perdura la sintaxis de su acción y su pasión, encarnadas, hieráticamente grabadas en luz, después que el ser viviente ha dejado de existir.

Pero a un nivel menos especulativo, podemos observar que el movimiento de *El rostro* (*Ansiktet*, 1958), de Ingmar Bergman, está basado en el mismo punto de vista proustiano-agustiniano sobre el artificio humano, la sociedad humana y nuestra terrible sed de permanencia, temas que desarrolla. El mago de Bergman, Albert Emmanuel Vogler, es un charlatán ambulante de principios de siglo XIX que, acompañado por sus ayudantes, va a parar a una ciudad sueca de provincias. Interrogado por el magistrado municipal, Vogler debe realizar una demostración de su número para los oficiales y la policía, antes de que se le conceda actuar en público. El argumento de la película narra la tarde y la noche que la *troupe* de Vogler pasa en la mansión del magistrado, preparándose para su actuación. Descubrimos entonces que la magia real de Vogler, como acto de absoluta independencia social y fraude deliberado, consiste meramente en despertar en los ciudadanos normales y confortables, reacciones de odio, amor y celos, que revelan la terrible angustia que subyace a su vida normal. Vogler es un mago al revés, es decir: no produce una transformación de lo cotidiano, sino que obliga a lo cotidiano a producir su propia transformación, su propio momento de conmoción por descubrimiento de sí mismo, como reacción a su ambigua y problemática presencia. En un mundo de charlatanes y espejos falsos, el charlatán y maestro de espejos declarado está en posesión de una verdad —no la verdad tras la máscara sino en ella— que casi es una especie de salvación para una sociedad congelada en formas de relación social engañosas. El rostro de Max von Sydow, que encarna a Vogler, tiene una deliberada reminiscencia

con Cristo y es deliberadamente artificial y cosmético; y el propio título del film subraya la importancia de la maquillada artificialidad de la presencia del mago. Porque Bergman, tanto aquí como en films posteriores, tales como *Persona* y *Pasión*, construye una profunda alegoría sobre el mismo arte cinematográfico: un socializado y artificial mito de la eternidad (el falso Cristo del «magnetismo animal» de Vogler) que demuestra, si ello fuera preciso, la mortalidad temporal de una sociedad que *necesita* imaginar la magia o la trascendencia como bases de su propia existencia y racionalidad. Y, como en el caso de Proust, sólo vemos un aparato de que el mago se vale para sus misterios: en la escena central de la tentación, que se desarrolla en la mansión del magistrado, a medianoche, Vogler y su esposa, que es también su ayudante, juegan con las lentes de una linterna mágica, el paradójico antepasado del cine que hace posibles las ironías y la moralidad profundamente política de *El rostro*.

Lo que pretendo sugerir no es más que esto: que la «política», si de algún modo tiene sentido, debe ser en su significado más general, «vida en el tiempo». Ningún sistema de signos, ya sea el lenguaje o la sucesión de imágenes que es el cine, puede escapar a la contradicción fundamental de todo sistema de signos que aborde la «política» en nuestro sentido —residiendo su contradicción en que aspiran a significar precisamente aquello que ningún sistema *puede* significar, el sistema más elevado que es su causa—. Ferdinand De Saussure, el padre de la lingüística moderna, sugirió esta ambigüedad básica al distinguir entre *parole* y *langue*, la pronunciación radical y voluntaria y el sistema abstracto que hace posible la pronunciación, pero al que la pronunciación siempre traiciona. Heidegger, en su *Introducción a la Metafísica* [Editorial Nova, S. A. C. I., Buenos Aires, 1972], escrita después de haberse alistado en el Partido Nacional Socialista, convierte la misma distinción lingüística fundamental en una ontología política. Para Heidegger, el «ser», en su pureza, sólo puede comprenderse mediante una resistencia sistemática a los engaños del lenguaje, en su forma escrita o hablada «normal», pues esta forma representa la caída del ser en la «existencia» (el célebre término *Dasein*, del que se ha abusado) o en la experiencia temporal e histórica. (Podemos observar de pasada que la fenomenología nazi de Heidegger, en su perversa brillantez, es de una perfecta analogía discursiva con el escandaloso genio de Leni Riefenstahl en *El triunfo de la voluntad* [*Der Triumph des Willens*, 1935]). El estructuralista danés Louis Hjelmslev, en sus *Prolegómenos a una teoría del lenguaje* [Editorial Gredos, S. A., Madrid, 1974], nos proporciona la versión más abstracta de esta dicotomía y, paradójicamente, la más convincente: todo lenguaje —todo «texto», según Hjelmslev — puede describirse de manera equivalente como *proceso* (el acto histórico de crear significación) o como *sistema* (las reglas transhistóricas y supervenientes *para* crear significación). Pero los dos aspectos de un texto, la vida-en-el-tiempo y el sistema más elevado que motiva la vida-en-el-tiempo, se excluyen mutuamente y requieren dos vocabularios de diferenciación separados para todos sus aspectos subordinados. El problema de unificar ambas antinomias es el principal problema que más de tres

siglos de especulación epistemológica han legado a nuestra época imaginativa y política. Y si bien este dilema no lo resuelve mejor *El acorazado Potemkin* que *En busca del tiempo perdido*, tampoco lo plantea de manera menos espléndida. En el muelle de Odessa o en los arroyos de Combray, nosotros y nuestros mejores guías estamos embarcados en la misma nave.

Pero existe una diferencia crucial entre el lenguaje cinematográfico y el lenguaje escrito, lo que también está relacionado con ciertos problemas contemporáneos de la lingüística y la epistemología. El cine es un lenguaje *artificial*, está libre de las convenciones lingüísticas y literarias de la iconografía, como ha señalado recientemente Lawrence Alloway, y obligado a reinventar tales convenciones mediante las exigencias de su propio impulso significante, como Alloway en *Violent America* y Peter Wollen en *Signs and Meaning in the Cinema* también han señalado.

En la pasada década, gramáticos transformacionales como Noam Chomsky y semánticos como Yehoshua Bar-Hillel, revivieron la especulación sobre la posibilidad de un modelo mecánico para el lenguaje humano, una máquina capaz de generar, así como de interpretar, códigos significativos en su virtual infinitud de variaciones. Es una cuestión importante, quizá la más importante de la lingüística moderna, cuyas raíces se hallan, según Chomsky, en los orígenes del dualismo cartesiano. Pues en su centro reside otra cuestión que progresivamente reconocemos como los cimientos del humanismo romántico: la cuestión de hasta qué punto podemos creer en la autonomía de la voluntad humana, en la que se basa nuestro rechazo de la desesperación, si es que se basa en algo.

Pero el cine *es*, por supuesto, un lenguaje así —o, por lo menos, lo es en la medida en que perduren sus espectadores—. Formalmente, es un híbrido dinámico entre el arte y la tecnología, al ser la imagen fotográfica, según la vieja sugerencia de Walter Benjamín, un desarrollo de la pintura que es asimismo el fin de la pintura. Sin embargo, el cine, más que un equilibrio, es un compromiso continuamente sorprendente entre la creatividad y el azar, la «inocencia» y la «suerte», tal como lo observó Maritain a propósito de aquella temprana encarnación de la mitología popular, el Dante de la *Commedia*.

A este respecto, algunos críticos, como Pauline Kael en *Going Steady* y Raymond Durnat en *Films and Feelings*, han criticado la superestetizada política de los autores desarrollada por Bazin y sus discípulos de *Cahiers*. «Sean cuales fueren las intenciones originales de los guionistas y el director», escribe Pauline Kael, «suelen ser suplantadas, a medida que avanza la producción, por la intención de hacer dinero —y la industria valora el film por el grado en que satisface esa intención».

El objetivo primario de Ms. Kael es, por supuesto, demoler la excesiva reverencia de muchos críticos contemporáneos (Andrew Sarris es posiblemente su líder) hacia la visión poética de directores que, lejos de ser autores o incluso *metteurs-en-scène*, deben considerarse más apropiadamente como ingenieros mecánicos o, como se decía antes de los escritores a sueldo, plumistas. Pero su razonamiento tiene implicaciones

aún más profundas sobre la naturaleza del cine. No sólo es el *box office* un fuerte control sobre las posibilidades de que un film sea arte; también lo es la misma naturaleza del cine. El autor, el director presuntamente omnipotente que impone su visión al film, en realidad colabora con sus actores, con su guionista y con el equipo de cámara; y lo que puede realizar está condicionado por los talentos y la inspiración de todos ellos —o por la ausencia de esas cualidades—. Los críticos de *Cahiers*, por supuesto, hicieron de esta consideración el punto capital de su teoría: que un director lograra sus propósitos *a pesar* de tantos obstáculos inevitables, llegando a hacer «suyo» un film, decían, era la prueba segura de una visión artística indomable.

El error de este argumento está en que toma las cosas al revés. Pues si hemos de considerar seriamente la teoría del autor, entonces debemos aceptar, evidentemente, que el cine sólo puede convertirse en arte traicionando o superando las contingencias de la producción que hace posible su existencia en primer lugar. En otras palabras, es inseparable de la teoría un desprecio profundamente arraigado por los orígenes de la forma, cuya máxima sutileza consiste en pretender encontrar meritorias hasta las obras más deleznable o ineptas de un autor consagrado. El infundado entusiasmo de Bazin por *Los mejores años de nuestra vida*, de William Wyler, es hoy en día un modo, empleado hasta el abuso, de poner en un aprieto a los críticos partidarios de la política de los autores. Pero también podríamos citar el despilfarro explicativo que algunos críticos recientes han dispensado a bagatelas como el episodio fordiano sobre la guerra civil de *La conquista del Oeste* (*How the West was Won*, 1962), o espantosas inanidades como *Perros de paja*, de Sam Peckinpah —un film más fascista que cualquiera de los concebidos por Leni Riefenstahl y, a la vez, más ostentosamente *amateur* que la peor de las producciones recientes de un curso universitario de cine—. O bien, en la otra cara de la moneda, podemos observar el desprecio que muchos críticos tienen por films como *Sed de mal* o *The Stranger* (1946), de Orson Welles, en comparación con sus anteriores *Kane* y *El cuarto mandamiento* (*The Magnificent Ambersons*, 1942). Aquí, según reza un argumento común, el autor se ha visto obligado a renunciar a su genio ante los intereses de vulgares *thrillers* de productora, manifestando tan sólo su *brío* distintivo en los virtuosos encuadres o en el humor negro de unos pocos diálogos —cuando, de hecho, *Sed de mal* y *The Stranger* figuran entre los mejores films norteamericanos de posguerra, precisamente porque hay en ellos una colaboración real entre un director de indudable genio y una forma enormemente popular. La colaboración, disciplina creativamente al genio y ennoblece inestimablemente a la forma.

Ms. Kael, en el ya citado artículo «Trash, Art and the Movies», sugiere que es mejor considerar el cine como algo a medio camino entre el arte y el *kitsch*, como una basura que cobra conciencia y tanto sirve de terapia popular como, tal vez, de introducción a experiencias estéticas de mayor altura. Mas no es preciso ser tan apologeticos en desechar los excesos mandarinistas de la política de los autores. En lugar de llegar a ser arte a pesar de sus mismas condiciones de existencia, ¿no puede

el cine devenir arte precisamente a causa de los impedimentos, de las dificultades políticas fundamentales de la realización? Ya he escrito detenidamente sobre el cine como metáfora tecnológica, de estos problemas del lenguaje y la realidad que tanto preocupan a los metafísicos y poetas de nuestro siglo. Quiero indicar ahora que el cine, por su propia dinámica interna, ontológica, nos da posibles soluciones a esos problemas; soluciones que anticipan a otras ofrecidas por nuestros escritores más estimables, y frecuentemente las superan. En otras palabras, el cine ha llegado a ser una especie de quintaesencia de la *escritura*, poseída de todas las veleidades y dificultades que hemos llegado a asociar con esa palabra aparentemente inocente. Ya hemos hablado del cine como escritura del espacio cartesiano. Nos queda por examinar cómo el cine puede devenir también la escritura de ese otro espacio, el espacio de la caverna primigenia, el hogar, a partir del cual y en contraste con el cual se forma nuestra idea del difícil y ancho mundo.

Durante los últimos años 40 había una broma italiana sobre el notable parecido entre los films neorrealistas, sobre la clase obrera, de De Sica, Visconti y otros: *Facciamo un film: un uomo cerca lavoro*. Esta broma capta muy bien la idea, inevitablemente sociológica, de la realización cinematográfica: es una colaboración (*facciamo*), y una colaboración cuyo tema manifiesto (el cliché «un hombre busca trabajo») no es, finalmente, más que un pretexto para el tema real, que es el sueño tecnológico del arte, la imaginación y la pesada maquinaria, que de un modo u otro se interfieren mutuamente para *crear* —mientras que lo creado quizá no importe tanto como hemos tendido a admitir hasta ahora.

Esto nos hace pensar en Flaubert, que formuló el alcance máximo del sueño romántico de la imaginación al decir que deseaba escribir un *livre sur rien*; en Henry James y Gertrude Stein, cuya escritura se acerca más y más a la frontera invisible que separa lo absolutamente (puesto que mínimamente) significativo y lo absolutamente (puesto que totalmente) caótico; o en Robbe-Grillet, el quid real de cuyas ficciones no es el significado oculto bajo su aparente vacuidad, sino más bien el significado que su calculada vacuidad nos obliga a aportar. No se trata de protofilms, sino de versiones alternativas del fenómeno muy imaginativo que es el cine: arte producido por nadie o por un cosmos, tecnología que sufre una involución y se vuelve consciente, significado captado en el momento en que emerge del mismo vacío que lo genera. Son una imagen profética de la sociedad —que en su viaje de conquista no abandona la caverna primigenia, sino que la lleva consigo, interiorizada.

Estas elevadas analogías no se aplican a la tradición cinematográfica conscientemente vanguardista celebrada por Amos Vogel, Manny Färber y Parker Tyler, sino a lo que hay que llamar el cine real: el producto de los grandes estudios, ya sean de Hollywood o internacionales. Pues los estudios, por motivos más venales que teóricos, han estado más cerca de las posibilidades políticas verdaderas del cine —no como propaganda, sino como hecho consumado—. El cine es un arte político, una encarnación del trabajo no alienado, hasta el punto que la más blanda comedia de

Mervyn LeRoy nos presenta una imagen de las mitologías industrial y postindustrial de la personalidad, mucho más allá de las posibilidades de la novela más resueltamente propagandística. Un film, por el mero hecho de estar realizado, nos obsequia con la evidencia de la personalidad colectiva, técnica y artística, que lo ha producido; se convierte en la presencia real de una idea del arte profundamente política, cuyas más próximas analogías son la fiesta teatral del Medioevo o la tradición colectiva de poesía oral que produjo obras como *La Ilíada* y *Beowulfo*.

Contamos aquí, por supuesto, con el apoyo de Pudovkin y en especial de Eisenstein, para los que la actividad cinematográfica se acercaba más y más a una metáfora visionaria de la sociedad revolucionaria que sus films contribuirían a producir. Desafortunadamente, los planes de Eisenstein para realizar un film sobre *El Capital*, de Marx, no llegaron a cristalizar nunca. Pero su proyecto de un «cine intelectual», formulado por vez primera en su ensayo «Perspectives», en 1929 (cuando el proyecto sobre *El Capital* todavía estaba vivo), nos da una clara idea de cuál era el aura que imaginaba para su *chef-d'oeuvre*:

A la dualidad existente entre los ámbitos del «sentimiento» y de la «razón», el nuevo arte debe atribuirle nuevos límites:

Restituir la sensualidad a la ciencia.

Restituir al proceso intelectual su luego y su pasión.

Sumir el abstracto proceso de la reflexión en el ardor de la acción práctica.

Devolver a las *fórmulas* teóricas castradas la rica exuberancia de las *formas vitales*.

Dar a la *arbitrariedad* formal la claridad de la *formulación* ideológica.

Que esto suene de modo tan extraordinariamente similar a los programas estéticos de Flaubert o Gertrude Stein, no es en realidad sorprendente; porque para Eisenstein, la ideología y la «forma pura» nunca estuvieron realmente en conflicto, al ser la pureza de la forma una versión de la dialéctica, y al estar la dialéctica, en todas sus tensiones y en su contradicción interna, en el centro de su marxismo visionario. Lo que sí es sorprendente en cambio, es que hayamos olvidado tan pronto la profunda inteligencia de todo ello. El entusiasmo de Eisenstein por el primer Walt Disney (en particular por las *Sinfonías tontas*) era, pues, según su propia línea teórica, un juicio político y estético seriamente motivado, no una simple complacencia; igual como sucedía con su heterodoxa preferencia por el burgués y melodramático Balzac sobre el más «científico» y objetivo Zola. Para Eisenstein, los hechos eran muy simples y muy revolucionarios (más de lo que, a fin de cuentas, sus propios superiores podían soportar). El cine, una forma histórica y forjadora de historia, se volvió más verdaderamente político al identificarse más con su propia verdad, al volverse más agudamente consciente de su propio medio, más integrado en las bases ontológicas de su estilo.

Efectivamente, podemos trazar la historia de los films de Eisenstein, desde el *Potemkin* hasta *Iván el Terrible* (*Ivan Groznij*, 1941-1944, 1.^a parte; 1945-1946, 2.^a parte), como una creciente politización del arte cinematográfico y como un descubrimiento progresivo de la base ontológica del medio. *El acorazado Potemkin*, a pesar de su importancia histórica, es un intento relativamente rudimentario de imaginar en el cine el «hombre masa» descubierto y analizado en *El Capital*. La reconstrucción eisensteiniana del motín del Potemkin deja bien claro que la clase revolucionaria o existe como colectividad o no existe en absoluto: si exceptuamos al marinero asesinado Vakulinchuk, de hecho no hay ningún actor destacado en el film, tan sólo las agitadas masas de la tripulación del acorazado, las aún más numerosas y agitadas masas de la prorrevolucionaria ciudad de Odessa y las imágenes continuamente intercaladas de los émbolos del acorazado, su «desinteresada» maquinaria inexorablemente lanzada hacia el triunfo del buque rebelde. Pero si aceptamos que la intención de Eisenstein, ya en la época del *Potemkin*, era «restituir la sensualidad a la ciencia», hemos de concluir (como así parece haberlo hecho él) que, en este su segundo film, la «ciencia», la teoría económica y sociológica del hombre-en-la-masa, tenía una preponderancia excesiva sobre cualquier «sensualidad» —es decir, sobre cualquier *sentido* de las pasiones y obsesiones individuales a partir de las que pudiera crearse efectivamente un movimiento de masas. No es del todo frívolo decir que tuvo que ocurrir la invasión nazi de Rusia para que Eisenstein despertara a todas las posibilidades del cine revolucionario, considerado simultáneamente como una visión de la sociedad global y como una percepción más intensa de la personalidad privada. Qué duda cabe de que *Alejandro Nevsky* {*Aleksandr Nevskij*, 1938) era un film propagandístico de lo más descarado: «operístico» es una de las palabras que suelen aplicársele con mayor frecuencia. Y no obstante, la visión que el film nos da de la majestuosidad y del monolítico heroísmo de Nevsky, es mucho más sutilmente humana de lo que han señalado la mayoría de comentaristas del film. Pues Nevsky es un héroe público sacado de su retiro por el gran dolor de su país y siempre, incluso en sus momentos de máxima autoridad y majestuosidad, posee una personalidad privada reconocible. En efecto, las cualidades operísticas del film y la composición arrogantemente noble que Cerkasov hace de Nevsky, subrayan lo privado en la personalidad del héroe, al mismo tiempo que dramatizan la importancia de los acontecimientos históricos —como la llamada batalla de los hielos, sobre el lago Peipus— precipitados por Nevsky. Paul Rotha, en *El cine hasta hoy. Panorama del cine mundial* [Plaza & Janés, S. A. de Editores, Esplugues de Llobregat (Barcelona), 1964], rechaza el *Nevsky* (en favor del más experimental *Potemkin*) diciendo que el director «parecía absorbido por la recreación del rostro de un pasado legendario a expensas de todo tema político que no fuera el más elemental». Pero este tema político más elemental también puede ser —desde el punto de vista del drama cinematográfico y, quizá, hasta de la teoría de la revolución social— el tema político más importante y eterno de que el arte es capaz de hacernos

tomar conciencia. Visual y simbólicamente, Nevsky se halla entre dos alternativas contradictorias: los desalmados y totalitarios Caballeros Teutónicos de férreos yelmos (lo público como principio absoluto) a los que expulsa de Rusia; y los bondadosos, vocingleros y galanteadores guerreros campesinos (lo privado como algo lírico pero consustancialmente impotente), cuyos amores sirven curiosamente de subargumento al film. Volviendo, tras el *Potemkin*, a una narración cinematográfica más tradicionalmente melodramática, Eisenstein —y seguramente esto es un signo de su genio— logró realizar un film aún más conmovedoramente político y humano que su primer éxito.

Este proceso alcanza una especie de apoteosis en las dos partes de *Iván*. Stalin pudo equivocarse o no al ver en el personaje del zar Iván una amarga parodia de sus métodos terroristas. Pero seguramente está justificado el que consideremos que *Iván el Terrible* marca un límite de las posibilidades del cine como arte político. El film logra, finalmente, la transmutación del melodrama en tragedia. La terrible soledad de Iván, su confinamiento en las exigencias del Estado y —literalmente— en las rígidas posturas y sombras del poder absoluto, adquieren profundidad, no a pesar del mucho artificio y sentimentalismo del claroscuro de la dirección de Eisenstein, sino gracias a ello. Desde el primer desafío verbal de Iván a los codiciosos y capitalistas boyardos, sobre la unidad de Rusia y el carácter sagrado de la tierra, no cabe duda de que ese zar del siglo XVI es en realidad un revolucionario nacionalista del siglo XX. Pero al rodear y casi abrumar a su héroe contemporáneo con el ritual, el boato y los iconos de la superstición eslava medieval, Eisenstein consigue extraordinarios efectos de ironía y análisis. Al principio de la segunda parte, después de haber decidido su campaña de ejecuciones sumarias contra los nobles boyardos, Iván sube a su dormitorio y pronuncia, con los ojos elevados al cielo, este soliloquio: «Si es posible, aleja de mí este cáliz». Es un paralelismo escandaloso, pero que en el contexto del film funciona y, lo que es más, funciona como una brillante revelación de la sufriente y consciente humanidad que bulle debajo de la jerárquica, icónica, pública figura del zar. Cerkasov, según dice la leyenda, sufrió durante gran parte del rodaje una auténtica agonía física, debida a las posturas exageradas, de halcón y de buitres, que Eisenstein le obligaba a adoptar en largas y casi estáticas escenas. Y podemos recordar, a este respecto, que la intelectual escuela cinematográfica rusa tendía a considerar a los actores, más o menos, como puntales manipulables en la construcción (el *montaje*) de un cine dialéctico. Pero, después de todo, *Iván* fue realizado tras la visita de Eisenstein a Hollywood —y de su entusiástico descubrimiento de la meca del cine—, la escuela cinematográfica más popular (en el sentido opuesto a populista) y melodramática que el cine mundial haya producido. Y quizá podamos ver en las poses icónicas del Iván de Eisenstein y Cerkasov, no sólo una extensión del cine marxista nacido con el *Potemkin* y formulado en el proyecto de un «cine intelectual» que tenía el director, sino también una unión de las técnicas populares del melodrama (riñas familiares y esposas moribundas, después de todo, ocupan buena parte del

metraje de *Iván*) con la notable seriedad de un propósito político y revolucionario. En otras palabras, el último film de Eisenstein, y de lejos el mejor, incluye los impulsos de la caverna-hogar y las exigencias de la muchedumbre-ciudad, la doble tendencia de la narración cinematográfica hacia la sensiblería descarada y el análisis clínico; y al incluir a ambas de un modo tan explícito, quizás se convierte en el film político — y, en un sentido profundo, popular— más definitivo que hasta hoy hemos podido contemplar.

No es necesario que escarbemos las analogías literarias y dramáticas de esta visión creadora —la jerga lírica de Apollinaire, el teatro épico de Brecht y Weill, el sincopado *Welthistorische* de Thomas Stearns Eliot y, aún más chirriantemente, Hart Crane—. Pero lo que sí merece examinarse es el sentido que esa estética confiere a manifestaciones artísticas irremisiblemente populares y aun menores. Comparemos, por ejemplo, *Vampiresas 1933* (*Gold Diggers of 1933*, 1933), de Mervyn LeRoy y Busby Berkeley, y la novela de John Steinbeck *En dudosa batalla* (*In Dubious Battle*, 1936), que tienen el mismo tema, la crisis económica de América en los años 30.

En la novela de Steinbeck, el héroe, Jim Nolan, deja su trabajo al principio y se inscribe en el Partido. Todas las primeras escenas del libro subrayan el desarraigo de Jim, su voluntarioso afán de volver a nacer como el «hombre colectivo» de la ortodoxia del Partido. A medida que Jim se inicia como miembro del Partido, organizando una huelga entre los trabajadores ambulantes de California, se acerca más al ideal despersonalizado y abnegado del hombre colectivo; y finalmente sacrifica su vida y su rostro en un martirio que unirá a los proletarios de la huelga. En una revisión del mito platónico, Jim encuentra precisamente su hogar en la situación de sin casa ni hogar del carácter revolucionario marxista, en el papel singularmente crítico del «altruista».

En dudosa batalla es una novela propagandística en el mejor sentido de la palabra. Conmovedora, y elegantemente estructurada, es una de las novelas políticas más perfectas y maduras escritas en América. Su profunda inteligencia se manifiesta, sobre todo, en el esmerado y continuo contrapunto que Steinbeck establece entre la evolución psíquica de Jim Nolan (su marcha hasta encarnar la identidad del grupo) y la evolución de Jim en la ficción (su alejamiento de las posibilidades narrativas de la novela como forma). Steinbeck comprende, y hace comprender una y otra vez, que la visión marxista de las masas revolucionarias es formal y psicológicamente antagónica a los postulados individualistas y radicalmente burgueses de la novela tradicional; y la sutilidad de su libro consiste en situar aquello que Eisenstein llamaba la «arbitrariedad formal» (la novela) y la «formulación ideológica» (la revolución) en una compleja tensión que, finalmente, es «dudosa» de todo, excepto del humanismo anárquico del narrador. Se trata de una de las más perspicaces utilizaciones, en la literatura norteamericana, de una forma literaria tradicional con fines antitradicionales. Hasta la prosa con que se describe la formación del campamento de huelguistas es un *tour de force* del estilo político:

Las nuevas tiendas de campaña se levantaron formando calles. El Dr. Burton se encargó de organizar el servicio de cocina. Los camiones fueron al basurero municipal y trajeron tres cocinas económicas desechadas y oxidadas. Los agujeros se taparon con estaño. Los cocineros fueron designados, los baldes llenados de agua, la vaca cortada en pedazos y, junto con las patatas y cebollas, guisada en tremendos estofados. Se hirvieron cubos de judías. A la anochecida, cuando la comida ya estaba preparada, llegaron los hombres y se encontraron con que tinas de estofado les estaban esperando.

Si para Steinbeck la huelga es un parto del hombre colectivo en el seno de una dispersión de trabajadores oprimidos, este párrafo capta perfectamente ese nacimiento. Si exceptuamos al Dr. Burton, un compañero de viaje que en el fondo no comprende el altruismo de la identidad colectiva, «novelísticamente» no hay seres humanos en este pasaje. Los hombres no aparecen más que como sustantivo plural, y su actividad colectiva casi no puede reconocerse como acción humana; las cosas se hacen, mas *nadie* las hace. Esta prosa no puede dejar de recordarnos escenas de muchedumbre tan profundamente marxistas como la rebelión de los marineros del *Potemkin* o la abertura del canal de riego en *El pan nuestro de cada día* (*Our Daily Bread*, 1934), de King Wallis Vidor. La diferencia —y es una diferencia importante— está en que en el cine esas escenas pueden presentarse gracias a las convenciones semiológicas de la forma, y no a pesar de ellas. En esto acierta por lo menos el Dr. Kracauer, en su pontifical *Theory of Film*, al sostener que la muchedumbre no sólo es un tema atractivo para el cine, sino que en cierto modo le es consustancial.

Cursi allí donde Steinbeck es noble, inane donde es penetrante, *Vampiresas 1933* es, no obstante, una obra de arte política que hay que tomar con la misma seriedad, como obra de arte, que *En dudosa batalla*. La dicotomía central del film es la disparidad entre la banal trama amorosa dirigida por Mervyn LeRoy (en la que Dick Powell y Ruby Keeler vuelven a demostrar que el amor puede sobrevivir a Broadway e incluso a una fabulosa cuenta corriente) y los números musicales de Busby Berkeley (que en este caso van desde el dadaísta «We're in the Money», pasando por el wagneriano «Pettin' in the Park», hasta el pasmoso final, «The Forgotten Man», que podría estar filmado, no por Brecht, sino por uno de los habitantes más sabios de una pesadilla brechtiana). Pero esta dicotomía también es, por supuesto, la dicotomía entre dos fases de la historia humana —o, por lo menos, de la conciencia—. Como en la mayoría de musicales de Berkeley, el «argumento» gira en torno a una historia de amor entre bastidores, con las típicas dificultades de montar un espectáculo en Broadway y los problemas de las coristas sin empleo durante la Depresión. Y estos clichés caminan hacia aquellos momentos, los grandes números musicales, que son a la vez la justificación y la aniquilación del argumento. Las bailarinas sin empleo y los amantes malhadados encuentran su liberación y realización en las producciones masivas, cuya total absurdidad *fílmica* neutraliza el mundo «dramático», individualista, del que proceden sus participantes.

Esto equivale a decir simplemente que ninguno de los famosos números de Berkeley pudo haberse realizado en los escenarios musicales en que la ficción los sitúa. Esta técnica se ha vuelto standard en los espectáculos y en los films musicales, llegando quizá a su gigantismo final en la producción en Cinemascope *Luces de candilejas* (*There's no Business like Show Business*, 1954), de Walter Lang. Pero en los originales de Berkeley hay un punto epistemológico agudo y sutil. La solución de los problemas humanos de los personajes se halla menos en un argumento que les lleva al éxito y al matrimonio, que en los momentos de trascendencia y asimilación en el asombroso grupo artístico conseguido en los números musicales. (Podemos señalar un precedente de esta especie de tensión y trascendencia en el muy subestimado *El cantante de jazz* [*The Jazz Singer*, 1927], de Alan Crosland: en la parte muda hay valores tradicionales y religiosos, en la sonora valores jazzísticos y radicalmente anómalos —hasta el clímax sentimental, en el que oímos al cantante de jazz entonar el Kol Nidre)^[3]. De hecho, las proporciones relativas de música y vida que Berkeley atribuyó al film musical, han perdurado sin grandes cambios hasta fechas muy recientes. *Cabaret* (*Cabaret*, 1972), de Bob Fosse, ha sido aplaudido por la mayoría de sus admiradores como parte integrante del «renacimiento» del musical de Hollywood a fines de los años 60 y principios de los 70. Pero también es un musical profundamente atípico, no sólo en su línea argumental —el fin de la República de Weimar y la subida del nazismo—, sino en el tratamiento de la metáfora escénica. En realidad, el *cabaret* es el único escenario de los pasajes musicales de *Cabaret*: ninguno de los números musicales se producen fuera de las tablas del Kit Kat Klub, y, lo que quizá sea más significativo, ninguno de ellos está presentado de una forma que no fuera igualmente posible en un escenario real. Dejando de lado las reminiscencias a la moda de Dietrich y *El ángel azul* (*Der Blaue Engel*, 1930), de Josef von Sternberg, la metáfora básica de *Cabaret* es que en una sociedad en la que la decadencia ha alcanzado un nivel que identifica personalidad con representación, tanto lo privado como lo público se vuelven respuestas igualmente ficticias, igualmente vulnerables a la violencia de la superstición fascista y a la nostalgia por un pasado más «auténtico». *Cabaret* es un film brillante; y su brillantez depende en gran medida, precisamente, de sus negaciones, de su rechazo a emplear muchas de las técnicas cinematográficas convencionales establecidas por musicales como *Vampiresas 1933*.

No trato de afirmar, desde luego, que *Vampiresas* es un gran film, o una obra tan grande como *En dudosa batalla*. En sí mismos, estos juicios de valor prestan un peor servicio a la crítica y al arte que los argumentos que los ponen en duda. Siempre podemos enfocar el film desde otros puntos de vista: podemos considerarlo como un hito técnico afectuosamente recordado (como lo haría Andrew Sarris), como una proyección del subconsciente nacional (como lo haría Parker Tyler), o como una diversión llana y pasada de moda (como lo haría Pauline Kael). Pero ninguna de estas versiones de *Vampiresas* contradice ni, en mi opinión, disminuye, la interesante

estructura cultural y política del film —una estructura, permítanme que lo repita, que no se debe a los esfuerzos de los directores, guionistas o actores, sino a la misma naturaleza del arte, en reacción contra un cierto contexto histórico.

Entonces, ¿aceptaremos que el cine siempre es político, de un modo innato y sutil, aunque siempre inconsciente y determinista? Sin duda esto sería una absurdidad, si bien un correctivo quizás útil para muchos escritos contemporáneos sobre el cine. Demasiados críticos y cineastas, ansiosos de afirmar la independencia artística del cine respecto de la literatura y de los criterios literarios de valoración, han inventado una mitología de la creación cinematográfica que no es más que una repetición de ideas infructuosas, y hoy día anticuadas, sobre el genio literario. La mentalidad cinéfila tiene un desagradable parecido con el tipo de mentalidad que produce antologías como «Las Grandes Obras Maestras de la Cultura Universal» o *Páginas selectas*.

Maurice Merleau-Ponty, en su ensayo «El cine y la nueva psicología» (1945), escribe sobre cine y arte, epistemología tecnológica y humanismo fenomenológico, desde un punto de vista que parece mucho más eficiente. «Reconocemos —escribe—, una cierta estructura común a la voz, a la fisionomía, a los gestos y al ámbito personal de cada individuo, de modo que cada individuo no es para nosotros más que esa estructura, esa forma de ser en el mundo». Con un individuo, una obra de arte individual o un arte, no hemos de postular designio o inadvertencia en la manifestación de esa estructura de identificación: al contrario, hemos de observar y reconocer sus formas distintivas de reestructurar nuestro trato flexible con la realidad.

En el caso del cine, esto significa que hemos de desarrollar un vocabulario que nos permita «leer» un film como literatura, y a la vez, como antiliteratura: como un cultivo y una transfiguración, en cada momento de su desarrollo, de nuestras expectativas sobre la naturaleza de la narrativa, el argumento y la historia. La exigencia inversa, por supuesto, es válida para la percepción fidedigna de la literatura en la edad del cine: hemos de releer esa estructura, la más antigua y problemática de todas, como puesta en duda y reorganizada por la presencia competitiva del cine. Un vocabulario así debe ser empírico, no basarse en los intereses creados de los teóricos cinematográficos o literarios, sino en una relectura seria y sin prejuicios de la literatura y el cine en su conjunto, y además, en una relectura que se halle *presente* en los propios libros y films. Una relectura así no es sino la de la alegoría de la caverna citada al principio de este capítulo, en la que Bertolucci y su equipo no sólo logran redefinir su film por medio de Platón, sino también Platón por medio de *El conformista* (recordemos el argumento de Lévi-Strauss según el que todas las versiones de un mito, incluyendo sus explicaciones e interpretaciones, son isótopos de él: Sófocles y Freud entran por igual *en* la estructura edípica primigenia). Y una posible característica política de ese vocabulario es la distinción que he propuesto entre Steinbeck y Berkeley: la forma de la novela tiende a centrarse en los conflictos del individuo con la masa, y a manifestar la masa, el hombre colectivo, sólo en forma

alusiva y autoparódica, mientras que la forma de gran parte del cine considera la totalidad social desde las coordenadas opuestas.

Sea cual fuere la configuración que finalmente tenga semejante crítica, no puede exceder la riqueza y creatividad de los films y libros que ya existen. Así es como ha de ser; y siguiendo esta línea, es adecuado concluir con la imagen de un film cuya estructura parece poner en juego muchos de los elementos de que hemos tratado. *Pasión*, de Bergman, no es un film «sobre» política más que de manera alusiva —por ejemplo, Max von Sydow y Liv Ullman interrumpen una partida de ajedrez para contemplar en la pantalla del televisor la autoinmolación de un monje budista sudvietnamita—. Pero a medida que Bergman desarrolla su *pas de trois* de la posesión sexual, el autoengaño y la mentira, advertimos que en realidad nos hallamos ante un film profundamente político, en el único sentido en que esta palabra puede importarnos: es un film sobre nuestras posibilidades de convivir sin mentir. Y en una proeza técnica que seguramente debe algo a la práctica reciente de Godard, Bergman intercala en la historia de esa pasión las reacciones de sus actores principales ante los personajes que les ha tocado interpretar. En otras palabras, cada actor presenta su propia respuesta lineal, analítica, «literaria», al acontecimiento cinematográfico que se está desarrollando y del que el actor es parte integrante. El aislamiento y la incompreensión mutua de sus análisis crean, de manera todavía más dramática que las parálisis sexuales que representan en el film, la complejidad sutil y opresiva de esta gran obra. El yermo psíquico de Bergman describe las revelaciones mutuas de la forma literaria y la cinematográfica, y tiene lugar entre ellas, dignificándolas con una desesperación trágica cuya arena es la mente del artista enfrentado a su obra. Como lo mejor de Bertolucci, Welles, Griffith, y otros hombres de menor talla que sólo han creado una obra maestra de la literatura o del cine, *Pasión* no es la obra de un autor, sino la de un hombre sensible que saca el mejor partido de su tiempo y de su arte, un hombre cuyo pensamiento está enteramente modelado por las fuerzas que habitan en las formas. Y esto es, finalmente, lo más valioso que pueden prometernos el cine y la literatura, así como la política.

Mas si la política del cine, y en general del arte posromántico, puede tomarse en este sentido, debemos plantear asimismo la cuestión más complicada y técnica: ¿Cuál es la relación entre las convenciones del arte del poeta (del cineasta) y el objetivo presumiblemente más amplio, más específicamente moral, del artista individual? Es decir, ¿qué puede decirse de la interacción entre género y creatividad en el arte cinematográfico? Puesto que el cine y la literatura son complementarios en sus respectivos tratamientos de la oposición entre masa e individuo, ha de ser posible una discusión sobre las convenciones de la narración cinematográfica y literaria que parta de la relevancia histórica específica, de sus distintas formas de manifestar un sentido temporal, una política, que a la vez trasciende y motive la creación individual del director, el guionista, la estrella, etc.

Otra manera de plantear este problema es diciendo que toda obra de arte, toda

narrativa, trata de indicar la realidad de la caverna de la que las percepciones humanas son indisociables y, al mismo tiempo, de liberar esas percepciones de la esclavitud cinematográfica de su caverna particular. Entonces, la cuestión adicional que se plantea es: ¿de qué tipo de supuesto narrativo sobre las condiciones y límites del sino y del esfuerzo humano el cineasta (o el novelista, o el poeta) elige liberarnos? Según parece, la historia de una cultura puede escribirse eficientemente en función de aquellas formas artísticas heredadas cuyos supuestos esa cultura pretende revisar de la manera más deliberada. Los géneros literarios y fílmicos nos importan menos en sus formas primitivas, «puras», no cuestionadas, que en las degradaciones que dicha pureza ha experimentado, en las manifestaciones que, tratando de reformular las normas genéricas, nos indican hasta qué punto los géneros no han sabido proponer una visión de la realidad humana y social —y hasta qué punto han proseguido acertadamente, aunque parcialmente, en dicha visión.

En otras palabras, el concepto de género capta las antítesis: realidad versus fantasía, lenguaje versus silencio, y masa versus individuo, que hasta aquí han sido la base de nuestro discurso sobre el arte cinematográfico; y sin embargo, transforma estos conceptos en materia de discusión política, plenamente histórica, sobre el cine, no sólo como la manifestación de una estética abstracta y teórica, sino también como el medio de la misma política imaginativa, la continua definición y redefinición de una sociedad en función de sus sueños de identidad. En efecto, el cine puede ser, al igual que el ideal romántico de la poesía, el proceso por el que el Adán social, colectivo, se despierta para descubrir que su sueño es verdadero. Pero antes de que podamos comprender del todo esta metáfora, es fundamental que preguntemos primero qué es, precisamente, lo que sueña Adán en un momento dado, en determinadas coyunturas históricas, y, por lo tanto, qué clase de verdad descubre, al despertarse, que satisfaga las esperanzas de su sueño.

Mucho antes de la invención del cine, William Wordsworth, en «Tintern Abbey», planteó los problemas de la política romántica y la convención artística de una manera enormemente sugerente para nuestro discurso. «Tintern Abbey» es el intento realizado por Wordsworth para localizar, en la interacción de la imaginación y la realidad, del mundo interior y el exterior, un principio de unidad o de continuidad que le permitiera creer en la benevolencia fundamental del sino, en la racionalidad de la existencia y la sociedad humana. El motivo de esta magnífica búsqueda es deliberadamente antidramático, el regreso de Wordsworth a las riberas del río Wye tras una ausencia de cinco años, y su renovada contemplación del paisaje que había sido el escenario y el impulso de su juventud. En la primera estrofa del poema, antes de empezar su intento de reconciliar «lo que creamos a medias y lo que percibimos» en el universo de nuestra experiencia, mira simplemente la escena que se le ofrece; pero Wordsworth, en el que iba a ser su regalo más perdurable a la poesía inglesa y americana, mira las cosas desde un lugar estratégico, tan purificado y desprovisto de prejuicios racionalistas, humanistas, como para ser radicalmente innovador en la

historia literaria. Su visión de las riberas del Wye, y de las alquerías situadas en sus riberas, ha sido justamente alabada como uno de los pasajes poéticos más extraños y turbadores. Pues en él, el mundo está visto cinematográficamente, sin un yo y sin la sensación de que otros sujetos puedan haber transformado, gracias a su esfuerzo organizador, el mudo y ajeno paisaje en una apariencia de razón humana:

Contemplo otra vez
estos escarpados y altos peñascos,
que en una agreste y retirada escena
graban pensamientos de retiro más profundo, y relacionan
el paisaje con la calma celeste.
Ha llegado el día en que vuelvo a descansar
aquí, bajo este sombrío sicómoro, y miro
estas parcelas de alquería, estos pastos y huertos
que por esta época, con sus frutos que aún no han madurado,
están cubiertos de verde y se pierden
entre matos y arboledas. Veo otra vez
estos setos vivos que a duras penas lo son, pequeñas líneas
de madera que se ha vuelto agreste; veo otra vez estas idílicas haciendas,
verdes hasta la misma puerta y, con algo de incertidumbre,
ascender silenciosamente espirales de humo de entre los árboles,
como si provinieran de errantes moradores del bosque, sin casa ni hogar,
o de la caverna de algún ermitaño sentado en solitario junto al fuego.

Las haciendas «verdes hasta la misma puerta» y los huertos que «se pierden» entre la descuidada fertilidad de la naturaleza, lejos están de ser la versión grata e idílica del paisaje rural que generaciones de lectores incautos han visto en «Tintem Abbey». Por el contrario, representan el retorno de la naturaleza domesticada a un estado natural todavía no definido como *otro*, una primitivización consciente del mundo que es de lo más sorprendente por producirse, no entre volcanes y cataclismos, sino en la tranquila tarde de un poeta en la campiña inglesa. La primitivización es tan completa que, al final del pasaje, Wordsworth ni siquiera se permite la explicación natural (es decir, convencionalmente realista) de las espirales de humo que ve. El humo, que procede evidentemente de las chimeneas de los hogares de los agricultores locales, para él se convierte en el dato fundamental de un ensueño sobre la conciencia generadora en su aislamiento natural en el espacio. El ermitaño es el único ser humano que aparece, además de Wordsworth, en la primera mitad del poema; y el ermitaño (como a menudo hemos observado a propósito de los fantasmas de la experiencia fílmica) no está realmente presente. La caverna en que el ermitaño está sentado en solitario, puede que no descienda directamente de la caverna de Platón, pero como mínimo es prima hermana suya. Pues la función del ermitaño —la idea de un «retiro más profundo» aún que la propia soledad del poeta con sus

pensamientos— es provocar una serie de reflexiones sobre la interrelación de la inteligencia y el cosmos que, en última instancia, son políticas y sociales en sus implicaciones líricas. Porque —como seguramente todos los lectores del poema se habrán sorprendido de encontrar— la respuesta final de Wordsworth a la cuestión: ¿Cómo damos sentido a nuestras vidas en tanto que sucesión de experiencias mentales en un universo irreflexivo?, será una respuesta hecha desde el punto de vista de la sociedad humana. Me refiero, por supuesto, al gran momento en que, volviéndose hacia su hasta entonces silenciado acompañante (la «querida, querida amiga», que es su hermana Dorothy), descubre que el ensimismamiento de la mente queda resuelto por la presencia de *otros*, por la posibilidad de un discurso afectuoso e imaginativo con nuestros compañeros en la singularidad del experimento humano. Es un instante que libera las tensiones de apartamiento implícitas en la quimera del solitario ermitaño, y un instante en que el apartamiento generador de la caverna se convierte en la comunión de lo que podemos llamar la ciudad mínima —la coexistencia de dos seres humanos mutuamente comprensivos y abocados al paisaje primigenio.

«Tintern Abbey» ha sido acertadamente considerado como el principal poema del romanticismo inglés y muy posiblemente el máximo poema decimonónico, y el más inexhausto. Quiero dejar claro, sin embargo, que su política visionaria, su resolución del problema de la inteligencia y su difícil paz con la materia, no sólo se produce en unos términos que podemos llamar propiamente prefilmicos, sino que corresponden a convenciones de género perfectamente establecidas, que Wordsworth invierte sistemáticamente. No es necesario reexaminar aquí la larga tradición de la poesía ochocentista sobre la naturaleza, en que el poeta se apoya para construir su «Tintern Abbey». Basta con observar simplemente que el poema, como una «Balada lírica», depende tanto de nuestra comprensión de las convenciones privadas de la forma lírica como de las convenciones públicas, sociológicas, de la balada —así como de saber ver que ambas convenciones están radicalmente manipuladas y compenetradas, a fin de delimitar una nueva idea de la personalidad y de la voz individual dentro de sus implicaciones genéricas.

Por todas las razones ya apuntadas, el cine es a primera vista un medio de expresión aún menos individualista que la poesía, si bien la singularidad de la creación poética se ha exagerado probablemente tanto como la naturaleza colectiva de la producción cinematográfica. No obstante, es innegable que la idea de género juega un papel más notable en la historia del cine narrativo que en la historia de la ficción y la poesía románticas y posrománticas. Precisamente a causa de su mayor dependencia de las convenciones de género, el cine puede darnos con frecuencia parábolas políticamente visionarias que superan a muchos de sus parientes literarios más oficiales —al menos por su capacidad de transformar un momento dado de la historia o de las relaciones sociales en materia de mito—. Puesto que, para el cine, el género no es más que la encamación de la política y la historia: es decir, que en los

detalles más técnicos de la obra cinematográfica hay una *presencia* de la historia sin parangón en cualquier otra forma narrativa.

Como antecedente de los temas a tratar en el próximo capítulo, podemos concluir con un film que encarna muchos de los puntos expuestos hasta ahora, y que, gracias a su perfección técnica, vincula esos temas con el problema de la convención artística y de las formas o géneros narrativos heredados. *El carnicero* (*Le Boucher*, 1969), de Claude Chabrol, es simultáneamente una fábula sobre la vida provincial francesa, un *thriller* (Chabrol es el único de los cineastas de la «nueva ola» que ha permanecido fiel a su herencia hitchcockiana) y un film sobre el nacimiento de la civilización y las posibilidades para ella. El argumento es relativamente sencillo: en un pueblo francés de provincias cunde el terror a causa de una serie de brutales crímenes sexuales. Desde el principio del film (de hecho desde su mismo título) sospechamos del carnicero del pueblo, un ex soldado propenso a expansivas descripciones de las carnicerías presenciadas durante su servicio en el ejército francés, si bien siempre queda algo de duda sobre su culpabilidad, tanto para los espectadores como para los investigadores. La maestra local, una tiesa intelectual que trata de recuperarse de un desengaño amoroso, hace amistad con el carnicero y no tarda en convencerse de que es el asesino, aunque se siente incapaz de delatarle a las autoridades. En una escena horripilante que recuerda *Psicosis*, el carnicero penetra de noche en la casa de la maestra y, amenazándola con un cuchillo, confiesa su patética obsesión por la sangre y su culpabilidad en los crímenes sexuales cometidos —para terminar apuñalándose él, no a la maestra—. Ésta le lleva al hospital, donde muere; ella vuelve a casa y, en la última imagen que el film nos da de ella, dirige una mirada sin expresión a los destellos de las luces más allá del río.

Es una historia triste —o lo sería, si no fuera por el tratamiento que le da Chabrol—. El film comienza con un plano de una caverna, cuyas paredes exhiben pinturas rupestres de bisontes, ciervos, cazadores, etc. Antes de que aparezca un ser humano, oímos una voz, que más tarde sabremos que es la de la maestra, que diserta (¿para los alumnos de excursión?, ¿para los espectadores de *El carnicero*?) sobre el arte del hombre primitivo. «Y ¿cómo se llama un apetito cuando se vuelve civilizado? Una pasión», dice la maestra a su auditorio. La observación y la imagen de la caverna primitiva son claves para comprender la profunda humanidad del film. El tratamiento dado por Chabrol a la vergonzosa y desagradable historia del carnicero es, finalmente, una afirmación de que el impulso civilizado puede coexistir, paradójica y escandalosamente, hasta con la compulsión psicótica al crimen y a la violación. El carnicero es un ser humano, capaz no sólo de brutalidad sino también de amor y de pasión idealizada: al final de la película veremos cómo se da muerte por vergüenza, después de haber revelado su criminalidad a la mujer que ama. O sea, que no es ni más ni menos civilizado que el hombre primitivo que, mediante aquellos garabatos, dejó constancia de sus matanzas en las paredes de su caverna, creando así el primer impulso artístico de la humanidad, que quizás es todavía la mayor de sus

manifestaciones. En su film anterior, *Accidente sin huella* (*Que la bête meure*, 1969), Chabrol presentaba la historia de un hombre dominado por la venganza de la muerte de su hijo, e incapaz de soportar al fin la responsabilidad moral de haber cumplido su venganza. *El carnicero* lleva la obsesión moral de Chabrol a un nivel que no podemos sino llamar metafísico. Pues está intensamente implícito en el film que el carnicero, el asesino sexual, en cierto modo no es culpable de su carnicería, o por lo menos queda absuelto de su culpa criminal, porque ha encontrado, con la frígida profesora, la capacidad de amar —hasta de amar un objeto inalcanzable. La lujuria, al volverse civilizada, ha de ser llamada pasión.

El film contiene frecuentes referencias y citas de los *thrillers* de Alfred Hitchcock; y en su conjunto. *El carnicero* puede considerarse simplemente como un *thriller*. Mas, en mi opinión, ello equivaldría a leer una novela como *Brighton, Parque de Atracciones*, de Graham Greene, como una «simple» intriga criminal. Las inexorables parábolas hitchcockianas sobre la culpabilidad y la inocencia pueden resumirse en la idea de que todos los hombres son en última instancia censurables ante un destino inescrutable. Pero en sus mejores obras, y ciertamente en *El carnicero*, Chabrol invierte la lección hitchcockiana, afirmando que todos los hombres, aun en el caso de ser culpables, son perdonables en última instancia ante la justicia de una civilización verdaderamente humana. El suyo es un cine del perdón, hasta de la caridad, en el sentido más antiguo y más político de esta tan política palabra. Sin embargo, el humanismo de ese film no depende totalmente de la utilización que hace de la intriga, en la acepción hitchcockiana del género. En una de las escenas más conmovedoras de *El carnicero*, el personaje que da título al film, en un patético esfuerzo por ofrecer su amor a la maestra, le lleva una pierna de cordero a la escuela, donde ella está terminando de impartir una clase de literatura francesa. Los alumnos abandonan el aula entre risitas; y el asesino y la intelectual, el cuerpo y el espíritu de la civilización, la víctima del instinto y la sacerdotisa de la razón, quedan solos, frente a frente, en un delicado diálogo mudo de afecto mutuo, delante de una pizarra en la que no figura más que una palabra: «BALZAC». Tal vez sea uno de los momentos de revelación más sumamente «literarios» de la historia del cine; pero, lo que es más importante, por referencia múltiple a la «Comedia humana» de las novelas de Balzac y al mismo tiempo a la totalidad de la tradición narrativa —fílmica y novelística— que vertebraba las ironías y ambigüedades de *El carnicero*, es una advertencia a los teóricos cinematográficos de que los problemas de los géneros cinematográficos están más profundamente arraigados en las cuestiones de la historia, la política y el talento individual de lo que la mayoría de nuestras teorías han sabido comprender. Son éstos los problemas que ahora abordaremos.

5. Los leopardos y la historia: el problema de los géneros cinematográficos

¿Quién es el creador de un film? A primera vista, la cuestión parece académica, sin relación alguna con cualquier diversión, instrucción o edificación que puedan obtenerse realmente de un film dado, o de una serie de ellos. Pero a un nivel más serio, es una cuestión realmente crucial. El cine es una forma artística particularmente fascinante, debido a que pone en duda gran número de ideas comunes sobre el arte: ni realista ni fantástico, nos sumerge en un nuevo mundo imaginario que es real y, a la vez, fantástico; ni lenguaje ni silencio, nos obliga a reinventar una relación entre la palabra y el espacio que la rodea; ni creación privada ni acto público, vuelve a plantear el problema del valor político del arte. Así pues, al preguntar: ¿Quién es el creador de un film?, en realidad no estamos pidiendo una respuesta única, sino una serie de respuestas, una actitud que nos permita tener presente la doble existencia de cualquier film, como obra de arte y como sueño público, como objeto manufacturado y como expresión colectiva de los anhelos y esperanzas de la cultura que lo acoge y lo ampara.

La imagen de *El carnicero*, de Claude Chabrol, con la que concluimos el pasado capítulo, es una parábola premonitoria de esta cuestión, así como del problema de los géneros cinematográficos, relacionado con ella. En un *thriller* situado en la provincia francesa, una intelectual frígida y un elemental asesino sexual se miran frente a una pizarra en la que está escrita la palabra «Balzac». Es decir, Chabrol espera que comprendamos, para *ver* realmente el film, que éste surge de la intrincada interacción del género policial (y en particular de Hitchcock) con las convenciones del *conte* provincial francés y, también, por supuesto, con las obsesiones personales y la visión idiosincrásica de Claude Chabrol. Por lo que preguntar: ¿De quién es el film?, no equivale a buscar una respuesta definida, sino más bien a seguir de cerca las fuerzas —personal, histórica y genérica— que le dan nacimiento.

También la breve parábola de Kafka sobre los leopardos guarda relación con los temas de este capítulo, porque sugiere la profunda conexión entre la cuestión del género cinematográfico y la cuestión paralela y, en nuestro siglo, igualmente compleja, del género literario, las relaciones entre lo que T. S. Eliot llamó «la tradición y el talento individual». El planteamiento que Kafka hace del problema es éste: «Los leopardos fuerzan la entrada del templo y se beben las vasijas del sacrificio, apurándolas hasta las heces; esto se repite una y otra vez; finalmente, puede llegar a calcularse de antemano, y se convierte en parte de la ceremonia». La interrupción del rito, la explosiva revisión de unas expectativas históricamente instauradas, en eso consiste la importancia profética del arte. Pero, de acuerdo con la sugerencia de Kafka, esa explosión tiende continuamente a ser asimilada por el rito, exigiendo nuevas formas de interrupción, nuevas variedades de ultraje creador. La

historia y la individualidad, nos dice Kafka, crean el arte a través de su eterna lucha mutua; y en un arte tan enormemente subversivo como el cine, podemos confiar en que la paradoja de los leopardos sea especialmente apropiada.

Recientemente, tuve una conversación con dos colegas en la que, gracias a la mutua incompreensión, se hicieron patentes algunos de estos puntos en forma inusitadamente práctica. Uno de mis amigos era un profesor de inglés que también ha enseñado y escrito mucho sobre cine, y con notable influencia. El otro es un especialista en literatura latina e inglesa medieval que apenas si va al cine. El primer amigo observó que los jóvenes directores americanos de mayor interés eran conscientes directores de género (por ejemplo, Bogdanovich, Coppola, Altman, Lucas). El segundo amigo preguntó entonces, con segundas intenciones, qué entendíamos por «director de género»: ¿acaso no eran *todos* los films, de un modo u otro, obras «genéricas», igual como todas las obras literarias coherentes sientan su coherencia mediante el restablecimiento y la revisión de las normas del género? El primer amigo y yo procedimos a mascullar cosas como «*western... thriller... film noir... expectación del público*», mientras contemplábamos cómo la sonrisa confundida (¿o divertida?) del medievalista se acrecentaba.

Estoy seguro de que no logramos convencer al medievalista de que el concepto de género hubiera alcanzado en la crítica cinematográfica algo parecido a la sofisticación que los eruditos medievales le otorgan. Y creo que, si no lo logramos, no fue por su obstinación ni por su comprensión errónea, sino por la nuestra. Tras nuestra conversación, empecé a darme cuenta de hasta qué punto es incierta la idea de género, tanto en la exégesis fílmica como en la literaria, y —por tanto— con qué considerable grado de sutileza y perspicacia hemos de abordarla —se trate de *Piers Plowman* o de *Manos peligrosas (Pickup on South Street, 1952)*, de Samuel Fuller—. Pienso que tenía que ser un medievalista quien me recordara las dificultades reales de hablar sobre los géneros. Pues los medievalistas se ocupan de una literatura y de una idea de la literatura que, en gran medida, está libre de los prejuicios sobre la individualidad y la historia que han afectado de manera tan profunda a la crítica literaria posterior y a casi toda la crítica cinematográfica. Sin embargo, lo que resulta especialmente sorprendente es el modo en que el cine, la principal forma artística posromántica, tiende a volver, en su manifestación real de las atalayas individuales y colectivas sobre la realidad, a las hipótesis de los poetas medievales, antes que a las de los románticos. Ello no quiere decir, desde luego, que el cine sea tan sólo un nuevo arte popular, similar a los entretenimientos populares del Medioevo. Pero sí quiere decir que en nuestro enfoque del cine como heredero de los dos últimos siglos de arte y de poesía, también hemos de imaginarlo como una reconstrucción de las ideas poéticas y genéricas muy anteriores a dichos siglos —ideas que nos retrotraen a las primitivas preocupaciones occidentales sobre el trabajo individual y su relación con la historia, respecto de la que el trabajo individual es a la vez el constitutivo y la traición.

La idea de género, tal como la emplean habitualmente los críticos cinematográficos y literarios, es sin duda una herencia del Renacimiento, del redescubrimiento de las categorías lógicas durante la Ilustración y (quizás antes que nada) de la unión, durante la época romántica, de esa lógica con el mito del poeta como profeta, del arte como negociación individual entre la mente y el universo, lo que Wordsworth llama «todo este poderoso mundo de la vista y el oído, a la vez lo que creamos a medias y lo que percibimos». En otras palabras, es una noción que implica una especie de relación antagonista entre el creador y el género en el que éste crea. Se considera que un género o un tipo de literatura, de narración, de presentación, preexiste a la obra individual en alguna especie de limbo platónico de las posibilidades; y lo que nos interesa, al juzgar la obra de arte particular, es en qué manera el talento individual lucha con la tradición, en qué manera el artista *utiliza* — es decir, reordena y descompone— las «reglas» de la forma elegida. Es una actitud claramente romántica hacia el género; es sabido que los grandes poetas y novelistas románticos, de Blake a Flaubert y Joyce, no usaron nunca una forma sin parodiarla e invertirla. Pero esto también hace retroceder nuestra idea cronológica del romanticismo a un límite muy anterior al señalado por las historias de la literatura convencionales. Cuando John Dryden acusó a Shakespeare por no observar en *Antonio y Cleopatra* las reglas de la tragedia sentadas por Aristóteles, formulaba un juicio propio de un buen crítico neoclásico. Sin embargo, su juicio era romántico o moderno en la medida en que también suponía que el empleo de un género era una especie de test: ¿puede o no puede el poeta adaptar su genio a las normas abstractas, genéricas, que gobiernan la obra?

Si bien Dryden y su época pensaban que esta adaptación era por lo general algo bueno, y Shelley o Gide la consideraban, en el mejor de los casos, como un logro dudoso, todos ellos coincidían fundamentalmente, sin embargo, en que la relación entre el artista y la forma es una relación de contrariedad, y en que la individualidad del artista (valor tan esencial para Dryden como para Shelley) sólo se manifiesta *en tensión* con el género en el que trabaja. Y este sentido del género y del talento vertebró la forma todavía dominante en la crítica cinematográfica, y la más productiva, la teoría del autor. Decir que el film representa la imposición de la imaginación individual —la del director-autor— sobre la materia trillada y poco prometedora de su tema convencional, no sólo es el romanticismo extremo de la teoría cinematográfica, sino también una especie de romanticismo último, absolutista, de la estética literaria en general. Pero existen reservas, cuando no refutaciones.

En primer lugar, podemos observar el tono prometeico de la misma palabra *auteur*. En fecha tan reciente (en una perspectiva dilatada) como los inicios del siglo XVII, Ben Jonson fue ridiculizado por publicar sus poesías completas con el título de *ópera* —es decir, por reclamar el *status* de un autor clásico—. Pero el romanticismo es, cuando menos, el lirismo visionario de la arrogancia. Y el cine, vástago de la búsqueda romántica de un lenguaje perfectamente representativo, ha producido una

teoría interpretativa que exalta la personalidad individual del creador más allá de cualquier teoría literaria que pueda compararse con ella, precisamente porque el toque individual, la firma de un creador único, es mucho menos evidente en el cine que en la novela o en la poesía lírica. En su importante ensayo «La Politique des Auteurs», André Bazin lo planteó así: «La evolución del arte occidental hacia una mayor personalización debe considerarse definitivamente como un paso adelante, como un progreso de la cultura, pero sólo en la medida en que esta individualización se limite a ser una perfección final y no pretenda *definir* la cultura. A este respecto, recordemos aquel lugar común irrefutable que aprendimos en la escuela: el individuo rebasa a la sociedad, pero la sociedad está también y sobre todo *en él*». Bazin, fundador de la orientación crítica centrada en el autor, podía creer en sus convicciones últimas sin las segundas intenciones de sus seguidores. Y en este pasaje crucial vemos las raíces profundamente decimonónicas de dicha orientación: casi podríamos leer lo mismo como conclusión a un ensayo sobre Byron o Flaubert. La «personalización» de la obra de arte no sólo se ha convertido en el quid de la creación, sino también en la génesis de su impulso. Bazin reconoce el papel que juegan la sociedad, la historia y el género, pero sólo como escenarios para la conciencia del autor que, en su realización, los subsumirá y trascenderá.

Claro está que el hecho de celebrar al genio individual no implica necesariamente que se desprecie la idea de las convenciones de los géneros. Pero hay una tendencia —incluso en estudios que se ocupan directamente de los géneros cinematográficos— a considerarlos más o menos como telones de fondo para que sobresalga el genio creador individual. Y aunque un tratamiento como éste pueda ser un rasgo inevitable de la crítica de arte pos-romántica, plantea problemas. Estos problemas también han sido planteados, con mayor seriedad y con un efecto más nocivo, en el desarrollo paralelo de la crítica literaria. Cada año, miles de estudiantes inexpertos se ven forzados, para preparar su licenciatura, a leer montones de tragedias isabelinas o novelas victorianas menores, precisamente a fin de poder reconocer la verdadera gloria de un Shakespeare o un Dickens, que se elevaron por encima del material genérico popular y lo transformaron. Este procedimiento siempre me ha parecido desconcertante y algo desagradable —no porque tales obras menores sean una lata (que en realidad no lo son), sino precisamente por el hecho de asumir implícitamente el método y su palabra clave, «menor». Se acepta que esas obras son y han de ser una lata.

Puede decirse que este tipo de crítica, ya sea literaria o cinematográfica, es incapaz de *ver* un género, como no sea de reojo, pues el género desaparece o se disuelve en torno a la corrosiva brillantez del artista individual. No cabe duda de que a los críticos de cine les cuesta más que a sus colegas literarios mantener esa miopía, puesto que el arte cinematográfico —en particular el magnífico y escandaloso arte del cine americano— está muy empapado de las normas de presentación genéricas, no individuales. Mas cuando el crítico personalista estudia a un director que no

subvierte, antes bien obedece las leyes de los géneros elegidos, suele recurrir al refugio semántico del más romántico de los conceptos, el de «primitivo». Tanto si leemos a Chateaubriand sobre el indio americano como a Andrew Sards sobre Samuel Fuller o Sam Peckinpah, el uso del término «primitivo» sigue siendo esencialmente el mismo: un modo de saludar el genio individual del creador a expensas de las convenciones que gobiernan su arte, aun cuando esas convenciones y ese genio sean inseparables.

«Primitivo» significa «prehistórico». Y existe una relación crucial entre las ideas sobre el genio a que nos hemos referido y las teorías sobre la historia —y no sólo teorías sobre la historia del arte, sino también sobre la historia de la civilización. Pues si, tal como piensan Bazin, Sarris y la mayoría de departamentos universitarios de literatura, la historia de un arte es la historia de sus grandes figuras, en una espiral de creciente «personalización», entonces el papel del género en el arte equivale al papel de la sociedad, la tradición o la economía conservadora en el imperante punto de vista liberal sobre los cambios culturales: un trasfondo oscuro y principalmente negativo para los actos sangrientamente revolucionarios de los iluminados. Es probable que los colegas de Bazin en los *Cahiers du Cinema* no reconocieran lo exactos que eran al inventar la expresión «*politique des auteurs*». Tal como lo demuestran las carreras posteriores de algunos críticos de *Cahiers*, como Godard, Chabrol e incluso Truffaut, la teoría de la publicación representaba una transformación particularmente tradicional (casi podríamos decir clásicamente francesa, volteriana) de la política y la historia en estilo.

Podemos argüir, seguramente, que Godard nunca fue más político, ni más liberal y satíricamente profundo, que en su primer film, *Al final de la escapada* (*A bout de souffle*, 1959), donde las convenciones despersonalizadoras del cine de *gánsters* (el famoso y sincero «¡Bogey!» de Belmondo) eran sistemáticamente corroídas y reordenadas por el anárquico enfoque del director sobre la naturaleza estereotipada de tales convenciones. El propio Godard interpreta al anónimo transeúnte que delata a la policía el paradero del fugitivo Belmondo, dando lugar así a la absurda y predestinada catástrofe del film —signo inequívoco de la relación antagonista de este autor con el primitivismo del género—. *Al final de la escapada* nos proporciona un ejemplo notablemente puro del mito del genio creador divorciado de la historia, del género, y en conflicto con ellos. Las primeras palabras de Belmondo al público, después de haber robado un coche, son *J'aime la France*: su inmersión en el *thriller* norteamericano le ha convertido en un turista en su propio país, el primero de esos *hommes revoltés* alienados que serán la contribución más importante de Godard a las tradiciones narrativas del cine.

«¡Las tradiciones narrativas del cine!». ¿Acaso no es esto una refutación del mito que engendra *Al final de la escapada*, el mito de un arte libre y sin estructura que no utiliza las convenciones aceptadas más que de forma consciente y paródica? Vuelvo a la irónica sonrisa de mi amigo medievalista. La mayoría de films no son *Al final de la*

escapada: en efecto, sólo por el hecho de no serlo podemos reconocer un *Al final de la escapada* por lo que es. De este modo, el mito del genio en conflicto con el género se convierte en una profecía que por su propia naturaleza contribuye a cumplirse. Pero hay otra manera de imaginar la relación entre la creación específica y sus condiciones históricas. ¿Quién es el autor de *Los cuentos de Canterbury*? ¿Chaucer o la época? En su famoso ensayo «Inocencia y fortuna de Dante», Jacques Maritain sostiene que la *Commedia* es menos producto del genio de su creador que de la sublime *receptividad* de su genio a la influencia total de una época. Y no hay duda de que sabemos mucho más sobre Dante y Chaucer que sobre los autores de la mayor parte de grandes obras de la Edad Media. En los casos de *Piers Plowman*, la *Njálssaga* o *Sir Gawain and the Green Knight*, no sólo lo ignoramos todo sobre la personalidad del creador, sino que, de un modo más esencial, no podemos decir hasta qué punto la excelencia de la obra se debe a un supuesto creador individual o a la suma de las influencias, convenciones y digresiones procedentes de las anónimas manos de numerosos colaboradores, redactores y copistas. La analogía entre una producción por acumulación como ésta y el arte de la arquitectura medieval es en la actualidad algo irremediablemente trillado, aunque en mi opinión no irreplicable, en especial si sabemos ver la analogía adicional con el estudio de cine contemporáneo.

Comparaciones como ésta ya se han hecho con anterioridad. Uno de los mejores ensayos sobre la estética cinematográfica, y uno de los pioneros sobre el tema, es «Style and Medium in the Motion Pictures», del erudito en iconografía medieval y renacentista Erwin Panofsky. Y escritores como Parker Tyler, Dwight MacDonald y Leslie Fiedler efectúan una «lectura» coherente (y obstinada, según numerosos teóricos) del cine como proyección inconsciente de los arquetipos sociales. Pero este tipo de exégesis psíquica difícilmente puede considerarse como un enfoque cinematográfico centrado en el género. Por más valiosa que sea, la investigación de arquetipos ocultos tiende a reducir hasta las características más formalizadas de una convención artística al inerte nivel de la monotonía freudiana o jungiana. Similar problema se presenta en los enfoques arquetípicos de la crítica literaria o dramática. Una vez identificado el monomito que se halla en el centro de toda imaginación humana, se hace ridículamente difícil discriminar entre dos versiones cualesquiera de él, aun cuando esas versiones sean tan distintas como *A vuestro gusto* y *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*, o *El proceso* (*Le Procés*, *The Trial*, 1962), de Orson Welles, y *Perros de paja*.

Un método más fructífero de abordar el problema puede hallarse en el análisis «estructuralista» del cine y la literatura, recientemente popular. En efecto, si se trata de considerar el cine desde un sentido prerromántico, medievalista, de sus convenciones, el estructuralismo es un atractivo candidato a la metodología de esa consideración. Producto de las ideas románticas sobre el lenguaje y la conciencia, el estructuralismo ha evolucionado hacia lo que viene a ser una nueva escolástica de la imaginación. Donde la postura estructuralista está mejor resumida es en la

introducción de Claude Lévi-Strauss a su estudio *Lo crudo y lo cocido* [en *Mitologías I*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1971]: «El análisis mitológico no tiene ni puede tener por objeto mostrar cómo piensan los hombres. (...) Por consiguiente, no pretendo mostrar cómo los hombres piensan en los mitos, sino cómo operan los mitos en la mente humana sin que ésta lo advierta». Si en este pasaje sustituimos «mito» por «género», tendremos una idea clara de la orientación de la crítica literaria y cinematográfica estructuralista. Del mismo modo que el lenguaje, la gran estructura humana de las estructuras, no sólo tiene una historia, sino que él mismo es su historia, así también puede considerarse que las formas del arte narrativo crean sus propias obras maestras —que operan en la mente humana— con una especie de determinismo trans- o superpersonal que rebasa a factores como el genio individual y la creatividad.

Indudablemente, el método estructuralista que he esquematizado lleva en sus versiones extremas a una eliminación de la idea de obra individual, lo cual es de una obstinación equiparable a la autoría excesivamente romántica de la que pretendemos escapar. Pero es algo inestimable en tanto que correctivo para tendencias anteriores y como filón de nuevas y ricas perspectivas sobre el funcionamiento de los mitos. Así como la mejor comprensión del romanticismo no es aquella que lo ve simplemente como el mito revolucionario de la personalidad, sino la que lo ve como una tensión y un contraste con otros mitos más antiguos de la despersonalización, contra los que alcanzó sus momentos de máximo poder, del mismo modo nuestra comprensión del cine —y en particular del problema de los géneros cinematográficos— puede recibir luz de una serie de consideraciones teóricas, cuya misma contradictoriedad garantiza que en nuestra lectura de un film específico no quedaremos atrapados en una estética dogmática y deformante particular.

En su historia *Aesthetics and Art Theory*, Harold Osborne ofrece una confirmación interesante, no estructuralista, de la idea de la creación cinematográfica que intentamos describir. Osborne observa que la tecnificación del arte, y en particular de la arquitectura, ha producido en los dos últimos siglos un nuevo tipo de artista, para el que la estética tradicional no tiene un nombre adecuado: es el diseñador, o el planificador, cuya concepción de la obra es luego realizada, transformada y recreada por los técnicos que le dan vida. La descripción de Osborne del artista como planificador puede aplicarse perfectamente al cine. Aquí viene a la memoria la ingeniosa crítica que Pauline Kael hizo de *Luis II de Baviera* (*Ludwig*, 1972), de Luchino Visconti, en la que sugería que los cineastas son los arquetípicos reyes locos y los maníacos constructores de nuestra época. En la medida en que planifica o construye, el cineasta maneja menos, como materias primas, el argumento, los personajes o los efectos visuales —anticuados dogmas de una crítica convencional— que las posibilidades absolutas que las normas genéricas otorgan al arte. O sea que maneja historias repetidamente contadas, resultado de la colaboración entre la imaginación de los planificadores, la expectación y la imaginación del público, y el «pensamiento que tiene lugar en el hombre», representado por las

estructuras genéricas. Esta relación difícil y compleja entre el productor y la audiencia, entre el artista y el subconsciente colectivo, quizá nadie la haya captado mejor que F. Scott Fitzgerald en su novela inacabada, *El último magnate*. En ella, el narrador reflexiona sobre la carrera del héroe del relato, Stahr, un cineasta arrojado y trágico: «Para Stahr [Hollywood] era el lugar en que descendiera a la tierra después de aquel vuelo iluminador en que vio hacia dónde íbamos, y qué aspecto teníamos al hacerlo, y cuánto importaba de todo ello. Se podría decir que aquí era adonde le había llevado un viento azaroso, pero no lo creo así. Más bien pienso que vio en “plano general” una nueva manera de medir nuestras espasmódicas esperanzas y elegantes bellaquerías y pesares chabacanos, y que vino aquí por libre elección, para permanecer con nosotros hasta el fin». Ver «hacia dónde íbamos, y qué aspecto teníamos al hacerlo, y cuánto importaba de todo ello»: si la interacción de convención y originalidad, cliché y arquetipo, en que consiste el cine narrativo, puede conseguirlo, entonces es que éste ha llegado a una sofisticación política y artística que en nada desdice de la detectable en la novela francesa del siglo XIX o en la sátira inglesa del siglo XVIII.

En lo que resta de este capítulo haremos un ejercicio de lo que solía llamarse «crítica práctica», para desarrollar algunos de los argumentos que ya he adelantado y para indicar cómo esos argumentos pueden facilitarnos la comprensión de un film dado. Me ocuparé de tres films, cada uno de los cuales es representativo de uno de los géneros narrativos más perdurables y productivos: el *thriller* policial, el cine de terror y el *western*. Ninguno de estos films corresponde a un director que pueda reputarse realmente como grande, aunque sus tres directores —Samuel Fuller, Jack Arnold y Edward Dmytryk— hayan dado numerosos films de excepción. Y, lo que tal vez sea lo más importante, estos tres films —*Manos peligrosas*, *La mujer y el monstruo* (*The Creature from the Black Lagoon*, 1954) y *El hombre de las pistolas de oro*— pertenecen al período más secretamente turbulento, y quizá maniaco, de la vida política norteamericana, los años 50 de Eisenhower y McCarthy.

Hay buenas razones para considerar que los años cincuenta fueron una de las décadas más interesantes para el cine americano de género. Hollywood entró en esa década bajo el doble trauma del «terror rojo», que alejó de la profesión, durante más de diez años, a muchos cineastas de talento, y de la televisión, cuya creciente supremacía en el ámbito del ocio nacional significó la muerte de la próspera serie B —hasta entonces el terreno más rico y más problemáticamente creador del cine norteamericano. La industria cinematográfica norteamericana se tambaleó bajo este certero uno-dos durante toda la década, luchando asimismo contra el desazonador presentimiento de que los grandes hitos del *thriller*, del cine de terror y del *western* —como *El halcón maltés*, *La novia de Frankenstein* o *El hombre lobo* (*The Wolfman*, 1941), de George Wagner, y *La diligencia* o *Río Rojo* (*Red River*, 1948), de Howard Hawks— pertenecían a un pasado irrecuperable. No fue un período optimista para los hombres de cine. Pero debido precisamente a este complejo de obstáculos internos y

externos, los estudios cinematográficos de los años 50 se las arreglaron para crear films que, perteneciendo a los clásicos y populares géneros narrativos, arrojaran una luz nueva (quizá la luz de una conciencia amaneciente y reductiva) sobre los puntales psicológicos y políticos de sus mitos básicos. Lo que me interesa examinar es cómo esos films, todos ellos pertenecientes a géneros firmemente implantados, incorporan y comentan, *mediante las mismas convenciones del género*, la vida psíquica de su época —«hacia dónde íbamos y qué aspecto teníamos al hacerlo».

«Manos peligrosas» y el *thriller*

El *Samuel Fuller* de Nicholas Garnham constituye una valiosa y completa panorámica de la producción de Fuller. Pero es Andrew Sarris quien, en su indispensable e irritante compendio *El cine americano*, expone la actitud más extendida hacia este director. «Füller», escribe Sarris, «es un auténtico primitivo norteamericano cuyas obras hay que verlas para entenderlas. (...) Es hora de que el cine siga a las demás artes y rinda honores a sus primitivos. Fuller pertenece al cine y no a la literatura ni a la sociología».

Las observaciones de Sarris están impregnadas de la mayor parte de errores inherentes a la teoría del autor, así como de los inherentes al creciente culto a Fuller. En efecto, tomadas aisladamente, casi equivalen a una mala parodia de la peor crítica literaria académica. Se nos dice que las obras de Fuller hay que verlas para entenderlas; y ello nos trae el eco de todos aquellos críticos que, de Sarris a Gene Youngblood, insisten piadosamente en la «autonomía» del cine, como si ésta fuera en cierto modo distinta a la autonomía de cualquier otra experiencia artística, y más austera que ellas. ¿Qué creación artística, de Homero a Shelley y de éste a Don Siegel, *no* necesita verse para entenderse? Pero su veneno semántico es más serio. Es más fácil de aceptar y a la vez más difícil de tomar en serio a Fuller como «primitivo americano» que a Fuller como realizador de algunos films brillantes y de otros malísimos. Y a un Fuller que pertenece «al cine y no a la literatura ni a la sociología» se le pueden perdonar disparates como *Una luz en el hampa* (*The Naked Kiss*, 1965), puesto que a fin de cuentas es «cinematográfico» y no «literario» —pero del mismo modo se le niega un crédito total por la complejidad y sutileza de una obra maestra como *Manos peligrosas* (1953), puesto que a fin de cuentas es «cinematográfica» y no «literaria».

Lo que quiero decir es que si Fuller es importante, no lo es como un Grant Wood cinematográfico o como una especie de bárbaro sagrado, sino como el realizador de dos o tres films de excepcional calidad y riqueza. Y también que el verdadero valor de Fuller para la historia del cine es en sí mismo una irrefutable refutación de los peores excesos de la estética cinematográfica contemporánea. Pues no sólo es un director desigual, capaz de los mayores logros y de los mayores desastres, sino que

también es un director cuyas producciones, lejos de ser fruto de un primitivo, de carácter resuelto y creativamente obsesionado, son producto, en sus mejores ejemplos, no sólo de su propia dirección, sino también de las tradiciones y del mundo en que se halla inmerso. Si puede decirse honestamente que Fuller pertenece al cine y no a la literatura ni a la sociología, entonces es que nos movemos dentro de un concepto del significado literario y sociológico terriblemente ingenuo, o bien dentro de un concepto terriblemente pobre de los límites que abarca el cine verdadero. «Creeos la narración, no al narrador», dijo D. H. Lawrence hace bastantes años. En su genio ocasional, Fuller nos ayuda a ver, más allá del fascismo romántico de la teoría cinematográfica del «arte autónomo», la peligrosa, y peligrosamente sustentada, verdad de sus narraciones.

Es posible que *Manos peligrosas* sea el mejor film de Fuller, no sólo en sí mismo, sino por lo que representa en la historia del *thriller* norteamericano y, más ampliamente, en la historia de la mitología popular norteamericana y en su estética política. Realizado en el aún tibio resplandor crepuscular de los buenos tiempos del senador Joseph McCarthy, contiene a flor de piel todas las fijaciones norteamericanas, machistas y primitivas de Fuller. Skip McCoy (Richard Widmark), un carterista que acaba de salir de la cárcel, le roba a una chica llamada Candy (Jean Peters) su monedero en el metro de Nueva York. Aunque Skip lo ignora, Candy lleva un microfilm vital para la defensa de los Estados Unidos, que ella va a entregar al jefe de una pandilla de espías comunistas. La propia Candy ignora lo que lleva, creyendo que se trata simplemente de espionaje industrial para su amigo Joey (Richard Kiley) —agente rojo sin que ella lo sepa. Un agente del FBI, MacGregor (Willis Bouchee), que ha estado siguiendo a Candy, ve cómo Skip le roba el monedero a ésta, pero no puede detenerle antes de que salga del metro. Tras esta exposición —que ocupa aproximadamente los primeros cinco minutos de la película— el resto de la intriga ya casi está prefigurada. El FBI, ayudado por el capitán de la policía Dan Tiger (Murvyn Vye), averigua el paradero de Skip, trata de que éste les entregue el film y, al no conseguirlo, recluta a Candy para que les ayude. Candy, que al principio siente repulsión por Skip (el cual tiene la costumbre de pegar a las mujeres que le caen mal), se enamora progresivamente de él, actuando como agente doble para el FBI, con la intención de salvar a Skip de sí mismo —que más bien parece un amartelado Herbert Philbrick—, hasta que Joey da con ella y le pega un tiro. Skip, al darse cuenta de que Candy le ama de veras, decide trabajar para la causa de ella, y para la causa de América; busca y encuentra a Joey, le propina una tremenda paliza en el metro y ayuda a las autoridades a desmantelar la banda de espías. La película termina con Candy y Skip saliendo de la comisaría de policía, dispuestos a empezar una nueva vida, tras prometer Candy al capitán Tiger que su hombre no volverá a apartarse del estrecho camino de la honestidad y el patriotismo.

Una vulgar parábola, a lo más: todos los valores simples, todos los planos ordenados, todos los problemas solubles en los más simples términos humanos. Sólo

que *Manos peligrosas* no es meramente un buen film de Fuller, sino un buen film —y bueno precisamente por la amplitud de las tradiciones literarias, sociológicas y fílmicas en que se basa—. Paradójicamente, es un film que no hubiera podido realizarse en cualquier otra época menos reprimida o paranoica que el período mccarthysta («Es usted en la actualidad, o *alguna vez ha sido...*»), y no obstante, es un film que, como todo el gran arte, trasciende e incluso niega las premisas de su origen.

Es un *thriller*; más que eso, es un *thriller* de espionaje, que opone el hampa norteamericana a la mayor y más siniestra hampa de la vieja Europa, de la Unión Soviética, de los invasores intelectuales procedentes de Allá. Y hemos de señalar aquí lo que pocos historiadores han observado: la buena fortuna suprema, para preservar nuestra xenofobia nacional, de que nuestros principales enemigos en la guerra fría fueran los rusos. Los europeos de los países del Este nos son demasiado cercanos para considerarlos como extranjeros verdaderamente odiosos, mientras que los verdaderos orientales, como los chinos, nunca hubieran podido despertar un pánico tan absoluto pero íntimamente familiar. En nuestras pesadillas, el Dr. Mabuse es un predecesor necesario de Fu Manchu.

Además, los cimientos del *thriller* de Fuller están firmemente asentados sobre los films de propaganda de la Segunda Guerra Mundial, la época que produjo el *thriller* maduro y el cine negro. Tras Checoslovaquia y Pearl Harbor, no tardó en adoptarse y fomentarse la idea de que el vicio comparativamente inocente y sincero del ladrón capitalista le podría siempre a la criminalidad más satánica del invasor extranjero. Recordemos a este respecto un film como *All Through the Night* (1942), de Vincent Sherman, en el que Bogart, un chico del Bowery llegado a la edad madura, vence a la quinta columna alemana; una escena como aquella de *Sherlock Holmes and the Voice of Terror* (1942), de John Rawlins, en que Basil Rathbone recluta toda el hampa del Soho para defender al rey y a la patria contra los alemanes; o bien, ejemplo quizá definitivo, una réplica como aquella que Bogart dirige a Conrad Veidt (el mayor Strasse) en *Casablanca* (*Casablanca*, 1942), de Michael Curtiz, diciéndole que incluso para la Wehrmacht sería poco aconsejable de ir a ciertos barrios de Nueva York.

Todo esto es más bien una ligereza y un recurso permanente de la mítica política exterior de Norteamérica, como si el sitio de Leningrado tuviera que sufrirlo una nación de Huckleberry Finns. Y Fuller, con buen ojo para las tradiciones de su arte, hace suyos los supuestos de aquéllas. Pero entre la época dorada del cine de propaganda, 1942, y *Manos peligrosas* hay otro gran producto del cine americano de guerra y de posguerra, el cine negro. Ambas tradiciones, la del *thriller* y la del cine negro, ya han sido lo bastante discutidas para que aquí haga falta insistir, aunque sea mínimamente, en sus diferencias (incluso puede pensarse que éstas han sido objeto de excesiva insistencia y de exageración). La brillantez de Fuller en *Manos peligrosas* consiste en superponer ambos géneros, redefiniendo con ello sus supuestos morales y

fílmicos, y rebasándolos para formar un nuevo género, una nueva manera de ver el mundo, que se ha ido convirtiendo en la visión política más importante del cine americano de los años 60.

Estructuralmente, la diferencia entre el *thriller* de espionaje que se producía alrededor de 1942 y el cine negro es una diferencia en los modos de tribalización, en las formas de dividir el mundo. En el *thriller* de espionaje, la oposición se produce entre el mundo de los justos y sus asaltantes, entre la Ciudad de Dios y la de Mammón. Es una división que se salta fronteras como legal-ilegal y heroico-cobarde (Holmes y los ladrones del Soho resisten a los alemanes; Rick y Renault conspiran para matar al mayor Strasse). Su vocabulario es primariamente político y económico (nacionalismo y capitalismo contra fascismo), y sólo secundariamente, en el mejor de los casos, psicológico y sexual. En cambio, en el cine negro lo sexual y lo psicológico gobiernan el desarrollo de la acción —hasta el punto de que, finalmente, la política se vuelve irrelevante o adquiere extrañas dimensiones. El supuesto básico del cine negro —que cualquier hombre, por más honesto que sea, puede convertirse en criminal— no hace más que tribalizar el mundo en términos de inocencia y experiencia, lo inconscientemente normal y lo monstruoso, sabio pero más triste. La primera escena de *La mujer del cuadro* (*The Woman in the Window*, 1945), de Fritz Lang, sintetiza las ambigüedades del cine negro. El profesor Wanley (Edward G. Robinson) está impartiendo su clase de psicología; detrás suyo, en la pizarra, está escrito el nombre «Sigmund Freud». La lección de Wanley trata de la incidencia de la psicología freudiana sobre la antigua sanción del decálogo: el profesor explica alegremente que hay ciertas circunstancias en las que, psicológicamente hablando, la prohibición «No matarás» puede quedar sin vigencia. Y el argumento de *La mujer del cuadro* consiste, claro está, en desarrollar la manera en que la lucha de ambos designios ha de destruir a Wanley. (Incluso el controvertido final, por el que resulta que toda su peripecia es fruto de un sueño, corrobora nuestro punto de vista, pues poco importa que Wanley sea destruido en el mundo «real» o sólo en el mundo de su inconsciente; la destrucción, la revelación de que bajo su epidermis hay una bestia ineludible, son en cualquier caso igualmente completas).

Ya he dicho que en *Manos peligrosas* estas dos tradiciones del cine cohabitan y se interfieren. La política y la sexualidad, la psicología y la economía se hallan entremezcladas en un modelo de lealtades movedizas que ensancha el timbre del cine americano. Primeramente, la tradición del cine negro se invierte por la presión que ejerce la competencia del *thriller* de espionaje. En lugar de hallarnos ante una parábola sobre, un hombre honesto que, súbita e inexplicablemente se vuelve corrompido, nos enfrentamos al espectáculo de un criminal corrompido y mezquino que se vuelve heroico —pero heroico sin sacrificar los instintos básicos y los modelos de conducta de su criminalidad—. La admirable interpretación que Widmark hace del personaje de Skip McCoy refleja, y se apoya en, la iconografía psicótica que él mismo dejó sentada en *El beso de la muerte* (*Kiss of Death*, 1947), de Henry

Hathaway: al contrario que los benévolos gangsters de los primeros *thrillers* de espionaje, Widmark es *realmente* un criminal, es *realmente* un hombre en el límite de la civilización, que vive en un abandonado cobertizo al borde del océano. Cuando al regresar a su refugio encuentra a Jean Peters husmeando, la golpea. Pero también es generoso y ético, si bien no enteramente moral. Durante gran parte del film le vemos investigar, al estilo del Phillip Marlowe de Bogart o del Michael Kane, independientemente de la policía aunque en apoyo de ella, el origen y la naturaleza del microfilm que ha robado. Hoy día la identificación del criminal con el investigador privado nos parece inevitable, después de revelaciones como las del Hank Quinlan de Welles en *Sed de mal* (1957) o del Charlie de Lee Marvin en *Código del hampa* (*The Killers*, 1964), de Don Siegel. Pero por lo que sé, la identificación explícita de ambos papeles no se produjo hasta el film de Fuller, siendo quizá su máxima aproximación la simbiosis de Edmund O'Brien y James Cagney en *Al rojo vivo* (*White Heat*, 1949), de Raoul Walsh.

En realidad, la figura de Skip McCoy atraviesa dos ejes perfectamente definidos en la concepción del personaje, como son los de capitalistas-enemigo y de normal-corrompido. Skip vive y se mueve en ambos mundos a la vez —afortunadamente para América, puesto que toda la mitología del «terror rojo» del período mccarthysta se basaba en que los comunistas no sólo eran el enemigo de fuera, sino también el enemigo interior, indistinguible de nuestros vecinos más pacíficos y normales. Skip es un empresario, y su empresa criminal es, para él, ni más ni menos que una ocupación, una ocupación que implica un elevado grado de iniciativa y de empresa privada. Y también esta característica del hampa es importante en *Manos peligrosas*. La primera persona que identifica a Skip para la policía es la vieja Mo (Thelma Ritter), que también es una buscavidas y vende a Skip por dinero, para poder pagarse el entierro. En el film, Mo casi es una madre para Skip, y su traición sólo está motivada por las frías exigencias del dinero. «También Skip tiene que comer», dice al descubrir que él ha reincidido como carterista nada más salir de la cárcel. Esta réplica, que capta perfectamente la resonancia de la vida en una civilización de pago al contado, tiene un brillante eco en la réplica de Skip al enterarse por Candy de que ha sido Mo quien le ha traicionado: «Bueno, también Mo tiene que ganarse la vida».

Esta especie de cinismo cómodo podría identificarse con la visión ácida de un hampa independiente en *M* (*M* o *El vampiro de Düsseldorf*, 1932), de Fritz Lang, o con alguno de los dramas musicales de Brecht y Weill. Pero la visión de Fuller es menos concentrada y más sugestiva que la cómica desesperación de la Alemania de Weimar. Si Skip es a un mismo tiempo investigador, ladrón, héroe y hombre de negocios, la misma confusión de papeles se produce en el mundo en que habita. Uno de los descubrimientos cruciales de la paranoia mccarthysta fue que capitalismo y comunismo no eran tan sólo sistemas antagónicos sino también competitivos. La amenaza de un complot rojo a escala mundial que el senador anunció a la nación era doblemente terrorífica, por su tremendo parecido con la imagen monolítica e

incomprensible que el capitalismo industrial en gran escala había llegado a ofrecer a fines de los años 40. La época del terror ante la pululante amenaza roja es también la época de los dos mitos complementarios de la huida del sistema americano y de la derrota ante él, ¡*Salvaje!* (*The Wild One*, 1954), de Laszlo Benedek, y *El hombre del traje gris* (*The Man in the Grey Flannel Suit*, 1956), de Nunnally Johnson. Dicho de otro modo nuestro miedo al sistema político extranjero era en gran parte una proyección psicológica de los temores de posguerra del sistema económico, la Detroit que había vencido a los alemanes pero no podía proporcionar más que «ciudades levíticas» a las familias de los vencedores. En otras palabras, el cine negro y el *thriller* internacional no sólo estaban integrados en la visión de Fuller, sino también en la vida psíquica del propio país.

Así pues, en *Manos peligrosas* la participación de Candy en el espionaje no deja de ser curiosa. A un nivel superficial, desde el punto de vista de la historia romántica, ella es «inocente» —la puta con un corazón de oro que salva a Widmark de sí mismo—. Pero su inocencia consiste en que ella cree participar en un «mero» espionaje industrial para su amigo. Cuando Joey explica a Candy la importancia del film perdido, le dice: «Es un gran negocio»; con lo que miente y a la vez dice la verdad absoluta. Los mundos del film se reflejan entre sí inconfortable e incluso, subversivamente desde el estratégico punto de vista de la HUAC (Comisión de Actividades Antinorteamericanas). Los mismos jefes de la banda de espías, cuando finalmente Candy es llevada a su presencia, están sentados en la *suite* de un hotel de buen tono, y sus rostros aparecen en primer plano, opresivos pero impresionantes cual heraldos. No se trata de simples espías, sino de una asociación comercial, una junta directiva, una entidad corporativa. (Es típicamente fulleriano el considerar que «comuna» y «corporación» tienen casi el mismo significado fundamental, el hundimiento de muchos en uno, el triunfo de Leviatán). MacGregor, el agente del FBI, es un doble de esos manipuladores impersonales, casi olímpicos, especialmente por el hecho de estar interpretado por Willis Bouchee, cuyo extraño parecido con Eisenhower le deparó toda una serie de importantes papeles secundarios durante los años 50.

Skip McCoy se encuentra atrapado en medio de estos poderes impersonales y despersonalizadores. Y en esta situación suya empezamos a reconocer el genio distintivo de *Manos peligrosas*. El mal de McCoy al principio del film es un aislamiento de la personalidad. Su decisión final de colaborar con el FBI es menos una conversión al patriotismo que su descubrimiento privado de la identidad en un mundo que, capitalista y comunista, legal y criminal, ha empezado a militar casi abrumadoramente contra esa condición de lo privado. Aproximadamente durante los primeros veinte minutos de la película, Widmark no tiene diálogo; le vemos tan sólo como un silencioso y anónimo carterista entre la multitud de un «Metro», o como una foto de identificación policial, ese arquetipo del anonimato moderno, identificado por Mo en la comisaría de policía. Fuller deja bien sentado que para la policía, el FBI y

los rojos, McCoy es un objeto; y la arrogancia de McCoy con el brutal capitán Tiger, la primera vez que se encuentran, es la astucia de un hombre acostumbrado a ser tratado como una cosa por el sistema de la ciudad moderna. «Vamos, pégueme», le dice con sorna a Tiger después de insultarle, usando su propia vulnerabilidad como única defensa. En dos escenas importantes —su primer encuentro con Tiger y una confrontación posterior con Candy, ambas en el cobertizo de Skip en el muelle, Fuller sitúa a Widmark tumbado en el primer término del encuadre, con su oponente destacándose en segundo término—. Esta sugerencia visual de pasividad es esencial al film: es preciso que Skip se levante, no para América, sino para la preservación de su propia identidad.

En efecto, esta preservación de sí es la América real que inequívocamente surge del film. Y, lejos del conservadurismo de un primitivo cinematográfico, es algo tan sutil como la estructura de la democracia jeffersoniana o tan atrevido como el espíritu revolucionario de Herbert Marcuse. Porque se trata de una fragmentación de la unidad monolítica que *retrocede* hacia la pluralidad, hacia la reforma de la sociedad basada más en un principio de placer que de provecho, más en la generosidad sexual que en la represión sexual. Y llegamos aquí a la médula de la ironía de *Manos peligrosas*, a las implicaciones de su título original. El «*pickup*» es, naturalmente, el robo del monedero de Candy por Skip. Pero la connotación más fuerte de «*pickup*», es decir, la relación sexual casual, es subrayada una y otra vez. La misma escena del robo es simplemente asombrosa. En el «Metro», mientras Skip permanece frente a Candy, birlándole el monedero, ella mira fijamente hacia arriba (¿está clavando la mirada en Skip?, ¿pensando en Joey?), con una inequívoca expresión de excitación sexual en su rostro, los labios entreabiertos, los ojos entornados. Hay, evidentemente, una asociación, clásica en los análisis freudianos de los sueños, entre el monedero de la mujer y su vagina; pero ésta es precisamente la asociación que Fuller *no* pretende suscitar. Por el contrario, su film es una intriga minuciosa y sutil para convertir el primer sentido de «*pickup*» (económico) en el segundo (sexual), fijando entonces la sexualidad del segundo sentido como la salvación real tanto para Skip como para Candy. Con los mismos términos que podríamos aplicar a una novela o a un poema lírico brillantes, podemos decir que la película es un proceso para convertir en hecho la profecía de la primera secuencia. Después de su primer abrazo, Candy mira impudicamente a Skip y le dice: «Al perforar en busca de petróleo, a veces se da con un pozo de chorro abundante» —una imagen extremadamente cruda del sexo como economía, de la relación sexual como mecanismo (casi tan literal como «clavar un clavo»), que el progresivo cariño y amor no eliminará, sino que la depurará de sus matices económicos, adquisitivos, exactamente del mismo modo en que el título, «*Pickup*», será depurado.

Casi todos los principales detalles del film contribuyen a este motivo del despertar sexual. Hacia la mitad del film, los espías dan muerte a Mo, después de que ésta haya revelado el paradero de Skip a Candy; la anciana madre, obsesionada por la

muerte, deja paso a la amante joven y portadora de vida. Asimismo, Candy le dice a Skip al abrazarse seriamente por vez primera: «Tienes tu mano donde no debería estar» —una evidente y espléndida inversión del robo del monedero realizado por Skip en la primera secuencia—. Mas queda bastante claro: mientras que el cine negro de los cuarenta (en especial *Perdición* [*Double Indemnity*, 1944], de Billy Wilder, *La mujer del cuadro* y *Laura* [*Laura*, 1944], de Otto Preminger) daban por sentado que la sexualidad es la energía reprimida, no reconocida, que puede convertir a un honrado ciudadano en un criminal (una interpretación simplista de la libido como no sé de otra), el film de Fuller, inaugura el mito cinematográfico de la sexualidad liberadora, que luego hemos llegado a asociar con los films de Don Siegel o de Sam Peckinpah. Y mientras que el *thriller* de espionaje de la época pre-Yalta concebía la criminalidad como una inocua bagatela, capaz de ser convertida en energía patriótica, *Manos peligrosas* nos propone un estilo de vida del hampa que en realidad es la mejor preparación para la *Surrealpolitik* de los superpoderes en conflicto y su reflejo especular.

Jim Morrison, líder y cantante del grupo *rock* The Doors, levantaba las cejas al describirse, a fines de los años 60, como un «político erótico». En realidad, Morrison se estaba describiendo según una serie de actitudes que ya habían sido definidas por pensadores como Marx, Norman O. Brown y Herbert Marcuse, y por directores como Siegel, Luchino Visconti, Jean-Luc Godard —y, quizá por encima de todos, Samuel Fuller—. *Manos peligrosas* es el primer ejemplo, y el mejor, de radicalismo erótico en el cine americano, una transformación de las modas anteriores del *thriller* en un arte que es el evidente progenitor de *Invasión of the Body Snatchers* (1956), de Don Siegel, *Kiss Me, Deadly* (1955), de Robert Aldrich, y hasta de *Sed de mal* —para no decir nada de *Código del hampa* ni de *A quemarropa* (*Point. Blank*, 1967), de John Boorman.

La genialidad de *Manos peligrosas* no es la genialidad de un autor que modela el mundo según las exigencias de su imaginación. Por el contrario, es la genialidad de un director y un reparto brillantes cuyas circunstancias históricas les sirvieron de situación perfecta sobre la cual desarrollar sus diversas estrategias artísticas. Realizando un convencional *thriller* anticomunista en plena caza de brujas, Fuller era lo bastante afortunado y brillante para forjar una parábola sobre la liberación y el amor, que supone la abrogación de las economías gemelas del comunismo y del capitalismo. La política final del film de Fuller es la política del cerebro como prisión, del individuo atrapado y casi perdido en un sistema inhóspito. Y en la lucha de Fuller contra su medio, y en la de Widmark contra la intriga en que se halla, leemos el jeroglífico de nuestros propios films y de nuestras propias dificultades, el *thriller* cuyo crimen central y cuya solución central no están de ningún modo en el mundo, sino en el ámbito escandaloso e irrefutablemente político de la conciencia humana.

«La mujer y el monstruo» y el cine de terror

Dado que el cine popular y la cultura popular en general se vuelven cada vez más un tema de serio interés académico, es probable que, en consecuencia, cada vez nos permitamos más el lujo de realizar meditaciones incursiones en aquellas obras con las que muchos de nosotros disfrutamos, hace años, en la tranquila e irreflexiva oscuridad de las sesiones sabatinas. No es que este análisis en una multiplicidad de niveles sea algo malo: al contrario, es uno de los mejores signos de la permanente salud de nuestra cultura. Y para una generación acostumbrada a avergonzarse de disfrutar con films posteriores al *Potemkin*, la lectura de las intervenciones críticas de un Leslie Fiedler o de un Parker Tyler, o de las ficciones «pop» de un Thomas Pynchon (*The Crying of Lot 49*) o de un Brock Brower (*The Late Great Creature*) es una especie de liberación. Pero en el encuentro del academicismo y la cultura pop hay un peligro, implícito en el mismo término «pop». El peligro consiste simplemente en que los críticos —y sus lectores y discípulos— pueden olvidar con demasiada facilidad que la cultura pop es, después de todo, *cultura*: que, en sus propios términos, no es menos seria, ni potencialmente menos emocionante, que la cultura que produjo un Ovidio o un George Herbert. Aquellas sesiones sabatinas —¿cómo negarlo?— fueron maravillosas. Pero no podemos ni debemos abandonarnos a la nostalgia; y una crítica que intente convertir una valoración seria de aquellos films en una excusa para hacer marcha atrás, en realidad está esquivando las obligaciones de una diversión más compleja y peligrosa, de la que, en el mejor de los casos, aquellos films eran una profecía.

El film sobre el que voy a tratar es, a su modo, una parábola de este problema, una fábula para los críticos pop. En las historias del cine de terror. *La mujer y el monstruo*, realizado en 1954 por Jack Arnold, suele considerarse como una variante tardía y degenerada del tema de Frankenstein, una obra de desafortunado sensacionalismo, un film de serie B, incluso para los standards de la serie B. Ciertamente, hay algo de absurdamente adventicio en la existencia del «hombre branquífero». No es una monstruosa amenaza para la sociedad ni para el mundo en general: los científicos tienen que *acudir* a la laguna para que el monstruo les aterrorice, y éste, a diferencia de sus primos orientales Godzilla y Reptilicus, es vulnerable a las balas y a los dardos de los fusiles submarinos. Además, puede tildarse perfectamente de insensateces a las secuelas de ese primer film: la realizada por el mismo Arnold (*Revenge of the Creature*, 1955) y la de John Sherwood (*The Creature Walks Among Us*, 1956), aunque tampoco estas producciones dejen de hacer las delicias del aficionado al terror.

Sin embargo, el original es un film mucho mejor y mucho más importante de lo que hasta hoy se ha reconocido. En una medida mucho mayor que intentos relativamente tan celebrados como *Invasion of the Body Snatchers* o *El enigma de otro mundo* (*The Thing*, 1951), de Howard Hawks y Christian Nyby, es

definitivamente un film de los años 50. Por su mismo éxito popular —un índice de calidad desaprobado, a veces con razón, por los críticos cinematográficos serios— este monstruo se ha situado, junto con Drácula, el monstruo de Frankenstein y el hombre lobo, como uno de los hitos indispensables de la cosecha terrorífica nacional. Aludo, naturalmente, a la serie de modelos de monstruos producidos con gran éxito, a mediados de los años 60, por Aurora Plastics, Inc. Y también me refiero al hecho de que casi todos los asiduos al cine comprendidos entre las edades de 25 y 35 años, aunque no sean capaces de reconocer la procedencia del hombre del planeta, del enigma de otro mundo o de la expresión «vaina de gérmenes», no cabe duda de que reconocerá a primera vista a qué film corresponde una foto del «hombre branquífero». El monstruo, sin las ventajas de la credibilidad, el reconocimiento oficial e incluso la calidad artística, lo ha *conseguido*. A nosotros nos toca averiguar el porqué.

Como podremos comprobar, la tradición del terror es uno de los géneros cinematográficos más antiguos y perdurables. Que ello sea así no debe sorprender a nadie que tenga siquiera sea un mínimo conocimiento de la vida de la imaginación occidental, puesto que entre las historias más antiguas y persistentes de nuestra herencia cultural, y tal vez en la herencia del subconsciente humano, figuran cuentos terroríficos. En efecto, una historia psíquica de la cultura podría escribirse con gran eficacia desde el punto de vista de la morfología de sus monstruos, la historia de aquellas personificaciones del vacío que sucesivas generaciones han elegido como pesadillas básicas. La antología de Roy Huss y T. J. Ross, *Focus on the Horror Film*, clasifica las variedades del terror en gótico (o sobrenatural), «terror de monstruos» (hombres mecánicos, zombies, etc.), y «terror psicológico» (los terrores de la demencia). Es un catálogo convincente para la historia del cine, e incluso para la historia de la literatura a partir de la época romántica, que va desde los villanos satánicos del cuento gótico, pasando por los muñecos diabólicos de Mar}' Shelley y Dickens, hasta los helados paisajes mentales de Kafka y Beckett. Pero estas fases del terror no lo son en un sentido de evolución. De acuerdo con las necesidades particulares del miedo en una época dada, cualquiera de las fases «posteriores» del monstruo puede dar un salto atrás o reducirse a una encarnación más primitiva de lo indecible, aunque quizá con el adorno de la verosimilitud contemporánea, «científica». Cada época elige el monstruo que merece y que proyecta; y todos ellos son, en su horror, hermanos de sangre.

La mujer y el monstruo es un caso significativo de esta interpenetración de los niveles de horror. Durante los años cincuenta, la forma dominante del monstruo fue el invasor extranjero —el hiperracional hombre llegado en platillo volante, o el subracional insecto mutante—, cuya amenaza era menos una violencia personal que una insidiosa y diabólicamente fría ruina de la normalidad humana (es decir, del americano burgués). Ya he mencionado *Invasion of the Body Snatchers* y *El enigma de otro mundo*, que explotan el fenómeno de la civilización minada por la vida

vegetal. También hay clásicos de lo apocalíptico como *Ultimátum a la tierra* (*The Day the Earth Stood Still*, 1951), de Robert Wise, y *The Man from Planet X* (1951), de Edgar Georg Ulmer, en los que los forasteros abrigan en principio buenas intenciones, pero son incitados a la malevolencia por la desconfianza humana; *La humanidad en peligro* (*Them!*, 1954), de Gordon Douglas, *Tarantula* (1956), de Jack Arnold, y *El monstruo de los tiempos remotos* (*The Beast from 20 000 Fathoms*, 1953), de Eugene Lourie, en los que los extraños son un espantoso resultado de la alquimia nuclear; y *This Island Earth* (1955), de Joseph Newman, *Earth Versus the Flying Saucers* (1956), de Fred F. Sears, y *Not of This Earth* (1957), de Roger Corman, auténticos prototipos del malvado-invasor-de-ojos-de-sabandija.

Hace mucho tiempo que los sociólogos y psicoanalistas del cine han clarificado la paranoia política que se esconde en estos films —su profunda conexión con el miedo mccarthysta de la sutil amenaza roja, una nefanda quintacolumna que infestaría en gran escala todos los fundamentos de la sociedad norteamericana, y, en el caso de los reptiles gigantes o de las mutaciones de insectos, con la amenaza de la bomba atómica—. El espléndido ensayo de Raymond Durnat sobre *This Island Earth*, incluido en *Films and Feelings*, puede considerarse como un consumado ejemplo de este tipo de lectura.

Pero por más valiosas que sean estas interpretaciones, no explican el peculiar poder del monstruo; y esta incapacidad nos hace sospechar que el propio monstruo puede llevarnos a una mejor comprensión de la vida de la década. Como ya he dicho, el monstruo de la laguna negra no es ni un invasor extranjero ni un mutante atómico: es, tal como observa uno de los científicos del film, «un callejón sin salida de la evolución», un hombre-pep que, simple y absurdamente, ha sobrevivido a los eones desde el engendramiento de su raza. Además, sobrevive por ser el monstruo de la laguna negra —un remoto paraje de la América del Sur en el que el tiempo se ha detenido—. En otras palabras, su misma existencia es la razón de su peculiar horror. A diferencia de cualquier otro monstruo que podamos imaginar, no es el resultado de ninguna causa, ya sea un accidente, la ciencia diabólica o lo sobrenatural: simplemente es, primitivo y arcaico, y las atrocidades que causa sólo son la maldición de aquellos que tienen la desgracia de descubrir su existencia. La historia empieza cuando un arqueólogo descubre una garra fósil que pertenece a uno de los animales de la antigua raza. La acción del film es la historia de lo que sucede a los que investigan y tratan de capturar los secretos primitivos, que han permanecido durante siglos en la inocencia y suavidad de su tranquila vida secreta.

Entonces, ¿en qué consiste el terror de la existencia del monstruo (existencia en un sentido casi idéntico al *Dasein* heideggeriano)? Responder a esta pregunta equivale a analizar la intriga del film, de una ajustada concepción, y comprobar que, antes que nada, el monstruo casi es tan adventicio dentro de la intriga como lo es en la extensa tradición de los monstruos terroríficos. Puesto que mientras la mayoría de films del género contienen algún interés de tipo amoroso (en general superficial)

entre el joven científico —maligno o benigno— y la deseada víctima femenina del monstruo, en *La mujer y el monstruo*, de un modo insólito y brillante, la historia de amor casi llega a desplazar al elemento terrorífico de la intriga. Y, en mi opinión, ello se debe a la excelente razón de que la historia de amor es otra versión de la intriga terrorífica.

Tras el descubrimiento inicial del fósil, un equipo de científicos se embarca hacia la remota laguna negra, con la esperanza de localizar más fósiles y determinar una fecha definida para su hallazgo. El equipo se compone, además del obligado sabio anciano y de un representante del establishment, hombre de media edad y fumador de pipa, de Mark (Richard Denning), David (Richard Carlson), y Kay (Julie Adams). Mark es un brillante y ambicioso arqueólogo joven que ya cuenta con un importante historial de descubrimientos y está ansioso de consolidar su fama; David, su ayudante, es un hombre más reflexivo y sensible, aunque inexperto; y Kay, colega de Mark y amiga suya desde la infancia, está empezando a enamorarse de David, con gran pesar de Mark. La acción se desarrollará de acuerdo con las características de este triángulo: los instintos de Kay, los celos posesivos de Mark y la inseguridad de David. Y a medida que el monstruo se sitúa progresivamente en el centro de la acción, lo consideramos —quizá de manera subconsciente, pero inevitable y crucial— como un extraño símbolo y proyección de la criminal tensión sexual. Porque *La mujer y el monstruo* es una demoníaca obra pastoril, y su monstruo titular casi es, en cualquier caso, una visión alegórica del terror sexual.

No pretendo identificar al monstruo con un «símbolo fálico», ese desacreditado dogma de la simplificación crítica excesiva. El monstruo es mucho más que una sublimación: es una realización de la violencia psíquica del falo. Es un *hombre branquijero*, un hombre-pep, un aborigen del primitivo baño del universo, un rígido nadador en el fluido genesiaco. He dicho ya que es uno de los monstruos más reconocibles y memorables. Y a buen seguro, la razón de ello se debe, en parte, a que su maquillaje está perfectamente a tono con su profunda función estructural en el argumento: para decirlo claramente, su hoy en día famosa cabeza tiene la forma de pene. Y su comportamiento en el film, una ambigua combinación de astucia y reacciones puramente instintivas, es menos un símbolo que un jeroglífico, un icono para el infinitamente variable pero firme impulso de la libido.

Como es habitual en el género pastoril, el lugar que identifica al monstruo es consustancial a su significado. La laguna negra, al menos físicamente, apenas si es negra. En el film hay pocas escenas que transcurran de noche y, tal como advierten Kay y David, la laguna es agradable, de aguas trasquilas y engañosamente profundas. La negrura de la laguna no es una cuestión de profundidad, a un nivel naturalista del argumento, sino que es una «negrura» preconsciente, a un nivel simbólico. Porque en este sentido, la laguna *negra* evoca inevitables asociaciones con lo cloacal, que, como sabemos, tiene muchas implicaciones con lo genital, en particular en el mundo maduramente infantil del género pastoril. La misma palabra «laguna», en la mitología

popular del arte americano, posee un inevitable matiz exótico y erótico, gracias a innumerables canciones de amor y a Dorothy Lamour: piénsese en la diferencia de tono de un monstruo del lago negro, o del estuario negro.

Dos años después de *La mujer y el monstruo*, *Planeta prohibido* (*Forbidden Planet*, 1956), de Fred McLeod Wilcox, adquiriría una reputación justificable, aunque excesiva, por su evocación, en un contexto de ciencia ficción, del Shakespeare pastoril y del «monstruo del Ello», proyectado y finalmente aborrecido por su físico-Próspero. La gran ventaja de *La mujer y el monstruo*, como arte tanto como historia sociopolítica, está en que representa una confrontación, no con un monstruo futurista del Ello, sino con el propio Ello, en una perspectiva temporal contemporánea a la década que la produjo. Si, como se ha dicho repetidamente, *Planeta prohibido* es *La tempestad* de Hollywood, entonces *La mujer y el monstruo* es su *A vuestro gusto*: menos perfecto e incluso menos profundo, en cierto sentido, pero a fin de cuentas más rico y verdadero en lo que respecta a la forma genérica, y más humanamente totalizador.

Por lo tanto, ir a la laguna negra equivale a regresar a la concavidad primitiva, al origen y criadero de los celos sexuales de las especies. Como todos los lugares verdaderamente pastoriles (Arcadia, Arden, Shangri-la), la laguna es un lugar de clarificación y de terror. Y a este respecto, el reparto del film es una maravilla de sutileza e ingenio. Pues durante toda su primera parte ignoramos pura y simplemente hacia quién se dirigirán nuestras simpatías. Con la seguridad de que el monstruo no es sino la fascinación y el miedo al falo, ¿a quién corresponde esta fascinación y este miedo? Richard Denning y Richard Carlson, Mark y David, son dos de los protagonistas que aparecen con mayor frecuencia en los films de serie B de los años 50, lo cual plantea al espectador un serio problema de identificación. Si a veces Mark es despótico, David es a veces demasiado irreflexivo; ambos son incluso muy parecidos, hecho que complica su contienda sexual con matices de rivalidad fraternal, el hermano mayor contra el menor. Y en el papel de Kay, Julie Adams también puede parecer —aunque ello sea menos previsible— como el miembro dominante del trío. Ms. Adams era, sencillamente, una de las protagonistas más sexy que Hollywood llegó a producir en los años 50, una tentadora combinación de fresca y chica de la vecindad (la profesora violada en *Semilla de maldad* [*Blackboard Jungle*, 1955], de Richard Brooks, la reservada puericultora de *La guerra privada del mayor Benson* [*The Private War of Major Benson*, 1955], de Jerry Hopper), a la vez escultural y accesible. En *La mujer y el monstruo* suele estar fotografiada, atinadamente, en contrapicado y llevando un traje de baño de una sola pieza, como corresponde a su función de motivación sexual del horror y del psicodrama.

David (Carlson) resulta ser al final del film nuestro agente de identificación, pero ello se produce no sin una considerable vacilación en la línea narrativa. Sin embargo, aun antes de que tal identificación se produzca, el film se nos propone como lo que hoy llamaríamos un relato «machista», es decir, centrado en la guerra por Kay,

prescindiendo de las emociones que ella tenga sobre el asunto. Ligada a Mark por nostalgia y lealtad, está ligada a David por el lazo más fuerte del amor. Y, efectivamente, una vez que admite este lazo la acción central del film puede empezar. Su función consiste simplemente en amar, y el problema de Mark y David consiste en cómo adaptarse a la promesa y a la amenaza, para su masculinidad, causadas por la decisión de ella.

Después de la llegada de los personajes a la laguna, su rivalidad y tensión mutua se vuelven progresivamente explícitas; después de todo, para eso están los paisajes pastoriles. Seguramente la culminación de la primera parte del film, no dominada por el monstruo, es la secuencia —de una evidencia casi absurda para una generación de cinéfilos freudianos— en que David y Kay se prometen amor en la cubierta de la embarcación y son interrumpidos por Mark, que se está preparando para sumergirse en busca de fósiles, armado de aletas, fusil submarino y reserva de oxígeno. Mark efectúa una intencionada demostración del poder del fusil submarino, disparándolo contra el mástil de la embarcación, y a continuación ordena broncamente a David que se prepare para su inmersión. Visual y psicológicamente, Mark se ha convertido en un reflejo del arcaico monstruo que le destruirá.

Esta escena es de una terrible importancia, pues define la naturaleza de la guerra sexual entre David y Mark. En realidad, la posesión de Kay sólo es un objetivo estratégico de esa guerra, porque el auténtico problema en litigio es la misma naturaleza de la virilidad. ¿Quién será el que al fin tendrá la valentía de apropiarse las energías y violencias de la libido, en otras palabras, de ser un *hombre* para la década? Tanto David como Mark —hermanos, gemelos, cocientíficos— son buenos racionalistas de clase media, con su vida centrada en el trabajo, que exploran la laguna cloacal-genésica; y su contienda es una *Kulturkampf*, una definición del tipo de virilidad que su cultura tolerará o sancionará. Mark, en tanto que poseedor del arma homicida, el fálico fusil submarino, en tanto que «hermano mayor», empieza dominando; pero esto mismo es una advertencia, porque, al menos en la ficción, las ventajas iniciales están llamadas a extinguirse. Así pues, la historia del monstruo, entre otras cosas, castigará el individualismo y la ambición de Mark, llevándonos a reconocer en el afable y humilde David al San Jorge de la década de Eisenhower.

Inmediatamente después de la escena del fusil submarino viene el pasaje central del film, y el más famoso, la excursión a nado de Kay por la laguna. Mientras Kay nada en la superficie de las aguas, el monstruo, que realiza su primera aparición extensa, nada a pocos metros por debajo de ella, mirándola, y con su cuerpo perfectamente sincronizado con el de Kay. Es una secuencia de *ballet* maravillosa, y una de las más extraordinarias alegorías del deseo sexual de la historia del arte. Pues no hay duda de que el monstruo *desea* a Kay, y con la máxima intensidad, por ser él mismo una proyección muy abstracta, casi «desencarnada», de ese deseo en David y Mark. El monstruo es, repitémoslo, la fuerza que los hombres sólo afrontan en el mundo simplificado de la laguna, la fuerza que la civilización les impide afrontar.

Una situación análoga a ésta en un gran film de terror la tenemos, naturalmente, en el deseo de King Kong por Fay Wray. Pero *King Kong* (*King Kong*, 1933), de Ernest B. Schoedsack y Merian C. Cooper, es una explotación mucho más convencional del pánico erótico, y tal vez más simple. A fin de cuentas, el gorila gigante no es una proyección de las psiques de los dos protagonistas masculinos del film, el astuto empresario del espectáculo y el áspero pero humano lobo de mar. King Kong es, como incontables comentaristas han señalado, una víctima patética y casi humana de ese furor por la belleza que es la cruz y la corona del hombre en esta tradición de la mitología. *King Kong* es, pues, una de las incontables repeticiones de la historia de la bella y la bestia, que en el cine van desde James Whale y Jean Cocteau hasta el brillante *Carnicero* de Chabrol. No obstante, *La mujer y el monstruo* pertenece al arquetipo más antiguo y austero del dragón y su verdugo. Sabemos que en esa arcaica contienda lo que finalmente está en liza es la re-creación del mundo, mediante el control del caos instintivo y antihumano que el dragón encarna, y que el héroe debe matar en sí mismo antes de enfrentarse a su apocalíptico adversario.

A medida que el film progresa, el monstruo consigue matar a tres de los componentes del equipo y, escapando de una momentánea captura, mutilar a otro. Mark, el asertivo matón intelectual y sexual, insiste en quedarse para capturar o matar al monstruo —dicho de otro modo, insiste en ser el simple héroe que el arquetipo exige, en *dominar* el miedo al pene que representa el monstruo y con ello ganar el derecho a Kay—. Sin embargo, David es más benévolo. Comprende que el monstruo es inocente y que lo único que le provoca es la intrusión de los humanos, comprendiendo también que su adversario y «hermano mayor», Mark, es presa de emociones que no controla. Tras el último ataque soportado por los sobrevivientes de la tripulación, David insiste en que la embarcación abandone la laguna en bien de todos. No puede ser accidental que el último ataque acarree la mutilación del personaje de media edad, y representante del establishment en el equipo (Wit Bissei), cuya misión en el microcosmos del barco científico debe ser asumida ahora por otro.

Por primera vez en el film David usurpa la autoridad de Mark. Es un momento decisivo, aunque no definitiva de su lucha por la virilidad. Porque psicosexualmente, *La mujer y el monstruo* es un film mucho más sutil que gran número de los films «serios» que se mueven en esa dirección (para citar un solo ejemplo, *Domingo, maldito domingo* [*Sunday, Bloody Sunday*, 1971], de John Schlesinger). La pública afirmación de control de David debe apoyarse en una seguridad personal más difícil, y adquirida en privado. Y el film, sin sugerirnos nunca la más mínima agonía dramática en el personaje de David, y con un tacto casi análogo al de la alegoría medieval, proyecta brillantemente esa lucha en su movimiento final.

Un psicoanalista podría conjeturar que la forzada afirmación de dominio de David bien pudiera llevarle a una especie de parálisis sexual, a un desasosegado equilibrio entre el adulto y el adolescente que lleva en su interior. De acuerdo con la propia película —y con una larga tradición en la alegoría occidental— no basta con huir del

monstruo fálico y de todo lo que representa: hay que hacerle frente, y hacerlo con madurez. Cuán apropiado es, pues, que cuando el barco, siguiendo la orden de David, empieza a salir de la laguna, la tripulación descubra que el canal de salida ha sido bloqueado por el monstruo. El canal de salida y de entrada, debemos decir, pues se trata de una salida del clarificado mundo de los impulsos eróticos de la laguna y una entrada al mundo real de la vida adulta: un verdadero *limen*, un umbral, con todas las asociaciones que Freud, Jung y Jack Arnold son capaces de dar a esa palabra.

Cruzar el umbral es el deber tradicional de los iniciados y, en nuestra cultura, de los novios que se disponen a asumir todos sus derechos viriles. Otro tanto le sucede a David. Para él, cruzar este umbral equivale a superar el terror último del monstruo, establecer su usurpación profesional y social de Mark, y conquistar a su presunta novia, Kay. Si en conjunto el film ha sido, a cierto nivel, una parábola de los obstáculos para la madurez sexual, esta última parte la culmina y resuelve bellamente (tanto en sentido físico como fílmico).

Con el fin de levantar el bloqueo del canal por el monstruo, Mark y David vuelven a sumergirse, pero ahora es David quien dirige las operaciones. Una vez en el fondo, el monstruo, como era de prever, ataca, asiendo a Mark. Y ahora es David el que agarra el fusil submarino, definido ya como emblema de la seguridad de Mark, para salvar a su compañero. La transferencia de poder, realizada socialmente en la cubierta de la embarcación, queda ahora ratificada en el mundo-laguna. E importa observar que David agarra el fusil submarino, como ha agarrado el poder, con una especie de sumo desinterés, de sexualidad y madurez psíquica esencialmente corporativas.

Pero tampoco esto es suficiente. Es preciso que a continuación venga el clímax de la prueba para David, su enfrentamiento con el monstruo. En la conocida secuencia que sigue, el monstruo herido consigue reunir las fuerzas necesarias para llevarse a Kay del barco, a través de su pasaje subterráneo secreto, hasta su guarida. Por supuesto, David le sigue; y en este punto no nos sorprende ver la reaparición de un motivo tan arquetípico como el viaje nocturno por el laberinto (*cf.* Teseo a la búsqueda del Minotauro, Eneas en los Infiernos, Leopold Bloom en el Dublin de Joyce). Enfrentarse cara a cara con el monstruo es enfrentarse, en una atmósfera preternaturalmente violenta, al *pleno* terror de la madurez; y por esto es un toque brillante que el monstruo arrebate a David el fusil, privándole en una crisis final — sexualmente, un apocalipsis— de todos los atributos mecánicos de la virilidad. Pero David es un héroe corporativo hasta el fin. Puesto que él ha sacrificado su propio *rite de passage* al bien de la sociedad, ésta interviene para completar el rito en su lugar. David se mantiene firme, haciendo frente al inefable hombre-pezu. Y en un final que no podemos más que llamar *civitas ex machina*, descubrimos que el resto de la tripulación les ha seguido por el laberinto y ataca al monstruo, aunque sin matarle, devolviendo a David y Kay a la laguna, para que puedan reencontrar el mundo diurno con que finalmente todas las obras pastoriles concluyen.

Es un film extraño, una extraña mezcla de perspicacia e inadvertencia, de lo arcaico y lo postindustrial. Y en mi opinión, es un film, que, como todas las grandes obras de arte, sólo tiene sentido en función de su época. *La mujer y el monstruo* trata, con toda la franqueza que la reticencia de los años cincuenta permitía, y quizá con una mayor sutileza de la que es capaz la sinceridad de los años 60 y 70, el complejo tejido de impulsos sexuales, sociales y violentos de que se compone la política. Es una historia terrorífica cuyo verdadero tema es el rechazo del heroísmo, una historia de lucha contra el monstruo en la que apenas si hay lucha. Y, de este modo, tiene mucho más sentido que los otros films de monstruos de los años 50 antes mencionados. Muy lejos de las implicaciones políticas, anticomunistas, de las vainas de gérmenes de *Invasion on the Body Snatchers* o los pálidos y deshidratados tripulantes de los platillos volantes de *Earth Versus the Flying Saucers*, presenciamos en *La mujer y el monstruo* la fundamental evasiva a la energía, el miedo básico a la fuerza vital que estaba implícito en la caza de brujas de la HUAC. En su célebre ataque a Joseph McCarthy en *Generation of Vipers*, Philip Wylie identificaba el poder real del carismático senador como una extensión de la timidez y de la adolescencia prolongada generadas por el «cuito a la madre». *La mujer y el monstruo* nos ayuda a ver bellamente, en todos los sentidos de la palabra, cuán en lo cierto estaba Wylie.

En un film producido el año anterior a *La mujer y el monstruo* —*Manos peligrosas* (1953), de Samuel Fuller— podemos ver cómo las tradiciones del *thriller* y del cine negro sufren una metamorfosis bajo la turbulencia política de la década: el enemigo se ha convertido en El Enemigo, la misteriosa e increíblemente inventiva quintacolumna, y la lucha del héroe contra los maleantes se ha convertido en la búsqueda por Richard Wirdmark de su capacidad de amar a Jean Peters. El film de Arnold nos propone la misma transformación, pero desde la otra cara del espectro. Si el *thriller* se estaba convirtiendo en romance sexualmente tímido, el romance sexualmente tímido del film terrorífico se estaba convirtiendo, de una forma más sutil, en *thriller* político. El traje de inmersión de David en *La mujer y el monstruo* está hecho, al menos simbólicamente, de franela gris. Como Hugh Marlowe en *Earth Versus The Flying Saucers*, Rex Reason en *This Island Earth*, James Whitmore en *La humanidad en peligro*, y John Foster Dulles en la crisis de Suez o Eisenhower en Vietnam, David combate tan sólo cuando una aterradora erupción de lo insidioso, lo anárquico, lo asocial, le provocan a ello. Y su lucha, aunque pueda parecer una entrada en la madurez, es en realidad una lucha para mantener la *inocencia*, la conciencia feliz de un hombre que conoce su lugar en el sistema y que funciona confortablemente en su interior. El umbral se vuelve círculo: el laberinto de un estereotipado test de inteligencia.

Esto es lo que quiero decir cuando insisto en que el monstruo, a diferencia de otras versiones anteriores del horror, casi no está presente. El monstruo es lo que amenaza: pero es un abismo que sólo vislumbramos al sesgo. No es sorprendente que

el cine de terror, después de su último apogeo a mitad de los años 50, diverja en dos líneas muy distintas a todo lo realizado anteriormente. El ciclo Poe de Roger Corman, protagonizado por Vincent Price, casi es un género desprovisto de horror; el papel de Price suele ser, no el de villano, sino el de una perturbada *víctima* de fuerzas demasiado aterradoras y complejas para poder ser visualizadas (*House of Usher*, 1960; *The Haunted Palace*, 1963). Es como si Price fuera a la vez David y el temible monstruo. Las resurrecciones nostálgicas de Drácula y Frankenstein producidas por la Hammer representan, por otra parte, una especie de visión de América desde el extranjero que insiste —como el *rock* británico de los años 60 (The Beatles, The Who, The Rolling Stones)— en el redescubrimiento, en un contexto continental, de las verdaderas raíces de la visión americana del abismo. Su gran popularidad en los Estados Unidos, como los éxitos de los grupos de *rock*, son en realidad un testimonio de la persistencia de aquellas peligrosas visiones, incluso durante las épocas relativamente tranquilas de los mandatos de Eisenhower y Kennedy.

Incluso films terroríficos posteriores, como *La semilla del diablo* (*Rosemary's Baby*, 1968), de Roman Polanski, y *El exorcista* (*The Exorcist*, 1973), de William Friedkin, pueden verse en una especie de relación paradigmática con los hallazgos e ironías de *La mujer y el monstruo*. Porque el quid mítico-sexual de *La mujer...* consiste en que la posesión de Kay equivale necesariamente a enfrentarse a la amenaza demoníaca del monstruo y superarla. Pero, tanto en *La semilla del diablo* como en *El exorcista* (que estoy tentado de bautizar como los films terroríficos de la era Watergate), el fundamento del horror es que el monstruo ya ha *consumado* la posesión sexual de la doncella sobre cuya apropiación gira el film. Es como si estos films llevaran a su más cruda y predestinada consumación aquel sutil *ballet* acuático entre el monstruo y Ms. Adams. En particular, en el segundo de los films citados, el auténtico horror de la historia consiste en gran medida en que lo peor ya ha sucedido: la copulación del demonio y la inocente niña es la inenarrable situación que motiva la existencia del film, para encontrarle una solución curativa. Se trata, efectivamente, de una compilación de las más deterioradas situaciones y planos de los clásicos del cine de terror, de *La momia* (*The Mummy*, 1932), de Karl Freund, en adelante. Pero en *El exorcista* todos esos planos conservan su fuerza porque ahora sabemos —se *pretende* que sepamos— que lo peor ya ha sucedido, que la doncella ha sido poseída, que el diablo es el que maneja este mundo y que es preciso eliminarlo. Efectivamente, ¿cuántos films de terror reciben el título, no de su monstruo destructor, sino del vencedor de éste?

La mujer y el monstruo, deslumbrante en su verdad para con su forma y su época, también es, por tanto, un hito en la historia psíquica del cine de terror. Bien puede ser un canto de inocencia, pero en sus implicaciones últimas (¿no intencionadas?) no sólo es una exploración, sino también una crítica de aquellos monstruos que nos hacían temblar de jóvenes. Y en la misma figura del monstruo, triste y abandonado, podemos ver una versión igualmente vigorosa, incluso tal vez más convincente, de aquella

visión trágica de la negación humana que Robert Lowell expresó en 1956 en el canto de experiencia «La hora de la mofeta»:

Estoy en lo alto
de nuestra escalera trasera y respiro el cargado aire
—una mofeta madre, acompañada de sus cachorros en fila,
se alimenta de bazofia.
Con su hocico puntiagudo hurgonea en una taza
de leche agria, y deja caer su cola de avestruz,
sin inmutarse.

Sobre esto versaban realmente aquellas tardes sabatinas, y sus tinieblas son el centro de gravedad de toda luz que desde entonces hayamos alcanzado.

«El hombre de las pistolas de oro» y el *western*

En su número de 25 de mayo de 1959, la revista *Time* publicó la siguiente crítica:

El hombre de las pistolas de oro (20th Century Fox) es un *western* de dos horas de duración y dos millones de dólares, con tres grandes estrellas (Richard Widmark, Henry Fonda, Anthony Quinn), dos villanos principales, tres argumentos principales, cinco subargumentos, ocho cadáveres refrescantes y nueve grandes estallidos de violencia. El héroe número uno (Fonda), una especie de «Good Bad Guy» (un malo bueno), es un célebre pistolero provisto de colts con empuñadura de oro. El pueblo de Warlock le pide protección contra el villano número uno (Tom Drake), un «Bad Bad Guy» (un malo malo) con un hablar lento y burlón, un disparo rápido y muchos sigilosos tendedores de emboscadas a sus órdenes. Desafortunadamente, el héroe número uno se niega a hacer el trabajo sin su compinche, el villano número dos (Quinn), un G.B.G. que resulta ser un B.B.G. —la especie de vil canalla que se hace mantener por su chica—. Así pues, el guionista recurre al héroe número dos (Widmark), un G.B.G. que se convierte en un G.G.G. y va tras los malos como un mirlo matando garrapatas en una vaca. Al final, una vez liquidados todos los villanos, lo único que han dejado de hacer los héroes es responder a estas importantes cuestiones: 1) ¿quién saca más rápido?; 2) ¿quién es más lento en el habla?

Newsweek (20 de abril de 1959) había concedido al film una crítica aún más breve, pero que terminaba con una apostilla, más inteligente que toda la crítica de *Time*: «el Oeste jamesiano —Henry, no Jesse».

En «Seventy Years on the Trail: A Selected Chronology of the Western Movie», de Jack Nachbar, un exhaustivo catálogo preparado para *The Journal of Popular*

Film, el año 1959 es uno de los más breves, en el que sólo figura *Río Bravo* (*Río Bravo*, 1958), de Howard Hawks. Edward Dmytryk dirigió ese año *El hombre de las pistolas de oro*, siendo también el director, entre otros films, de *Historia de un detective* (*Murder, My Sweet*, 1944), *El motín del Caine* (*The Caine Mutiny*, 1954), *La mano izquierda de Dios* (*The Left Hand of God*, 1955), *El árbol de la vida* (*Raintree County*, 1957) y *El baile de los malditos* (*The Young Lions*, 1958). Sin embargo, no figura mención alguna de Dmytryk en el compendio de Andrew Sarris, *El cine norteamericano. Directores y direcciones: 1929-1968* [Editorial Diana, S.A., México, D.F., 1970] —un volumen que sí incluye filmografías y análisis de lumbreras tales como Jack Smight, Paul Fejos, Theodore J. Flicker.

No quiero insistir sobre este punto. Pero en apariencia, *El hombre de las pistolas de oro* disfruta de una posición que no es precisamente agraciada dentro de los westerns, y su director, por muchos triunfos que haya logrado, no ha alcanzado el rango crítico de autor. Por supuesto que no es mi intención discutir aquí la reputación crítica de Edward Dmytryk ni tratar de resucitarla, aunque por razones que luego indicaremos la reputación del director ejerce una curiosa influencia en nuestra visión de *El hombre de las pistolas de oro*. Por el contrario, lo que sí me interesa es examinar el film; y ello implica, al menos en parte, examinar las razones por las que este *western* notablemente sutil y poderoso ha sido relegado a un doble anonimato, por parte del público que sigue los gustos de *Time* y *Newsweek* y por parte de los intelectuales cinematográfico-literarios que disfrutaban hablando de la «visión» de *Río Rojo* o *Río Bravo* y hacen compendios críticos del *western*.

Seguramente, parte del problema reside en la absoluta inmensidad del género, el *western*. De todos los géneros del cine narrativo, ninguno ha tenido una importancia tan perdurable en la producción de los estudios hollywoodianos e internacionales, y ninguno ha engendrado un conjunto de convenciones argumentales más infinitamente variables, ni más rigurosamente codificadas. Desde que *Asalto y robo de un tren* (1903) sentara, a un mismo tiempo, las potencialidades del cine narrativo y la situación básica del *western*, éste ha desarrollado la mitología más completa, la estructura más totalmente autárquica, y que se explica por sí misma, que el cine haya producido nunca. Y en el alud de los films de *cowboys* que se estrenan anualmente, año tras año, quizá no sea demasiado sorprendente que un film tan bueno como *El hombre de las pistolas de oro* se haya perdido temporalmente entre la multitud.

Asimismo, a un nivel más complicado, la apabullante convencionalidad de los westerns puede jugar en contra del reconocimiento adecuado de un film particular. La crítica de *Time* es especialmente interesante a este respecto. Junto a su vulgar falta de seriedad y —tal como veremos— su absoluta falta de comprensión del argumento básico de *El hombre de las pistolas de oro*, la crítica se las arregla para dar un palo al film con la astuta técnica de asimilarlo a las mismas convenciones (o clichés) que rigen cualquier *western*, en la medida en que es un *western*. Las mismas expresiones «G.B.G.», «G.G.G.» y el detallismo falso de «sigilosos tendedores de emboscadas» o

de «un mirlo matando garrapatas en una vaca» (¿acaso los mirlos matan las garrapatas de las vacas?, ¿acaso el crítico de *Time* está documentado sobre tales hechos?) ya son una crítica del film, interesante aunque injusta. Puesto que implican que este costoso fiasco de dos horas, a pesar de toda la complejidad de su argumento, es tan sólo «un *western* más». Creo que es revelador que un fraude semántico como éste no pueda aplicarse a cualquier otro tipo de film que no sea un *western*. Por más familiares que nos resulten los supuestos y los clímax de rigor de la historia de amor, el *thriller* policial, el film bélico y el cine terrorífico, sólo el *western* ha penetrado tan profunda y descaradamente en nuestro léxico común como para establecer su propio lenguaje cifrado, instantáneamente reconocible.

Efectivamente, los críticos y teóricos cinematográficos han encontrado en el *western* un campo abonado para el descubrimiento del «genio», precisamente *a causa de* la endeblez aceptada de las convenciones del género. Volvemos a encontrarnos con la idea considerablemente romántica, consustancial al concepto de autoría, de que el genio creador del director se manifiesta en su expresión más rotunda y triunfal a contrapelo de la obra de arte, en contravención de las reglas estipuladas del género, con una especie de rabia y desdén shelleyanos hacia las limitaciones de la forma elegida. Así, directores como John Ford, Bud Boetticher y Anthony Mann son autores de *western* célebres (justamente, por supuesto) no tanto por los grandes westerns que han realizado, como por lo que han hecho por (con, sobre) las tradiciones heredadas del género. Sus innovaciones son como aquellos leopardos kafkianos que fuerzan la entrada al ritual, convirtiéndose con ello en el centro de atracción del mismo.

Pero ¿y el género en sí mismo? El excelente libro de John Cawelti *The Six Gun Mystique* es uno de los pocos estudios que analizan con seriedad y sensibilidad los supuestos del *western* en su propio interés, considerándolos como una importante, y quizá determinante, mitología contemporánea. Y hasta el libro de Cawelti deja sin responder algunas cuestiones básicas. ¿Cómo podría un crítico partidario del cine de autor, con sus hipótesis profundamente arraigadas sobre la importancia relativa del género y de la convención, tratar de un *western* cuya brillantez era exactamente la manifestación de las formas convencionales, su penetración y reformulación de los mitos originales? No creo que pudiera. Creo que pasaría simplemente de largo. Aduzco como prueba el destierro de *El hombre de las pistolas de oro* a la triste inmortalidad de grupos dispersos de admiradores silenciosos y a infrecuentes resurrecciones en las sesiones de noche de la TV local.

Es decir, *El hombre de las pistolas de oro* es un film cuya fuerza consiste, paradójicamente, en su falta de originalidad, en el tranquilo e impecable desarrollo de sus arquetipos más profundos. Que tal falta de originalidad se convierta en última instancia en otra clase de originalidad más elevada, es algo que, por supuesto, está implícito en una lectura del film como ésta. John Crowe Ransom, en un ensayo sobre el gran poema bucólico «Lycidas», de Milton, explicaba el genio de éste, llamándolo «un poema casi anónimo». Es una frase útil de recordar, así como la actitud que

representa, al abordar un film como *El hombre de las pistolas de oro*.

Aunque complejo, el argumento no es tan confuso ni estúpido como pretendiera *Time*. Warlock es una ciudad fronteriza, gobernada por un *sheriff* borracho e ineficaz, que está siendo aterrorizada por el gángster-ranchero Abe McQuown (Tom Drake). La banda de McQuown incluye en sus filas a los hermanos Gannon: Billy (Frank Gorshin), un joven y exaltado pistolero, y Johnny (Richard Widmark), un irreflexivo parásito al que se tolera en atención a Billy. Después de que la banda de McQuown humilla públicamente al *sheriff* y le destierra, el pueblo decide contratar a un «*sheriff* en funciones» (es decir, un *sheriff* extraoficial, nombrado por decisión popular) para que les salve del caos. El juez Holloway (Wallace Ford), un viejo mutilado, cínico y amargado, opone gran resistencia a ello. Pero los hombres de negocios, preocupados por la seguridad de sus propiedades, contratan a Clay Blaisdell (Henry Fonda), un legendario pistolero. Blaisdell llega a la ciudad acompañado por su viejo amigo y compinche, el pistolero Tom Morgan (Anthony Quinn). Morgan, que es un fanático admirador de Blaisdell y de su reputación como pistolero, compra un saloon y monta un rentable negocio, mientras él y Blaisdell hacen limpieza de Warlock.

Mientras tanto, Johnny Gannon se ha desengañado progresivamente de la banda de McQuown y, finalmente, se separa de ella, aunque los ciudadanos de Warlock apenas si le toleran en la ciudad. Lily Dollar (Dorothy Malone), una chica de vida disoluta, antigua querida de Blaisdell y de Morgan, ha llegado a la ciudad —con gran enojo de Morgan— y Johnny se interesa por ella. Morgan, como cada vez se hace más evidente, tiene una fijación homosexual por Blaisdell: Morgan es cojo y feo, un camorrista de bar cuya técnica más sutil consiste en tomar la delantera a su adversario con una escopeta de cañón recortado, mientras que Blaisdell, resplandeciente con su traje negro y sus pistolas de oro, es un vivo símbolo, no sólo de nuestro más querido mito del pistolero, sino también de la belleza que Morgan no posee. Blaisdell, inconsciente de la naturaleza de la amistad de Morgan, o incapaz de admitirla, está cansado de la vida evanescente y nómada de un chamán-pistolero, y considera la posibilidad de cambiar de vida y casarse con una «linda muchacha» del pueblo, Jessie Marlowe (Dolores Michaels). Morgan, por supuesto, está escandalizado por las perspectivas de heterosexualidad estable y normal de su amigo, y por su posible descenso de un estilo de vida heroico a otro cotidiano.

Tal como puede verse por esta sinopsis, los elementos duelísticos de *El hombre de las pistolas de oro* se transforman, hacia la mitad del film, en un tipo de batalla muy distinto, mucho más psicológico: la apostilla de *Newsweek* sobre el «Oeste jamesiano» es, efectivamente, del todo apropiada. Pero ello no quiere decir que *El hombre de las pistolas de oro* sea un «antiwestern», un «western novelístico» o aquella incongruencia, justificadamente desaparecida hace tiempo, de la publicidad posterior a *Solo ante el peligro* (*High Noon*, 1952), de Fred Zinnemann: un «western adulto». Porque los conflictivos problemas mentales de los personajes —la aversión de Gannon por la vida del forajido, el aburrimiento de Blaisdell con su papel de

pacificador, la patética confusión de Morgan sobre su propia identidad sexual y su actitud hacia el Oeste—, arrancan del material básico del *western*; son, como ya he indicado, intuiciones particularmente inteligentes y fidedignas de los conflictos visionarios implícitos en la situación del *western*. La fuerza de *El hombre de las pistolas de oro*, reiterémoslo, es su inocencia; pero esta inocencia está cuidadosa y sagazmente *construida*, y consiste, al menos a este nivel, en proyectar sobre los personajes del film las incertidumbres y las ambigüedades de identificación que normalmente se hallan implícitas en el público.

Si tales ambigüedades se desarrollan a partir de un argumento típico, es también a éste que *El hombre de las pistolas de oro* vuelve para su desenlace. Blaisdell y Morgan —tal como Blaisdell ya había pronosticado con fatiga— llegan a convertirse para los buenos ciudadanos de Warlock en un estorbo casi tan grande como lo había sido la ahora diezmada banda de McQuown. Los ciudadanos, a cuya cabeza figura el juez Holloway, piden que alguien se presente voluntario para prestar juramento como *sheriff*. Johnny Gannon se presenta voluntario y, entre risas y burlas, presta juramento. Visita entonces a los miembros que quedan de la banda de McQuown, para calibrar sus intenciones, y es terriblemente vapuleado por ellos y herido en la mano con que dispara. Gannon vuelve a la ciudad sangrando y humillado, y se prepara para lo que promete ser una confrontación suicida con la banda, a la mañana siguiente. Pero al llegar ésta, Gannon, con la mano vendada y sin ayuda alguna por parte de los ciudadanos de Warlock, derrota milagrosamente a la banda McQuown y se instituye como ley.

Mientras tanto, Morgan enloquece ante la despreocupación de Blaisdell por el declive de su propia imagen y por su benevolencia hacia el usurpador Gannon. Esa noche Morgan se emborracha y, entre mofas y recriminaciones lacrimosas, obliga a Blaisdell a desenfundar y disparar sobre él, matándole. Y aunque los ingenuos pueden considerar esta parte de la acción como un cliché sadomasoquista de todo homosexual, se trata, no obstante, de una escena convincente: el héroe y amante de Morgan ha «muerto» al entrar en la normalidad y la historia, y a Morgan no le queda más que sacrificarse en la pira de su perdida imagen de gloria. Efectivamente, la pira tiene una materialización literal: Blaisdell, afectado al descubrir finalmente la verdad sobre Morgan (y sobre él mismo), lleva al rebaño de buenos ciudadanos de Warlock al bar de Morgan, humilla y trata brutalmente al juez Holloway (que ha estado propagando su complacencia en el crimen) y prende fuego al bar, al hotel y a los cadáveres, en unas primitivas honras fúnebres para las que el adjetivo «homérico» no está fuera de lugar.

En este punto, la crisis final de la película ya está planteada. Porque Blaisdell, privado de Morgan y enfrentado a un pacificador legal, ya no tiene función alguna en el mundo de Warlock. Gannon le dice a Blaisdell que debe abandonar la ciudad al día siguiente, y éste, que aún desea sentar la cabeza con Jessie, amenaza a Gannon con matarle. Pero tras una noche de reflexión, Blaisdell decide que en realidad no hay

futuro para él, en ésa ni en ninguna otra ciudad. Gannon ignora esto, por supuesto, y está seguro de que Blaisdell lo matará al día siguiente. En la que presiente va a ser su última noche, se convierte en amante de la cínica y generosa Lily Dollar. Al día siguiente, en una confrontación que en realidad es la confrontación entre dos épocas del tiempo mítico, Blaisdell se enfrenta con Gannon, demostrando por dos veces su mayor rapidez, con sus dos pistolas de oro, pero se niega a disparar. Después de una vistosa rúbrica con sus pistolas, las arroja al suelo y se aleja de la ciudad, abandonando Warlock al cuidado del nuevo *sheriff* y su nueva dama, y dejando atrás sus propias posibilidades de una vida normal por siempre jamás —y trágicamente, debemos añadir.

El guión, de Robert Alan Aurthur, bien puede considerarse como uno de los más cultos jamás filmados en Hollywood —salvo que el adjetivo «culto» ha llegado a ser un pálido elogio en ciertos círculos de cinéfilos. Es mejor, y más exacto, decir que es uno de los guiones más fílmicos de los años 50. Pues si bien el *western*, como género, ha desarrollado una tan gran cantidad de motivos que sería imposible (o deliberadamente absurdo, como en *La ingenua explosiva* [*Cat Ballow*, 1965], de Elliott Silverstein, o *Sillas de montar calientes* [*Blazing Saddles*, 1974], de Mel Brooks) incluir una gran mayoría de ellos en un único film, *El hombre de las pistolas de oro* logra incluir y elevar a su más alto nivel de conciencia una de las posibilidades míticas esenciales —quizá la esencial— del género. Warlock es una ciudad, y *El hombre de las pistolas de oro* es sorprendentemente uno de los pocos *westerns* cuyo título original es precisamente el del lugar en que transcurre la acción. Pero el film nos ayuda a ver que la acción paradigmática —encontrar una ciudad— es, de hecho, la preocupación real de muchos de los más importantes *westerns*, que en realidad el tema épico y el riesgo épico son, seguramente, más apropiados al *western* que a cualquier otro género narrativo.

«Aquí estamos los forasteros y peregrinos, declarando que buscamos una ciudad»: la linda imagen del himno protestante estaría fuera de lugar en un *thriller* policial o en un film de terror, pero sería un tema perfectamente adecuado a la mayoría de los grandes *westerns*. *The Virginian* (1929), de Victor Fleming, *El forastero* (*The Westerner*, 1940), de William Wyler, *La diligencia*, *The Ox-Bow Incident* (1942), de William A. Wellman, *Río Rojo*, *Solo ante el peligro* y otros muchos, desarrollan en profundidad aspectos que otros géneros narrativos sólo tocan de manera alusiva. El *thriller*, por ejemplo, trata principalmente de una bifurcación, de una tribalización del mundo urbano (en maleantes y detectives, culpables e inocentes). Esta compartimentación puede revelar las complejidades y ambigüedades de la identidad política en el interior de la ciudad, pero fundamentalmente tiene poco que decir sobre los impulsos originales que fundaron la ciudad. El cine de terror — que siempre es una u otra variante del más primitivo de los mitos humanos, el del héroe y el dragón— es realmente un mito de los orígenes de la civilización (la derrota del dragón es la creación arquetípica del orden humano y la superación del caos).

Pero es probable que sea *excesivamente* mítico para el tema de la fundación de la ciudad, por lo que el propio mito se ha empequeñecido y civilizado antes de poder producir la reducida —y por ello más interesante, más compleja— materia de la épica.

En la escena 10 de *Asalto y robo de un tren*, el empleado del ferrocarril, que había sido atado y amordazado por los ladrones, irrumpe en un baile popular, anuncia el robo y contribuye a formar un pelotón para seguir a los bandidos. Los historiadores del cine suelen definir esta escena como «la primera vez que se usó el montaje alternado en el cine narrativo», puesto que la acción de la escena 10 se desarrolla paralelamente con la acción previa, la huida de los ladrones. Pero si es la primera suspensión del tiempo en el cine, también es la primera escena en que se define la comunidad del *western*, en su relación, peculiarmente vulnerable y ejemplar, con la violencia. Dicho de otro modo, el detalle técnico del tiempo diegético es relevante por su significación narrativa. El robo del tren ha suspendido literalmente el tiempo normal de un estado organizado —como toda violencia o crimen, es antihistórico, una violación del ordenado ritual del tiempo civilizado— y por ello debe ser restablecido por el pelotón (de *posse comitatus*, «el cuerpo de hombres que un oficial de paz o un condado tiene poder para reclutar para mantener la paz», es decir, para devolver la historia a su curso normal).

Decir que la mayoría de los grandes *westerns* (y todos los menores) tratan del establecimiento o restablecimiento de una forma de gobierno, de un grupo de individuos civilizados que viven en el borde de la incivilización, equivale a decir que el *western* bien puede ser el más naturalmente fílmico de los géneros. Hemos observado en el capítulo anterior que una de las distinciones formales entre la narrativa fílmica y la novelística puede residir en que, mientras que la novela tiene una fuerte tendencia a centrarse en los individuos, y sólo secundariamente en la masa de que proceden los individuos, el cine parece tener la tendencia opuesta y complementaria. En gran parte, esta tendencia es congénita al tema oculto del *western* —la descripción del origen de la ciudad, de una masa civilizada de seres humanos con individualidades sólo definidas en una relación secundaria con la idea fundamental de la muchedumbre. Y, efectivamente, el héroe del Oeste, ya sea *sheriff*, *cowboy* o forajido simpático, siempre es indisociable de esta curiosa especie de identidad: es un personaje mítico, terriblemente distinto de los demás de su mundo, tanto por su conducta como por sus pertrechos maravillosamente elaborados (sombrosos, trajes, revólveres y espuelas). No es distinto en tanto que ente real, privado, sino en tanto que intérprete de papeles; en otras palabras, sólo es distinto en aquella misma manera en que el primitivo chamán o sacerdote son distintos de la comunidad —*distinguidos* por la misma función que realizan.

Es probable que la principal razón de esto sea un hecho muy curioso: que, de todos los géneros cinematográficos y literarios populares, el *western* sólo ha alcanzado una verdadera envergadura en el cine. No existe un Dashiell Hammett, un

Raymond Chandler, un Robert Heinlein o un Arthur C. Clarke de la novela del Oeste (incluso el legendario Max Brand es un irremisible plumista con ansias poéticas dispersas); y no podría existir, porque el cine, encarnación directa de la estética romántica, está mucho más en armonía, técnica y fenomenológicamente, con el mito esencial del *western*. Para encontrar un gran novelista del Oeste, debemos retroceder hasta la época romántica, hasta el que quizá sea el único verdadero novelista romántico que Norteamérica ha dado. Me refiero, naturalmente, a James Fenimore Cooper y a su creación Natty Bumppo, el primer *cowboy* norteamericano (existían versiones europeas del siglo XVIII).

Sin duda Cooper pensó que estaba creando un tema épico norteamericano de carácter nacional —y tenía razón—. Cooper era un ardiente aristócrata (enemigo de los artículos radicales de la Confederación y amigo de la Constitución conservadora y burguesa que los sustituyó); y sus «Leatherstocking Tales», en particular *The Prairie*, emplean la figura de Natty Bumppo, duro e individualista, como patriarca cuyo melancólico papel consiste en proteger a los inocentes y a los jóvenes exilados en el bosque, precisamente para que éstos puedan establecer una sociedad decente y organizada en la que, a su vez, no habrá sitio para Natty. No es por accidente que, al morir al final de *The Prairie*, las últimas palabras de Natty dirigidas al sol naciente son: «¡Aquí estoy!» —el *Hineni* con que Abraham, otro patriarca errante y padre de legisladores, responde a la llamada de Dios en el Génesis.

Se han escrito y se han dicho muchas tonterías sobre el duro individualismo como tema principal de las alegorías del *western* y como la característica distintiva de su héroe. Pero el individualismo es tan sólo un medio para el fin mucho más importante de la colectividad instituida, de la construcción de una ciudad en el desierto que pueda al mismo tiempo afrontar eficazmente dicho desierto (tanto el exterior como el interior a la personalidad humana) y, no obstante, funcionar como cabeza de puente de la civilización, preservando intactos los valores que nos han sustentado desde la caverna hasta la ciudad. Michael Marsden, en un interesante artículo titulado «Savior in the Saddle: The Sagebrush Testament» (*Illinois Quarterly*, diciembre de 1973), sugiere que el héroe *cowboy*, aislado y sin embargo sirviendo con su aislamiento al bien de la comunidad, es el más legítimo prototipo americano de Cristo: «En el *western* el salvador necesita enfrentarse a la civilización (la religión formal) para amansarse, pero puede alcanzar fácilmente la envergadura de lo heroico, gracias a su bondad esencial». Aunque la asociación con Cristo sea exagerada, contribuye a corroborar la asociación que quiero recalcar con el pontífice, con el mediador entre la civilización y el universo.

Pero, tal como durante casi un siglo nos han enseñado la antropología y el *western*, hay dos clases de pontífices, dos variedades de mediadores en el origen de la civilización; y la transición entre uno y otro tal vez sea uno de los acontecimientos cruciales de la historia del hombre civilizado. Los nombres más útiles que se les puede dar son los de chamán y de sacerdote, que describen, de acuerdo con *The*

Masks of God, de Joseph Campbell, o con las trascendentes obras de Mircea Eliade, sus diferencias más sugestivas para nuestros fines.

Guión: si queremos imaginar a la horda primitiva reunida en asamblea, a punto de constituirse en una unidad estructurada, en una civilización, entonces la primera persona para organizarla en un grupo religioso y observante de la ley habrá tenido que ser la misteriosa figura del chamán. El chamán (hechicero, médico, profeta loco o anciano de la montaña) es el mediador, la voz de lo divino para la sociedad seminómada de cazadores. Radicalmente individualista, errático, incluso esquizofrénico (según sugiere Géza Róheim en *The Origin and Function of Culture*), representa el impulso religioso, el impulso hacia la ley y la moralidad social en su estado más problemático. Porque el chamán carece de iglesia, de doctrina, de un código de preceptos: sus mensajes de lo divino proceden de su propia voz extática, y son tan *ad hoc*, tan errabundos como la vida de los cazadores a quienes van destinados.

Sin embargo, al organizarse el grupo de cazadores en una sociedad agraria estable, y con la consecuente formación de ciudades estables, que sustituyen a las poblaciones efímeras y portátiles, el chamán queda desplazado por su semejante el sacerdote, figura menos dramática, menos energética, pero más previsible. El sacerdote —verdadero pontífice, constructor pero no cruzador de puentes hacia el imperativo moral— ya no es la voz errática de una orden divina que se supone está más allá de todo intento humano de comprensión o de codificación. En cambio, es el representante de una forma constituida y divinamente revelada de adoración y de rectitud —la Ley como constitución de la sociedad más que la ley como impulso socializador inicial. A diferencia de los profetas, carece del don y de la maldición de estar especialmente predispuesto a las posesiones violentas, pero, por el contrario, es el portavoz del pueblo, llamándole al reconocimiento de sus deberes y responsabilidades ya decretados: en otras palabras, es *uno de ellos* destacado para el culto. Si el peculiar talento del chamán reside en la posesión, la magia y el éxtasis, el del sacerdote reside en la posesión de sí mismo, la cohesión social y la rectitud de la liturgia (*leitourgia*, «el culto público, el deber público, el bien común»).

La distinción entre las funciones chamánicas y las sacerdotales es de una gran riqueza de sugerencias, y conserva una perdurable tensión en la historia de la cultura: Moisés y Aarón, Pedro y Pablo, o (tirando más hacia *El hombre de las pistolas de oro*) McCarthy y Eisenhower. Es también una tensión que ha producido las dos variedades fundamentales, y de más permanente interés, de «mediación» en el *western*, que podemos designar libremente como las variedades representadas por *La diligencia* y *El forastero*, ya que aquellos dos films de 1939 y 1940 sentaron su normativa con gran autoridad.

La sociedad de *La diligencia* es la sociedad explícitamente nómada de los viajeros de la diligencia que se dirige a Lordsburg. Estos viajeros constituyen un microcosmos de tensiones interpersonales (la familia «normal», la mala mujer, el

doctor borracho, el ladrón cortés, el forajido noble) simultáneamente amenazados por el peligro de los indios salvajes y por el paisaje del Monument Valley, impresionante y extraño en su magnificencia. Ringo Kid (John Wayne) salva al grupo y lo mantiene unido contra el peligro interior y exterior, porque, como buen chamán, es una especie de forajido sagrado, de errático portador de la ley.

Por otra parte, en *El forastero* la tribu nómada ya se ha constituido en ciudad, la ciudad de Langtry, bajo la ambigua autoridad del juez Roy Bean (Walter Brennan), una especie de primitivo chamán ido a menos. El héroe del film, Cole Hardin (Gary Cooper), llega casualmente a Langtry y termina por civilizarla, convirtiéndola en una verdadera ciudad, al establecer un código de racionalidad y de justicia en contra del errático proceder de Bean, partidario de la ley de Lynch. A diferencia del «mágicamente» llamado Ringo Kid, Cole Hardin es un emisario de la normalidad, un sacerdote de lo cotidiano cuya misma tranquilidad y renuencia a «desenfundar» son sus características más destacables. (Esta sería, efectivamente, la contribución permanente de Cooper al *western*, en oposición al chamanismo de Wayne).

Ambos tipos de argumentos han tenido una vida rica y duradera, que llega hasta films relativamente recientes. Como ejemplos de argumento chamánico tenemos los films de exploración del Oeste, como *Northwest Passage* (1940), de King Wallis Vidor, la mayoría de films sobre la conducción de ganado (y en particular, naturalmente, *Río Rojo*, donde John Wayne es el viejo chamán celoso que protege su régimen contra su «hijo» y rival, Montgomery Clift), *Colorado Jim (The Naked Spur*, 1953), de Anthony Mann, y el muy subvalorado *Desafío en la ciudad muerta (The Law and Jake Wade*, 1958), de John Sturges. En todos ellos, la situación básica es el peregrinaje de una minisociedad a través de un territorio hostil, bajo la tutela de un ambivalente héroe-villano. (Podríamos añadir, como sucedáneo mítico de este argumento westerniano, a todos aquellos films que describen desastres en aviones, barcos, autobuses, trenes u otros espacios cerrados y móviles, cuyo principal ejemplo sería *The High and the Mighty* [1953], de William A. Wellman, inevitablemente protagonizado por John Wayne, en el papel de un piloto de aviación). La variedad sacerdotal, centrada en la ciudad, es de una tradición quizás aún más rica, incluyendo *The Ox-Bow Incident, Arizona (Destry Rides Again*, 1939), de George Marshall (donde Jimmy Stewart es una encarnación de la normalidad todavía más afortunada que Cooper), *Pasión de los fuertes (My Darling Clementine*, 1946), de John Ford, *Duelo de titanes (Gunfight at the O.K. Corral*, 1957), de John Sturges, y por supuesto *Sólo ante el peligro*.

Pero en *El hombre de las pistolas de oro*, si no por vez primera, al menos de una manera más explícita y complicada que nunca, ambas tradiciones están deliberadamente entrelazadas; y aun suponiendo que éste fuera su único mérito, bastaría para demostrar la gran importancia del film respecto de lo que después de 1959 ha sucedido en el llamado *western* contemporáneo. El mismo nombre de «Warlock» no es tan soler el nombre de la ciudad, sino también una antigua

denominación de brujo; y Robert Alan Aurthur pretende seguramente que desde los títulos de crédito nos formemos vagas asociaciones mágicas y míticas sobre el film. Warlock es una ciudad que se ha deslizado desde la civilización hacia la anarquía primigenia. El *sheriff*, representante de la religión cívica, es humillado en la primera secuencia, y expulsado; y no quedan más que los forajidos, encarnaciones del caos, y el amargado y viejo juez, la deidad coja y arruinada que ha perdido la autoridad. Entonces, la ciudad debe recorrer de nuevo la escala de la mitografía política. Y este proceso empieza, naturalmente, con el chamánico Blaisdell. También su nombre es significativo: «Clay Blaisdell» es el único nombre previsible, estereotipado, de *cowboy*, en un film por otra parte poblado de Mc-Quowns, Gannons, Marl owes y Holloways. En otras palabras, Clay Blaisdell es una leyenda; y su uniforme especial (una reminiscencia del Wyatt Earp que Fonda interpretaba en *Pasión de los fuertes*) y sus fetichistas y totémicas pistolas de oro incrementan este papel legendario.

Pero desde la atalaya de la civilización, el orden del chamán es insuficiente o excesivo: es subversivo y peligrosamente indiscriminado. El doble de Blaisdell en *El hombre de las pistolas de oro* es el cojo, brutal y reprimido homosexual, Morgan. Pero si Morgan es, en un sentido, la cara oscura de la propia personalidad de Blaisdell, también es, en un sentido más importante, el *efecto* vivo de la supremacía de Blaisdell sobre los miembros menos normales de la sociedad. A tin de cuentas, Morgan es el máximo fan de Blaisdell (y las asociaciones de la palabra fan con la ensoñación cinéfila son deliberadas); su cojera nos recuerda la del juez Holloway, pues ambos son ciudadanos comunes cuya salud psíquica ha sido destruida por una erupción, ya sea del caos (en el caso de Holloway), ya sea de una energía intolerablemente inaccesible y oracular (en el caso de Morgan).

Una idea sutil y exacta del guión es que la acción civilizadora de Blaisdell —su reconversión de Warlock, de una multitud violenta a una comunidad organizada— es también el acto que exige su exilio y su sustitución por el nuevo sacerdote-*sheriff*. Johnny Gannon ha sido con anterioridad miembro de la banda de forajidos, y no adquiere su nueva vocación, como agente de la ley y el orden de la normalidad, hasta recibir la herida casi ritual en la mano, durante su visita nocturna al cuartel general de McQuown. Y también aquí el reparto del film es brillante. Pues si Fonda, con su sola presencia, evoca la imagen del pistolero de los westerns clásicos de los años 40, el John Gannon de Widmarck es una perfecta y espléndida prolongación de sus anteriores papeles de buen villano urbano, nervioso y vulnerable (como en *Manos peligrosas*). Su composición no es neurótica, pero sí lo suficientemente tensa para sugerirnos que al pasar del reino de Blaisdell al del *sheriff* Gannon, estamos pasando del mundo de la leyenda al de nuestro tiempo, al de nuestra propia historia cotidiana.

Sin embargo, si *El hombre de las pistolas de oro* funciona como una revisión y reformulación tan profundas de los mitos fundamentales del *western*, también funciona sutilmente como cancelación, o al menos como superación, de esos mitos. Puesto que según un descubrimiento peculiarmente moderno, una vez comprendido

un mito, éste deja de serlo, al menos para el que lo ha comprendido. *El hombre de las pistolas de oro* convierte en su propia estructura las energías que habían permanecido latentes en westerns anteriores; con ello, el film inaugura realmente la tradición del *western* contemporáneo o abstracto, que nos ha dado films como *Hasta que llegó su hora* (*Cera una volta il West*, 1969), de Sergio Leone, *El rostro impenetrable* (*One-Eyed Jacks*, 1961), de Marlon Brando, *Los vividores* (*McCabe and Mrs. Miller*, 1971), de Robert Altman, *Dos hombres y un destino*, de George Roy Hill, e incluso *Almas de metal* (*Westworld*, 1973), de Michael Crichton. Lo que estos films tan dispares tienen en común —y lo que quizá les convierte en los westerns más interesantes de los años 60 y 70— es que, de un modo u otro, se concentran en el *western* entendido como mitología, como una rica visión de las fuentes de la psique contemporánea, y que intentan por distintos caminos articular e influenciar la riqueza de esta psique mediante la manipulación de la visión mítica del *western*. Ello puede ser, o no, consecuencia de una influencia específica y consciente; como ya he dicho, *El hombre de las pistolas de oro* ha disfrutado desde su estreno de un extraño anonimato. Pero tanto si nos interesamos por las texturas barrocas y los ritmos operísticos de Leone, por la semiparódica obsesión de Altman por la evolución social y la cosmogonía urbana, o por la fascinación de Brando por el Oeste como modelo esquemático del poder político, nos hallamos ante films que son claros herederos y prolongaciones de *El hombre de las pistolas de oro*.

Es interesante especular sobre qué pudo producir un film como éste. Está claro que, en parte, las formas artísticas se desarrollan por su propio ímpetu, y que era inevitable que, más pronto o más tarde, el *western* alcanzara la conciencia explícita en el guión de Arthur. Pero parece que otra circunstancia —la turbia vida política de la América de los años 50— ejerció una presión peculiar sobre el film, así como ha seguido ejerciéndola sobre nuestra propia conciencia social, dentro y fuera del cine. En mi discurso sobre el film me he centrado en la brillantez del guión y de la interpretación, más que en la dirección. Aunque los más fervientes admiradores de *El hombre de las pistolas de oro* admitirán que la dirección es, en el mejor de los casos, adecuada. La carrera de Edward Dmytryk como director se ha caracterizado en gran medida por una competente eficacia, a veces más aplicada que brillante, que en sus mejores momentos posibilita que excelentes guiones y excelentes interpretaciones lleguen a la pantalla sin interferencias del director. Esto no es despreciar a Dmytryk: si una de las maneras de concebir al director de cine es como autor, por analogía con el creador de una obra literaria, Dmytryk nos recuerda que otra analogía, igualmente válida e importante, es concebir al director como editor, es decir, como un artesano de gusto, antes que creatividad, cuyo talento crucial consiste en reconocer las obras originales de valor y empaquetarlas de manera atractiva.

Pero el don del gusto puede ser creativo en sí mismo, de modos particularmente sutiles. Y la selección y el evidente reconocimiento de la estructura de *El hombre de las pistolas de oro* por parte de Dmytryk, presenta una interesante resonancia con su

carrera, con la historia del *western* de los años 50 y con las neurosis políticas de la América de esa década. Ya he identificado a John Wayne como el chamán potencialmente criminal y arquetípicamente individualista de la mitología del *western*; y no hay duda de que, para los conservadores americanos, Wayne ha representado durante cierto tiempo aquellos buenos valores de la vieja frontera que, tal como se palpa, los radicales y el «Estado benefactor» están en vías de subvertir. Cito a continuación las declaraciones de Wayne a *Playboy* (mayo de 1971) sobre el Hollywood de los primeros años 40, que desembocaron en las actividades de la HUAC y el senador Joseph McCarthy:

El Ministerio de Asuntos Exteriores (...) nos mandó a aquel pobre bastardo [un coronel del Ejército, un americano leal] para que fuera el director técnico de mi película *La patrulla del coronel Jackson (Back to Bataan, 1945)*, que estaba dirigiendo Eddie Dmytryk. Yo sabía que él y todo un grupo de actores de la película eran prorrojos, y cuando yo no estaba, aquellos prorrojos se ponían a incordiar al coronel. Era un católico, por lo que se burlaban de su religión: incluso llegaron a cantar *La Internacional* a la hora de comer. (...) Así que me dirigí a Dmytryk y le dije: «¡Eh!, tú, ¿eres comunista?». Él respondió: «No, no soy comunista. Mi padre era ruso y yo nací en Canadá. Pero si las masas del pueblo americano quisieran el comunismo, creo que sería algo bueno para nuestro país». Al usar la palabra «masas», se traicionó. Esa palabra no forma parte de la terminología occidental. Así supe que era un comunista. Bueno, ya se vio después.

Lo que «se vio después», claro está, fue la persecución de Dmytryk por la HUAC y la casi liquidación de su carrera, por la misma época que destrozó realmente a tantos directores y actores que prometían. Y el relato que hace Wayne del incidente es un ejemplo casi perfecto del tipo de paranoia institucionalizada (si no de algo peor) que en aquellos días terribles se apoderó de la mayoría del país: que un hombre empleara la palabra «masas» era motivo para una liquidación personal casi literal. Dmytryk sobrevivió (aunque no sin perjuicio para el respeto a sí mismo) y su film *El motín del Caine (The Caine Mutiny, 1954)* es una parábola fascinante, aunque amarga, sobre las ambigüedades del poder instituido y los dudosos límites de obediencia a la autoridad demente (¿fue un error el haber relevado al loco Queeg?, ¿hubiera sido correcto enfrentarse al loco McCarthy?). El hecho de que Dmytryk, tras la investigación inicial de la HUAC, terminara por retractarse y se convirtiera en el único testimonio, de los célebres «10 de Hollywood», favorable a la Comisión, añade un aliciente patético aunque algo empañado a sus alegorías políticas *El motín del Caine* y *El hombre de las pistolas de oro*. Pues si parece retrospectivamente que tales films, entre todos los de su década, sean los más saturados de las ambigüedades generales de la vida política, de los terrores y traiciones reales con que se tropezara un hombre verdaderamente político, podemos decir que Dmytryk, de una manera más

plena y agónica que cualquier otro director de su generación, exploró los límites superiores e inferiores de ese terror y esa traición.

Pero la misma época que casi destruyó la carrera de Dmytryk y que nos proporcionó las imágenes que actualmente tenemos de John Wayne y de Ronald Reagan, también produjo un cambio en la mitografía del *western*, que, más contundentemente que cualquier otro género, refleja la crisis que le era contemporánea. En el párrafo inmediatamente posterior al citado de la entrevista de *Playboy*, Wayne despotrica de «otros compañeros que realmente hicieron cosas perjudiciales para nuestro modo de vida». Uno de éstos era Carl Foreman, el guionista de *Solo ante el peligro*, el *western* que planteó por primera vez la posibilidad de que fuera la *ciudad misma*, de la que es ministro el *sheriff*-sacerdote, la que estuviera corrompida, y corrompida en lo más profundo, incapaz de cobrar valor para ayudar a aquél a enfrentarse a las hordas invasoras que traían el caos. (Este mito de la corrupción de lo normal fue anticipado durante los años 40 por films como las comedias *¡Qué bello es vivir!* [*It's a Wonderful Life*, 1946], de Frank Capra, y por casi todas las comedias corrosivas de Preston Sturges). *Solo ante el peligro* se impuso desde su estreno como una dura parábola sobre la falta de valor de Hollywood ante el acoso de un Washington maniaco. Pero lo que quizá no se entendió claramente es que aquel brillante film no podía haber elegido una mejor escena alegórica para su desesperación que la del *western* clásico —un modo y un género cuya amargura cambia permanentemente—. El hombre justo, el *sheriff* Will Kane, es interpretado —inevitablemente— por Gary Cooper, pues este film significa en muchos aspectos una revocación del mito optimista de *El forastero*. Y si *Solo ante el peligro* es una revisión fílmica de uno de los dos principales argumentos de *western* que hemos definido, *Raíces profundas* (*Shane*, 1953), de George Stevens, parece ser una revisión del otro argumento fundamental, el chamánico. El pistolero-salvador de Alan Ladd, *Shane*, es un san Jorge renuente: sólo en la escena del clímax desenfunda sus pistolas para matar a Jack Palance. Pero su renuencia, tal como el film pone en claro, no es el autodomínio, absoluto hasta la lentitud, de los pistoleros en la tradición de William S. Hart; por el contrario, es una especie de aburrimiento existencial con su propio papel, de fastidio por la necesidad de ser un ejecutor privado de la justicia. *Raíces profundas* no ha conservado la reputación que mereció cuando su estreno, pero sigue siendo uno de los *westerns* más singularmente cansados de todos los tiempos: de forma quizá aún más enérgica que *Solo ante el peligro*, refleja la presión destructora de la política sobre el más político de los sueños populares norteamericanos.

Claro que *El hombre de las pistolas de oro* fue realizado en 1958-59; la pesadilla de principios de los años 50 ya quedaba lejos, y el mismo régimen de Eisenhower se acercaba rápidamente a su fin. Y el film carece de la agudeza implícita, de la amargura implícita en *Solo ante el peligro* o *Raíces profundas*, o incluso en *Conspiración de silencio* (*Bad Day at Black Rock*, 1955), de John Sturges. De hecho, es un crucial film de transición, realizado en un año eminentemente de transición, el

último año de una de las décadas más distintivas de la historia americana. Pero la fábula de Warlock contempla retrospectivamente la transformación del mito del *western* en los años 50, del mismo modo que profetiza las transformaciones de las décadas venideras. En la figura de Clay Blaisdell, Shane (y Ringo Kid y todos sus congéneres) revive su chamánico papel de hombre en el filo de la navaja, de profeta político de la tribu primigenia, pero es una revivencia teñida de una falta de confianza en sí mismo y cínico respecto de la misma sociedad que necesita de tales profetas. Y en Johnny Gannon, Will Kane parece recobrar la insignia que al final de *Solo ante el peligro* arrojara al suelo; mas si éste es un *sheriff*-sacerdote *redivivus*, es un *sheriff*-sacerdote que conoce, de un modo más doloroso que la mayoría de sus predecesores, el riesgo terrible que implica ser el portavoz del pueblo y las terribles pérdidas y fracasos, mermas de energía y confianza, implícitas en el hecho de volver a remontar la escala de la existencia civilizada. El simulacro final del duelo a pistola entre Gannon y Blaisdell es una derrota para ambos, pues el hombre fuerte ha renunciado a su fortaleza y se ha desterrado a errar eternamente por la frontera entre la naturaleza y la civilización, mientras que el débil ha realizado su vocación a expensas de conocer su debilidad —y, lo que es peor, a costa de perder un amigo.

Quizá la herencia fílmica más sorprendente del ambiente de *El hombre de las pistolas de oro* (aunque no específicamente del film), es una escena de ese extraño *eastern-western* llamado *Cowboy de medianoche* (*Midnight Cowboy*, 1969), de John Schlesinger —una visión del Oeste por un europeo y, por tanto, una visión particularmente abstracta (como en los films de Leone)—. Joe Buck (Jon Voight) ha venido a Nueva York desde el sudoeste, para ganarse la vida como prostituto de mujeres ricas (algo así como un Blaisdell obscuro que errara, no en una ciudad incivilizada, sino corruptamente supercivilizada). Joe viste un uniforme de *cowboy* absurdamente emblemático, lleno de flecos y claveteado vistosamente, y no puede conseguir más éxito ni más amigo que el tísico ladrón Ratso Rizzo (Dustin Hoffman). Y en una escena maravillosamente brutal, en un cuartucho que comparten en una vivienda abandonada, Ratso le dice a Joe que tiene que comprarse un traje nuevo si pretende ligar con las «fulanas ricas»; «con esta porquería que llevas pareces un maricón», le dice. Joe se gira rápidamente hacia Ratso, escandalizado y profundamente sorprendido. «¡Maricón!», farfulla; y buscando la imagen más indiscutiblemente masculina que conoce, grita: «¡J-J-John Wayne! ¿*John Wayne* un maricón?».

En esta transformación de un arquetipo en un cliché, es posible que Dmytryk, Aurthur, Foreman y todas las víctimas profesionales de los años 50 encuentren su venganza. De todos modos, la explosiva réplica de Joe —que tanto se dirige a nosotros como a Ratso— nos recuerda cuán complejo y peligroso se ha vuelto el sentido que tenemos de nuestra imagen más definitiva, y nos indica hasta qué punto todos nosotros somos actualmente ciudadanos desesperadamente perturbados del estado de Warlock.

6. El despertar de Adán: personalidad, personaje y persona en el cine

En el caso de un film como *El hombre de las pistolas de oro*, nuestro entendimiento de la revisión y la redefinición de los arquetipos del *western* es función, en parte, de las personalidades que intervienen en la acción. En el papel del pistolero casi litúrgico Clay Blaisdell, Henry Fonda no sólo es un intérprete, sino también un creador de la película, ya que en su fatigada y cínica interpretación podemos ver (o, cuando menos, seguramente se pretende que veamos) un comentario irónico sobre sus anteriores interpretaciones de Wyatt Earp, en *Pasión de los fuertes*, o del «hombre justo» de *The Ox-Bow Incident*. Ni tampoco Richard Widmark sería lo convincente que es en el papel del inseguro *sheriff* Johnny Gannon, si ignoráramos que antes de *El hombre de las pistolas de oro* los papeles de Widmark se limitaban a films de *gánsters*, cuya acción contemporánea transcurría en la gran ciudad; pues, como ya he señalado, la transición de Blaisdell como marshal a Gannon como *sheriff* es en realidad una transición del tiempo mítico del *western* a nuestro tiempo —el tiempo de la historia política cotidiana, las victorias parciales, las decisiones difíciles y la ética coyuntural.

Esta utilización de la personalidad cinematográfica establecida de un actor es, naturalmente, una de las maneras más antiguas y permanentemente efectivas de que dispone el cine para comentar su propio significado. Para tomar un ejemplo muy reciente: *Almas de metal* es una fantasía sobre un parque de atracciones del inmediato futuro, una especie de Disneylandia existencial, donde cada visitante puede vivir sus sueños y convertirse en un *cowboy*, matar a pistoleros robots (programados para ser más lentos al desenfundar que sus adversarios humanos) y fornicar con una bailarina robot (programada para responder ante cualquier hombre como si éste fuera un dechado de virilidad). Como era de prever, la automatización fracasa; y el supercivilizado protagonista humano (Richard Benjamín) resulta perseguido por un fatídico robot pistolero, que ahora no sólo dispara balas reales, sino que tiene como finalidad matar. La parábola es en sí misma un interesante antimito de las ideas fílmicas y sociales aceptadas: hemos de aprender, presumiblemente, lo mucho que *realmente* pagamos por los sueños que nos alimentan, y cuán profundamente esos sueños heroicos tienen sus raíces en la bestialidad y el derramamiento de sangre. Pero el film, mediocrementemente dirigido y de ritmo excesivamente lento, alcanza una cota de innegable riqueza gracias al papel del robot que pierde los estribos, interpretado por un Yul Brinner que viste y se comporta exactamente como en el *western* más descaradamente heroico, y el de mayor éxito, *Los siete magníficos* (*The Magnificent Seven*, 1960), de John Sturges. Es una autoparodia cruel y precisa, que expresa el punto de vista de Michael Crichton sobre la artificialidad del mito del *macho* westerniano con una eficacia quizá mayor que el guión del propio Crichton, más

aplicado que brillante.

Los ejemplos sobre un uso autorreferencial de la estrella proliferan, yendo desde el simple y agradablemente ingenioso hasta el complejo. En una sátira política extrañamente ignorada, pero espléndida, *The Senator Was Indiscreet* (1948), de George F. Kaufman, William Powell interpreta a un senador de edad avanzada, maravillosamente corrompido, que casi llega a la Casa Blanca mediante chanchullos y que efectúa continuamente llamadas telefónicas a «mamá», su ambiciosa esposa, prometiéndole que pasarán grandes cosas. Al final, cuando el senador ha sido derrotado y exilado a una isla de los Mares del Sur (donde, como era de esperar, se convierte en el jactancioso cabecilla de una tribu indígena), se disculpa ante Mamá, de la que sólo vemos sus canas, por no haber sido elegido presidente. Mamá le asegura que todo va bien, se gira para que él y nosotros la veamos, y descubrimos entonces, enmarcada por la falsa cabellera blanca, el rostro sonriente de Mirna Loy. Esta escena no tiene nada que ver con el elegante y culto argumento del film, pero nadie que haya visto y recuerde la serie detectivesca que protagonizaron ambos, como *La cena de los acusados* (*The Thin Man*, 1934) y *Otra reunión de acusados* (*Another Thin Man*, 1938), de W. S. Van Dyke, no dejará de apreciar el humor y el patetismo de esta reunión absolutamente gratuita de dos encantadores intérpretes, una vez pasado el perfume de la juventud —especialmente si recordamos que cuando interpretaban a Nick y Nora Charles, el apelativo cariñoso que Powell reservaba preferentemente a Mirna Loy era «Mamaíta».

De una forma muy distinta (aunque superficialmente similar), en *El héroe de río* Keaton reconoce su propia identidad cinematográfica. Bill, Jr., ha vuelto a la ciudad ribereña en la que su padre es un irritable capitán de vapor. Disgustado con los modales y el vestir de petimetre de su hijo, Bill, Sr., lleva a Keaton a unos almacenes para comprarle un traje de «hombre de verdad». Y en una escena bastante larga, Keaton se prueba una serie de sombreros, a cual más ridículo, que él admira sucesivamente, mientras su padre los rechaza uno tras otro, irritadamente. Pero a mitad de la operación, aprovechando que su padre se ha girado de espaldas, Keaton se pone el característico sombrero de paja negro y de ala ancha que fue uno de los distintivos de sus primeros triunfos cómicos. Durante un brevísimo instante se mira en el espejo —donde vemos a *nuestro* Buster Keaton, *el* Buster Keaton— y entonces, haciendo un gesto de desagrado, se lo quita. Es el más elegante de los comentarios irónicos de Keaton sobre las expectativas del público respecto de su conducta. Pero aún más, es uno de los temas ocultos del más discreto y rico film de Keaton. Porque *Steamboat Bill, Jr.*, habrá demostrado al final del film que es y siempre ha sido el «hombre de verdad» que su padre quiere que sea —a pesar de sus maneras de petimetre y de las situaciones de *slapstick* en que continuamente se halla metido. Durante el huracán de la secuencia culminante, Keaton demuestra ser aquel elegante maestro del espacio amenazador, como le llamé en un capítulo anterior, pilotando su embarcación, salvando a su padre, a su novia, al padre de su novia, etc., con una

inexpresiva seguridad para la que la palabra «bella» resulta demasiado pobre. Y su breve rechazo del sombrero «Keaton», su instantáneo alejamiento de su papel previamente establecido (o, cuando menos, previamente asumido), es una importante e inimitable profecía del tema principal de *El héroe de río*.

Aduzco estos ejemplos de la función creadora del actor, en lo tocante al sentido más profundo de un film, porque de todas las funciones que componen el arte cinematográfico ésta es la menos comprendida, la menos debatida y, en la actualidad, la más deliberadamente ignorada. El tan pregonado declive del *star system* de Hollywood durante los años 60 y 70 es una cuestión parcialmente económica, contractual, sindical y (en lo que se refiere a las estrellas y a los productores) de terquedad. Pero también es un fenómeno de gran significación para la naturaleza del cine, y que la teoría cinematográfica, como no es de extrañar, se ha apresurado a justificar e institucionalizar antes que examinar. La desaparición del *glamour* como artículo de consumo y el surgimiento de los llamados actores feos, es decir, de apariencia normal (Dustin Hoffman, Sandy Dennis, Gene Hackman, Al Pacino, Barbra Streisand), es un aspecto relativamente sencillo de lo que parece ser un movimiento que aleja a muchos directores de las viejas ideas sobre la interpretación cinematográfica, hacia una idea más teórica y anónima de la obra filmada. A un nivel más serio, podemos observar que films de la envergadura e influencia de *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the Living Dead*, 1968), de George Romero, *Buscando mi camino* (*Easy Rider*, 1969), de Peter Fonda y Dennis Hopper, y *American Graffiti* (*American Graffiti*, 1973), de George Lucas, no sólo no están protagonizados por actores reputados y reconocibles (en el film de Romero sólo figuraba, efectivamente, un actor profesional), sino que gran parte de su extraordinaria fuerza depende del carácter no profesional y casi antidramático de sus intérpretes. Esta tendencia tiene un primer precedente de importancia en *Shadows* (1961), de John Cassavetes, donde los actores lograban interpretar sus papeles escritos como si los estuvieran improvisando. En la actualidad, se ha alcanzado un punto en que pueden realizarse films de gran seriedad contraviniendo deliberadamente la misma idea de interpretación. Por ejemplo, *Un largo adiós* (*The Long Goodbye*, 1973), de Robert Altman, es una sátira más bien infantil del *thriller* hollywoodiano, del cine policíaco en general y de la técnica de Raymond Chandler en particular. Sea cual fuere la pertinencia satírica del film, se basa en un reparto a contrapelo, manifiestamente heterodoxo en los papeles principales: Elliott Gould es Philip Marlowe (lo que movió a un amigo mío a preguntar: «¿Y ahora qué, Woody Allen como Sam Spade?», anticipándose a la noticia del *remake* de *El halcón maltés* con George Segal como Spade) y Nina Van Palandt y Jim Bouton, dos no-actores entusiastas, interpretan los restantes papeles principales.

Tal vez el film más importante en la historia reciente de la interpretación sea *Chacal* (*The Day of the Jackal*, 1973), de Fred Zinnemann. Sin necesidad de un reparto heterodoxo, ni de una utilización ostentosa de intérpretes no profesionales o

irreconocibles, *Chacal* deja bien sentadas las razones políticas y técnicas del fallecimiento del estrellato. El film narra un atentado ficticio contra Charles De Gaulle, planeado por un asesino profesional conocido por «Chacal» (glacialmente interpretado por Edward Fox). Pero está claro que en tanto que film realizado en la América *post-kennediana*, su tema sólo es superficialmente el hipotético asesinato de De Gaulle: el público no ignora —y seguramente los cineastas lo tuvieron en cuenta— que *Chacal* trata del asesinato como idea —y como idea particularmente patética para todos aquellos que vivieron el 22 de noviembre de 1963. A medida que seguimos al Chacal en sus intrincadas y crueles maniobras para poder liquidar a De Gaulle, progresivamente nos volvemos conscientes de que, a pesar de participar en el punto de vista del Chacal —e incluso, extrañamente, de interesarnos por su éxito—, la verdadera estrella del film no es Edward Fox, sino aquel hombre al que sólo vemos en planos generales, entre muchedumbres y guardias, el hombre que hace de «Charles De Gaulle», y cuyo parecido con el Charles De Gaulle real es extraordinario. En otras palabras, la «estrella» del film es la historia pública, o nuestra idea de la historia pública, de los grandes personajes emblemáticos e intocables, cuya sorprendente vulnerabilidad y aterradora capacidad para sangrar como el resto de nosotros sólo se hace real gracias a la demoníaca mediación de Chacal (o, en el mundo real, de Oswald, de Sirhan, de Ray). Zinnemann subraya este sentido conflictivo entre lo público y lo privado, entre la realidad de De Gaulle y la de Chacal y la nuestra, con una serie de recursos técnicos bastante sutiles. Por ejemplo, en un momento determinado un policía motorizado se dirige a la Presidencia, para entregar una carta a De Gaulle. Mientras conduce su moto, camino de los Inválidos, le seguimos en un plano convencional y extremadamente fluido. Pero cuando el oficial desmonta y entra en la Presidencia —es decir, cuando él y nosotros nos aproximamos a la escena de la verdadera historia oficial—, Zinnemann cambia a un plano rodado con cámara a mano y una película de más grano. La calidad de este plano documental, nervioso y de una pobre definición de imagen, crea una ilusión convincente sobre la presencia de De Gaulle. Y, en mi opinión, ello también nos recuerda el film terrorífico más efectivo de la historia del cine: la película familiar de Abraham Zapruder sobre el desfile presidencial, que contribuyó más de lo que entonces imaginamos a que revisáramos nuestras ideas sobre la fantasía y la realidad en el cine y en la historia.

Sin embargo, a pesar de todas las razones para la actual devaluación del estréllalo cinematográfico, querría defender en este capítulo un punto de vista más bien anticuado sobre su importancia, insistiendo en que sigue siendo, afínque en una modalidad distinta, uno de los aspectos cruciales del cine; y pretendo sugerir que eliminemos de la palabra «estrella» estas comillas tímidas y humildes. Si la crítica es básicamente un intento de comprender y consolidar nuestra experiencia inmediata de un arte —de poseerlo como sólo la experiencia recordada puede ser poseída—, entonces el estudio serio del cine ha de tener mucho que decir sobre los actores, y en particular sobre aquellos actores que han alcanzado la cualidad indeleble y —según el

cliché— inefable del estrellato. A fin de cuentas, es probable que incluso el teórico más apasionante intelectual todavía vaya a ver muchos films por sus actores, igual que por sus directores u operadores. Y a menos que queramos tomar una postura insosteniblemente puritana sobre qué convierte al arte en Arte, debe admitirse que la bondad o la grandeza de un film puede deberse precisamente a sus estrellas —y así suele suceder—, e incluso a pesar de una dirección inepta o de un argumento absurdo.

Pero el «debe admitirse» que acabo de escribir es una herejía para muchos estudiosos del cine. Efectivamente, cuando los teóricos de cualquier tendencia se ponen a examinar el papel de la personalidad del actor en la forma definitiva del film, suelen recurrir a alguno de los manidos tópicos sobre la interpretación cinematográfica: su diferencia esencial de la interpretación teatral; su tendencia a escapar de un papel particular, en lugar de ser absorbido por él; su conexión profunda con la expectación y la fantasía del público; etc. Sin pretender negar la validez de estas posturas, lo que me interesa es su relativa infrecuencia y, yendo un poco más lejos, la gran escasez de planteamientos serios sobre las estrellas en discusiones supuestamente completas de la estética cinematográfica. Uno de los escasos puntos de vista relevantes sobre la cuestión procede en realidad del crítico actualmente más perspicaz. En *Sueños de seductor* (*Play it Again, Sam*, 1972), de Herbert Ross, Woody Allen interpreta el papel de un crítico cinematográfico neurótico e impotente, que es revitalizado y salvado, no por el «cine puro», sino por la sola presencia, ficticia pero sin embargo humanizadora, del personaje de Bogart. En contradicción con la visión de la película de Zinnemann, *Sueños de seductor* es algo así como una especie de triunfal, mágico e inocente «Día del desgraciado». Pero no son muchos los críticos que disfruten de la penetración de Alien.

Tomemos un ejemplo específico: pienso que *Adivina quién viene esta noche* (*Guess Who's Coming to Dinner?*, 1967), de Stanley Kramer, es un film importante y hay que incluirlo en cualquier canon completo del arte de Hollywood. Sin embargo, su argumento (como es habitual en Kramer) es un ejercicio de liberalismo californiano ridículamente ingenuo, y su dirección (como también es habitual) es efectista y falta de interés. Para mí, y, quiero insistir en ello, para la historia del cine, su importancia proviene de Spencer Tracy. Se trata del último papel que interpretó (murió antes de que pasaran dos semanas desde la conclusión del rodaje), y en la pantalla se le nota visiblemente envejecido y cansado. Pero la energía con que desempeña su papel —el de un periodista liberal cuya hija quiere casarse con Sidney Poitier— y en particular su extenso parlamento final sobre la aceptación, la caridad y demás, elevan al film, e incluso al acaramelado sentimentalismo de esta última parrafada, al mismísimo nivel del genio. Parece algo más que espantosamente cruel decir que si el film me emociona profundamente se debe al hecho de saber que Tracy se estaba muriendo. Pero, en mi opinión, ello se debe tan sólo a que todavía no hemos inventado un vocabulario artístico honesto que nos permita discutir estas cosas.

Porque si bien *Adivina quién viene esta noche* es la reproducción del último papel de un gran actor, trágicamente difícil, no es tan sólo el triste recuerdo de su declive, una costosa urna para sus cenizas. Tracy actúa con dignidad y con una energía tremenda y suicida. Y su interpretación es finalmente una manifestación de la vida y de la persistencia, cuya profundidad existencial va mucho más lejos que la simple moraleja que la película pretende comunicarnos.

Pero estas consideraciones no suelen ser objeto de debate. Estoy seguro de que me sentiría azorado si tuviera que defender mi apreciación por *Adivina quién viene esta noche* (o por *Love Me or Leave Me* [1955], de Charles Vidor, con James Cagney; o por *Majority of One* [1961], de Mervyn LeRoy, con Rosalind Russell) ante la mayoría de mis colegas. Lo cual me parece lastimoso. Es un signo más de que, tanto en la crítica literaria como en la cinematográfica, a menudo permitimos que un espacioso sentido de «respetabilidad» nos obligue a reducir todo el impacto, toda la peligrosa complejidad de la misma experiencia que pretendemos preservar. Una palabra clave en este problema puede ser la de «reproducción», que he empleado al referirme a la presencia de Tracy en el film de Kramer; y al escribir esta palabra vuelvo a recordar el siniestro conocimiento encarnado en el film de Zapruder. Aunque también pueda ser otras cosas, el cine es una reproducción de la vida. (En una ocasión, Bazin hizo remontar la evolución del cine hasta el primitivo arte de la momificación). Aunque realmente no haya nadie en la pantalla, también es cierto que la gente es más real *allí* que la mayoría de nosotros en nuestras vidas cotidianas. Esta paradoja existencial de la presencia fílmica es un permanente escándalo para las teorías formalistas del arte, teorías que pretenden discutir la obra de arte como si se tratase de un objeto elegante y proporcionado, que sólo tuviera una relación tangencial con nuestras vidas desordenadas. Bien podría ser que la incapacidad de la crítica cinematográfica para discutir adecuadamente el papel del actor sea función de su persistente incapacidad para adaptarse al antiformalismo, auténticamente radical y romántico, del medio.

Pauline Kael nunca deja de tener muy en cuenta su propia respuesta a la presencia de las estrellas en los films que critica, pero su saludable honestidad a este respecto queda desequilibrada por su resuelto rechazo a especular sobre ello. Y aunque Raymond Durnat, uno de nuestros críticos cinematográficos más sensibles, trate de discutir en *Films and Feelings* la importancia de los actores estelares, carece de su habitual autoridad y de su amplitud especulativa (una especie de timidez que impregnaba su reciente artículo sobre el «duende» de Marilyn Monroe, aparecido en el número de marzo de 1974 de *Film Comment*). Pero la mayoría de críticos se asustan y se niegan a examinar la importancia de la estrella *en* el film, del actor como parte integrante de la estética global de la obra, y ello, pienso yo, por una razón implícita en la misma palabra «estrella».

Samuel Goldwyn, que de esto sabía tanto como cualquier otra persona, en cierta ocasión definió la «cualidad de estrella» del modo siguiente: cuando un actor como

Walter Pidgeon se pasea por la pantalla, reconocemos que tiene cojones; pero cuando es Gable el que se pasea, podemos oír el sonido que hacen al entrechocar. Goldwyn no llegó a dar —al menos que se sepa— la correspondiente definición del estrellato femenino. Pero su observación es, en muchos aspectos, irrecusable. Entendamos lo que entendamos por la palabra «estrella», ésta evoca inevitablemente todo lo más vulgar, antiartístico y «popular», en el peor sentido de la palabra, de la industria del cine. En nuestro léxico asociativo, «estrella» implica siempre «fan», que la completa. Y entre ambas, estas dos palabras invocan todo el ambiente de revistas sensacionalistas, cultos de personalidad, explotación cínica de la vida privada de los intérpretes, y la apenas disimulada histeria sexual de las muchedumbres de los estrenos: en pocas palabras, la pasión de la solitaria multitud por oír cómo aquellos cojones entrechocan. No es sorprendente, pues, que al convertirse el cine en algo respetable, en arte serio y digno de estudios académicos, el aspecto más difícil de asimilar por el discurso crítico sea el más íntimamente relacionado con los sucios orígenes taquilleros de aquél. No es sorprendente, pero tampoco racional, porque al despreciar la realidad estética y comercial de la estrella como algo esencial al arte cinematográfico, los críticos y los realizadores desprecian también la realidad del mismo arte.

He mantenido desde el principio que la narrativa cinematográfica y la literaria son artes hermanas, mucho más íntimamente de lo que hemos dado en entender. Pero como saben todos los que tienen hermanos, esa relación es a veces tan reveladora por su amargura como por su armonía. En el contexto presente, es interesante el hecho de que las novelas que más —y más brillantemente— vituperan a Hollywood, concentran su atención sobre el *star system*, no sólo como economía, sino también como perversión imaginaria que ocupa el centro del blanco de su sátira. Desde *La plaga de la langosta*, de Nathanael West, hasta *The Public Image*, de Muriel Spark, e incluso hasta el relato *Marilyn. Una biografía*, de Norman Mailer [Editorial Lumen, Barcelona, 1974], los más violentos ataques al cine por parte de los escritores se han dirigido contra su tendencia a elevar a ciertas personalidades, a ciertos conjuntos de rostro, cuerpo, gesto y voz, a un *status* casi divino de permanencia y de gloria. Es una eminencia de relumbrón que se compone de los sueños impotentes de las masas y de su reflejo en la vacía y despersonalizada vida de la estrella, como si de un holocausto se tratara. En otras palabras, es una reducción del arte interpretativo a la superficialidad de la delgadísima imagen de celuloide, insistiendo metafóricamente en que, ya que la presencia de los actores en la pantalla durante la proyección es ficticia, también lo es su personalidad. Hasta *Myra Breckinridge*, de Gore Vidal, una novela escrita con un entusiasmo deliberadamente camp e infantil por la panoplia hollywoodiana, encarna esta actitud: Myron-Myra no llega a ser estrella más que a expensas de su identidad sexual y psíquica. Y en *El último magnate*, que posiblemente sea la novela más sensible e inteligente jamás escrita sobre Hollywood o sobre el cine, F. Scott Fitzgerald desarrolla la guerra entre cine y ficción mediante

una complejidad de relaciones que tanto son una autocrítica de la propia novela como un ataque al sistema de Hollywood. Si Vidal creía necesario cambiar el sexo de su estrella, Fitzgerald realiza un cambio sexual mucho más sugerente en su propia personalidad artística. La primera persona de su narración corresponde a una joven enamorada en vano del sensible, viril y predestinado productor Monroe Stahr. Del mismo modo que Fitzgerald se sentía deslumbrado y aterrado a la vez por Hollywood —y consideraba su trabajo de guionista como un desafío creativo y como una amenaza criminal para su capacidad para seguir escribiendo—, así mismo su narrador femenino suspira por Stahr y, no obstante, comprende clínicamente sus problemas. Stahr, como su nombre indica, es la *verdadera* estrella de los estudios cinematográficos, un hombre cuyo arte es la manipulación, no de un papel individual ni siquiera de un film individual, sino de toda una industria, de una inmensa fábrica de sueños y de mitos. Y en una escena exquisitamente irónica, situada hacia el principio, explica brillantemente a un confuso novelista inglés que el estudio ha contratado cómo se escribe un film y en qué difiere de una novela. Pero sobre el anhelo artístico de Stahr pesa enormemente la rémora de su falta de cultura y de equilibrio, y por lo que sabemos, gracias a las notas que Fitzgerald tomaba para su novela, tenía que terminar muriendo sin ver cumplidos sus sueños artísticos y amorosos —de hecho, era un Gatsby de mayor envergadura y patetismo. Así, la novela hubiera sido su venganza por el reconocimiento del genio del productor. Y efectivamente, en la única escena del libro en que aparece una estrella de veras, un primer actor de Hollywood, este personaje acude patéticamente a Monroe Stahr para pedirle consejo sobre cómo superar su impotencia sexual.

Es extraño que cada vez que Hollywood decide ponerse «seria» sobre ella misma, consiente en este consabido mito de la vacuidad psíquica y sexual de la estrella — hecho que debería ser una clara advertencia para los críticos y novelistas sobre lo falaz del mito—. En las tres versiones de *A Star Is Born*, la Estrella femenina lleva fuera de la pantalla una vida de frustración y de agonía, causada por su «descubridor» y amante, la incapaz y alcohólica Estrella masculina. (En la primera versión, *What Price Hollywood?* [1932], de George Cukor, el pusilánime alcohólico era un director; puede considerarse que su posterior transformación en actor se debe al creciente prestigio del concepto de autor). En particular, la versión de Judy Garland, *A Star Is Born* (1954), de George Cukor, aborda de una manera explícita y casi vampírica las conocidas dificultades personales de Judy Garland, de modo que llega a tener la desagradable aureola de un *auto de fe* —y por cierto que no muy sincero. En *La condesa descalza* (*The Barefoot Contessa*, 1954), de Joseph L. Mankiewicz, una versión más digerible del mismo mito, Ava Gardner (en el papel de María Vargas, la rústica muchacha que una raída colección de productores y de *public relations* han «hecho») no logra el estrellato y la adulación de sus necios fans más que al precio de la satisfacción sexual: el hombre de que finalmente se enamora y con el que se casa, un noble italiano, resulta ser impotente. *El hombre de las mil caras* (*Man of a*

Thousand Faces, 1957), de Joseph Pevney, importante por la maravillosa creación que James Cagney hace de Lon Chaney, concentra su atención en las dificultades de Chaney con su regañona e insensible esposa y en el distanciamiento con su hijo. Y aunque Ruth Etting, Lillian Roth y Helen Morgan fueron, en el mejor de los casos, correctos intérpretes de *cabaret*, pero en modo alguno estrellas de cine, sus respectivas biografías —cuyas *estrellas* son, a fin de cuentas estrellas de cine (Doris Day en *Love Me or Leave Me*; Susan Hayward en *Mañana lloraré [I'll Cry Tomorrow]*, 1955], de Daniel Mann; Ann Blyth en *Para ella un solo hombre [The Helen Morgan Story]*, 1957], de Michael Curtiz)— se complacen diabólicamente en adornar a este muestrario del espectáculo con toda clase de excesos alcohólicos y frustraciones sexuales. El mandamiento que pesa sobre la estrella —al menos según la más remilgada clase de conciencia hollywoodiana— parece ser: No te ilusionarás en saber por quién entrechocan los cojones, no es por ti.

Sin embargo, el reciente film *Tal como éramos (The Way We Were)*, 1973, de Sidney Pollack, con Robert Redford y Barbra Streisand, es aún más revelador. Nos encontramos aquí con todos los elementos de que hemos tratado, en confusa mezcla: la realidad de la estrella como elemento interior al film, unido al extraño desconcierto sobre esa realidad cuando el cine comercial toma conciencia, con la concomitancia de prejuicios como los de lo «literario», lo «novelístico», que sustentan sutilmente ese desconcierto. En todos sus aspectos *Tal como éramos* es un film mediocre, salvo en lo que se refiere a sus estrellas. No hay duda de que Redford y Streisand son tan «principales» e indiscutiblemente rutilantes como cualquiera de las que brillan sobre el horizonte; y su presencia es lo que anima el film y lo impulsa en dos direcciones muy distintas. El talento de Barbra Streisand para la gesticulación, para una especie de alegre y cinética neurosis —es la primera actriz, desde Marilyn Monroe, capaz de ser divertida y sensual al mismo tiempo—, encuentra un vehículo natural en su papel de Katie Morowski, una neoyorkina y judía (la cópula proviene de la propia Streisand) comunista. Y la tiesa e inmaculada guapura de Redford —su rostro tiene la perfección abstracta de un personaje de cómic, dando inevitablemente la misma sensación de que al dibujo le falta algo— encaja a la perfección con su papel de Hubbel Gardner, miembro de la clase dominante, campeón de decathlon y escritor inexperto. Pero el hecho de que los actores encajen en los papeles, como en la mayoría de ejemplos de «reparto perfecto», termina por desvirtuar la misma realidad de los papeles. Durante la proyección sabemos en todo momento que no estamos viendo a Morowski y a Gardner, sino a Streisand y Redford; y también sabemos que es precisamente por esto que hemos pasado por taquilla. *Tal como éramos* es la más venerable de las conspiraciones del *box-office*, el «vehículo para la estrella» —una película que existe principalmente, cuando no exclusivamente, para que sus protagonistas exhiban el máximo número posible de tics reconocibles. Además, se trata de una conspiración de la que el público es cómplice.

Pero el cine se ha vuelto menos inocente desde el apogeo de los «vehículos para

estrellas». Y *Tal como éramos* desconfía e incluso parece despreciar su mayor mérito, de un modo que un existencialista tildaría probablemente de «mala fe». Efectivamente, se trata de un film sobre Hollywood, sobre el cine y sobre la pérdida de aquella inocencia que hoy asociamos con los años 40, la transparencia de la problemática moral de la Segunda Guerra Mundial, el estilo de Glen Miller y el cine norteamericano desde *The Grapes of Wrath* (1940), de John Ford, hasta *Los mejores años de nuestra vida*. Un momento importante en la historia de amor entre Streisand y Redford es, efectivamente, su paseo bajo un entoldado que anuncia *Los mejores años de nuestra vida*. Más tarde, una vez se han trasladado a Hollywood y Streisand (en uno de los muchos clichés de que se compone este mosaico) le anuncia a Redford que está embarazada, se lo explica tímidamente como el argumento de un guión que está escribiendo, y que en realidad es el argumento de la película que vemos. Como ya he expuesto, el cine es una de las artes históricas más reveladoras de que disponemos, una visión profunda de la psique de su época. Pero *Tal como éramos* tiende a anular, de un modo en conjunto desagradable, la confianza en esta afirmación. Atrapada en la contradicción de ser una película de estrellas en una época que, oficial y académicamente, pide una mayor seriedad, trata de fagocitar la historia, de alcanzar *a través de* sus estrellas una aprehensión de los grandes hechos, más allá de su mera condición de film. Y al final termina pareciéndose tan sólo a la mentalidad provinciana de esos cineastas jóvenes para los que la Segunda Guerra Mundial no evoca la época de Stalingrado o del bombardeo de Londres, sino la de las hermanas Andrews y *Reclutas* (*Buck Privates*, 1941), de Arthur Lubin.

La ruptura final entre la pareja tiene un paralelo explícito con sus opuestas reacciones ante la caza de brujas de la HUAC, a principios de los años 50: Streisand lo considera como un problema vital de derechos humanos, mientras que Redford trata simplemente de sobrevivir y conservar su empleo de guionista. Ambos pierden. Cada uno pierde al otro y, a fin de cuentas, son *estrellas*: ¿puede infringírseles un castigo peor que tener que casarse con actores secundarios? Pero en la escena final, cuando vuelven a encontrarse después de años de separación, nos preguntamos: ¿*por* qué se les castiga? A Streisand, desde luego, por su idealismo; a Redford por su cobardía moral (ha degenerado, en una metáfora autodespreciativa que hubiera encantado a Fitzgerald, de novelista a guionista y de guionista a oscuro escritor para la TV).

Pero aún creo más. Creo que son castigados —que tienen que ser castigados, en esta curiosa mezcla de pseudoinocencia y escasa seriedad— por ser estrellas. Del mismo modo que el film infravalora su propio arte en comparación con el oficio «serio» del novelista, así mismo su argumento debe hacer penitencia, al final, por haber sido un vehículo de estrellas. Es el mismo conjunto de impulsos y turbaciones que ha manejado los argumentos de numerosos films recientes protagonizados por parejas de grandes actores: Glenda Jackson y George Segal en *Un toque de distinción* (*A Touch of Class*, 1972), de Melvin Frank; Ryan O’Neal y Ali McGraw en *Love*

Story (*Love Story*, 1970), de Arthur Hiller; Sarah Miles y Richard Chamberlain en *Lady Caroline Lamb* (*Lady Caroline Lamb*, 1972), de Robert Bolt. Claro está que puede decirse que se trata simplemente de historias de amor «maduras». Pero ¿un amor es más maduro porque termina mal? Más bien parece que estos films evidencian la sensibilidad de la industria respecto de su *status* artístico reciente y su timidez al presentar Films (la mayúscula es apropiada) cuyo atractivo se basa en algo tan vulgar como las estrellas. Bien podríamos decir que se trata del síndrome no-sucedió-una-noche: las estrellas deben ser castigadas por el arte cuya pureza ellas degradan con su presencia. (Para corroborar esta evidencia podríamos citar uno de los pocos films recientes en que dos grandes estrellas viven felizmente para siempre, ¿*Qué me pasa, doctor?* [*Whal's Up, Doc?*, 1971], de Peter Bogdanovich, deliberada reminiscencia de la época de Grant-Hepburn y Gable-Colbert).

Esta actitud es tranquilizadora, tanto para el novelista celoso del poder y la preminencia del cine como para el crítico o para el intelectual que pretende escapar al estigma de no ser más que un «fan» o una «rata del celuloide». Y, naturalmente, para el espectador que posee cierto conocimiento de la historia del cine, existe incluso una sanción oficial. Hace muchos años Lev Kulechov realizó su famoso experimento sobre la interpretación cinematográfica, el efecto que representaría la negación del mismo concepto de la necesidad de los actores. Kulechov alternó planos del rostro inexpresivo de un hombre con planos de un plato de sopa, un cadáver de mujer, el rostro de un niño; la función del efecto de Kulechov era, presumiblemente, captar — sin esfuerzo interpretativo alguno por parte del actor— emociones como el hambre, el dolor y la nostalgia. El «efecto Kulechov» ha llegado a ser uno de los tópicos más célebres sobre la construcción de un film y, por supuesto, es la justificación ideal de la teoría formalista del arte cinematográfico, en oposición a la existencialista. (En efecto, hasta el reciente estudio *Film as Film*, de V. F. Perkins, nadie había tenido el excelente sentido común de señalar que, dado que desde que hace unos cincuenta años nadie ha *visto* realmente el film de Kulechov, las disquisiciones eruditas sobre su significación son, cuando menos, dudosas). Pero, bajo la influencia de Kulechov, Pudovkin y Eisenstein tendieron a pensar y a escribir sobre los actores en tanto que maniqués, que el omnipotente director y montador manipularía. (¿Alguien recuerda el nombre de un solo actor del *Potemkin*, de *Mat* [*La madre*, 1926], de Vsevolod Ilarionovic Pudovkin, de *Nevski* o de *Iván*, si exceptuamos en éstos a Cerkasov, el más elegante de los maniqués?). También Hitchcock se ha referido frecuentemente a los actores como «ganado». Y la industria cinematográfica europea parece que ha producido un número considerablemente inferior de estrellas que su pariente americano, aunque alcanzando al mismo tiempo un nivel de perfección considerablemente elevado, al menos en algunos aspectos. Por consiguiente, no ha de sorprendernos el ver que Siegfried Kracauer, en su *Theory of Film*, reduzca la función del actor cinematográfico a una apoyatura móvil y flexible, al mismo nivel que el paisaje o el mobiliario. Y no es difícil de aceptar que el cine llegue a ser un arte

mayor, no por sus estrellas, sino a pesar suyo; que el director-montador es en todo caso el creador del film; y que la estrella, si alguna atención merece, la merece como una especie de fenómeno sociopático que el director puede utilizar para un efecto socioanalítico particular (aquí pienso específicamente en el ensayo, por cierto de Andrew Sarris sobre James Stewart, en *The Primal Screen*, de una notable falta de perspicacia).

Hemos visto que, en el cine, términos como «realidad», «fantasía», «tradición» y «género» tienen una complejidad especialmente amplia. Con el concepto del actor cinematográfico y con el caso límite de su presencia como estrella llegamos a lo que posiblemente sea la más vigorosa contribución, y potencialmente la más rica, del arte cinematográfico, a la imaginación contemporánea.

La teoría formalista convencional del cine, con su idea de la autoridad del director como verdadera presencia creadora, ha sido un método de análisis inmensamente valioso y creativo. Pero es una teoría basada en un concepto de la creación artística realmente decimonónico y carente de originalidad. El autor romántico, una combinación de profeta y de sumo sacerdote del arte, ha encontrado refugio en la mitología literaria, en el ideal flaubertiano del artista como Dios del universo inventado por él, en las afirmaciones de Joyce sobre la creación desinteresada, formuladas en *Retrato del artista adolescente*, y en la famosa sentencia de T. S. Eliot de que la poesía no es la expresión de la emoción, sino una huida de ella. Es decir, el mito romántico del arte insiste en la importancia del creador individual, pero simultáneamente insiste en la naturaleza jerárquica del medio artístico por el cual se manifiesta esa individualidad. No es de extrañar que una crítica cinematográfica inspirada en este concepto considere la singularidad del cine como su revelación esencial, pero que busque esa singularidad en una demostración remota y abstracta, antes que evidente. De ahí el desplazamiento del actor por la persona anónima, remota y manipuladora del director, el operador, etc.

Por el contrario, la interacción estructural de creación y repetición, del talento individual y la tradición, consustancial al cine y a todo arte, donde se manifiesta con mayor intensidad es en un aspecto muy distinto, y más evidente que la relación entre film y director: es decir, en la relación entre film e interpretación. Lo cual quiere decir, en términos más generales, la relación entre el complejo técnico-estético que es el cine como medio y la presencia real de las figuras y rostros humanos que, aunque nunca estén realmente presentes al contemplar nosotros la pantalla, son no obstante la mejor y la única razón que nadie puede encontrar para mirar a la pantalla. Si el cine tiende principalmente a concentrar su atención en las masas y a no describir la personalidad individual más que por su vinculación con ellas, entonces también podemos decir que el cine, en su lucha por la manifestación de la individualidad, camina hacia la superación de su propio medio y, en consecuencia, hacia el momento de la autorrealización y de la autoanulación, que constituye el logro más elevado del arte romántico.

Este sentido de la personalidad humana como algo simultáneamente presente y ausente en la obra de arte es, después de todo, una versión alternativa, e históricamente más precisa, de la idea romántica del artista-en-la-obra. Flaubert, Joyce y Eliot, con sus pronunciamientos sobre el desinterés artístico, reaccionan contra el problema claramente romántico de la mediación entre la obra de arte como objetividad y la obra de arte como expresión y salvación potencial de la personalidad privada, y, por lo tanto, al reaccionar así se muestran, irónicamente, como continuadores de aquello que combaten. La otra cara del mito del poeta como profeta es el mito de la poesía como única posibilidad profética de que dispone el profeta: el sentido, terrorífico para escritores que van de Keats a Malcolm Lowry, de que la personalidad puede quedar absorbida, fragmentada, diluida en las estructuras lingüísticas formales que constituyen el medio expresivo de esa personalidad. El cine —el sueño de Adán, que se despertó para encontrarse con que era verdadero— lleva este conflicto a su punto más extremo, efectivamente tan extremo que la guerra entre la personalidad y el mecanismo es el constituyente esencial de nuestra experiencia de la narración cinematográfica. La ficción moderna, de *Notes from Underground* a *Gravity's Rainbow*, ha explorado los caminos que nos llevan a quedar atrapados en las ficciones, sacrificando nuestra humanidad a una rigidez de pensamiento inhumana. Y el cine, de modo característico, encarna este mismo problema crucial, pero al revés. Es una tecnología, un mecanismo que tiene el peculiar poder de manifestar la presencia de la ausencia, una «realidad» que no está ahí, una nostalgia del presente. Y su finalidad consiste, por tanto, en elucidar un mito de la personalidad a partir del mecanismo, en separar de la naturaleza predeterminada de sus operaciones la idea de lo humano.

Esta visión de la personalidad en el cine, implícita en todo lo que ya he dicho sobre el lenguaje cinematográfico, el género y la política, está brillantemente expuesto en una de las extrañas y breves alegorías de Kafka, «Von den Gleichnissen» («De las alegorías»):

A este propósito dijo alguien: «¿Por qué os defendéis? Si obedecierais a las alegorías, vosotros mismos os habríais convertido en tales, con lo que os hubierais liberado de la fatiga diaria».

Otro dijo: «Apuesto a que eso es también una alegoría».

Dijo el primero: «Has ganado».

Dijo el segundo: «Pero, por desgracia, sólo en lo de la alegoría».

El primero dijo: «En verdad, no; en lo de la alegoría has perdido».

Alegoría y realidad, esos espejos gemelos que se reflejan mutuamente, atrapan entre ambos el sino de la vida humana, tanto si se trata de un sino vencedor como perdedor. Esto nos recuerda al narrador de «Bellerophoniad», en *Chimera*, de John Barth, un hombre que se pone a imitar perfectamente la carrera arquetípica del héroe

mítico y descubre que se ha convertido en una imitación perfecta de un héroe mítico. Y si la mayor parte de la ficción contemporánea da por supuesto, como el segundo interlocutor de Kafka, que el hombre sólo puede ganar *en* la alegoría, como máximo; asimismo la mayoría de films, como el primer personaje de Kafka, dan por supuesto que sólo puede ganar mediante su liberación *del* espejo de la alegoría, su liberación de la forma. Ambas suposiciones, al igual que ambos personajes y ambos espejos, son en realidad las mitades complementarias de una unidad, la unidad de nuestra búsqueda de una conciencia creadora *propia*. El sueño de Adán se vuelve problemático, y puede convertirse en la pesadilla de Adán, si éste es incapaz de distinguir el sueño de la vigilia, o bien cree que sólo *sueña* que se despierta. Pues, ¿qué busca en su sueño sino a Eva, el necesario otro que es a la vez su complemento y su ansiada caída en la historia?

Vale la pena observar, a este respecto, que de los poquísimos intérpretes elevados al rango de autores por los teóricos, su inmensa mayoría pertenecen al *slapstick*. Eisenstein, Bazin, Kracauer y Sarris están de acuerdo (aunque sólo sea en esto) en que Chaplin y, en menor grado, Keaton, Langdon y los hermanos Marx, figuran entre los más grandes creadores del arte cinematográfico. Y, seguramente, en este curioso y universal lapso del rigor teórico podemos ver una verdad importante sobre el cine. Por ejemplo, ¿por qué se incluye a Chaplin en el panteón de los autores? En realidad, no porque escribiera y dirigiera sus films más importantes; nadie, por estas mismas razones, pensaría seriamente en atribuir el genio de *Sopa de ganso* (*Duck Soup*, 1933), a Leo McCarey, su director. La grandeza de Chaplin consiste, simplemente, en haber incorporado a su personalidad cinematográfica un aspecto crucial y arquetípico de toda personalidad cinematográfica: aquella lucha de lo humano para emerger *en* lo mecánico, que hemos descrito como el más profundo romanticismo del cine. El *slapstick* es la versión estructural más pura de esta lucha, como pone de manifiesto la secuencia inicial de *Luces de la ciudad* —el intento de sobrevivir entre las versiones marmóreas y mitificadas del yo con que la tradición nos ha rodeado y casi estrangulado.

En *El proceso creador del film* [Artiach Editorial, Madrid, 1974], John Howard Lawson expone que el estilo interpretativo de Chaplin probablemente debe mucho a la desastrosa aparición de Sarah Bernhardt en *Elizabeth, reina de Inglaterra* (*La Reine Elizabeth*, 1912), de Louis Mercanton: «Su interpretación ante la cámara se basaba en la ironía de gestos y actitudes que en la escena tenían una emoción real. El genio de Chaplin consistió en descubrir que la burla era algo esencial a la peculiar intimidad de la cámara; que era una técnica que le permitía mostrar lo absurdo de un gesto apasionado y al mismo tiempo captar la sinceridad y la desesperación del que gesticulaba, buscando vanamente alcanzar una dignidad que la implacable cámara le negaba». Las últimas frases de la observación de Lawson dejan bien claras aquellas características de tensión, contraste y contienda entre medio y personalidad, que ya he descrito como algo endémico a toda interpretación cinematográfica, y no sólo al

cine cómico.

De hecho, al elegir Lawson el término «absurdo» para calificar la cualidad de los gestos teatrales al ser trasplantados al cine, no sólo nos hace pensar en Chaplin, sino también en otro gran cómico y guerrero en las batallas de la conciencia moderna. Albert Camus nunca presentó sus credenciales como crítico de cine. Pero en *El mito de Sísifo*, como en realidad a lo largo de toda su carrera, abordó precisamente aquellas preocupaciones —la humanización de la tecnología, la posibilidad de un lenguaje humano en el corazón de un universo extraño, el advenimiento de la palabra secular— que hemos considerado esenciales al cine y a la literatura de nuestra época posromántica: «También el hombre segrega lo inhumano. En determinados momentos de lucidez, el aspecto maquinal de su gesto, su pantomima desprovista de sentido, ridiculiza todo aquello que le rodea. Un hombre habla por teléfono detrás del cristal de una cabina; no podemos oírle, pero vemos su incomprensible gesticulación: nos preguntamos para qué vive. (...) Al igual que el extraño que en ciertos instantes encontramos en un espejo, el familiar y sin embargo alarmante hermano que encontramos en nuestras propias fotografías es también el absurdo». Los gestos y la voz inaudible del hombre de la cabina telefónica anuncian el vacío mecánico e inhumano que sólo la palabra humana puede llenar. Y me permito señalar que ésta es la mejor definición, y la más rica, no sólo del cine cómico mudo, sino también del arte de la interpretación en el cine.

Mejor será olvidar la palabra «interpretación», o bien tomarla en su sentido más esencial y antiteatral. «Interpretación», en el sentido de «arte de Tespis», no existe ni puede existir en el cine: ésta es la razón del desprecio de Kulechov, Pudovkin y Eisenstein hacia la idea de la interpretación dramática. El oficio del actor teatral, por más que pueda ser otras cosas, es el arte de asimilarse a un papel dramático predeterminado —a una abstracta y demoníaca potencia de acción— y de comportarse de modo que esta potencia se materialice en su presencia física sobre el escenario. Por el contrario, el actor cinematográfico debe materializar su papel —es decir, su presencia física— a través de un medio que se resiste a la plena realidad de tal presencia.

Una sugestiva analogía con esta diferencia es la distinción entre nuestra expectación ante una pieza de música clásica y otra de *jazz*. Al oír a Horowitz o a Arrau interpretando a Chopin, nuestro principal interés se dirige a la capacidad del artista para encarnar o exponer una partitura previamente establecida. Pero al oír a Thelonious Monk tocando *I Surrender, Dear* o al oír a Cecil Taylor tocando una de sus propias composiciones, nuestro interés se dirige a la lucha del intérprete contra la naturaleza predeterminada de su medio (el tema, los acordes, etc.). Como en la interpretación de *jazz*, la interpretación cinematográfica es una improvisación, a un nivel casi metafísico. En el teatro, el objetivo de la interpretación es lograr una especie de translucidez psicofísica, por la que las potencias imaginadas por el autor de la obra «brillen a través de» la inaplacable corporeidad de la presencia-sobre-el-

escenario. En el cine, sin embargo, el texto dramático sólo es —acertadamente— un pre-texto para su erupción en las figuras móviles, en las imágenes absurdas que no se hallan realmente presentes, pero que el cine, en la cumbre de su artificio, puede convencernos de que existen en su lúcida corporeidad.

Donde esta cualidad de la interpretación cinematográfica puede verse mejor es en la composición de Marlene Dietrich en *El ángel azul*. En una de las interpretaciones más sensuales de la historia del cine, la Lola-Lola de Dietrich nos recuerda inevitablemente el criterio que Sam Goldwyn tenía del estrellato, o incluso el sentido de la realidad fílmica de Edy Williams que hemos citado en el capítulo 2. Pero, por supuesto, éste es precisamente el quid de *El ángel azul* como film: que Lola-Lola, seductora y cantante de *cabaret*, nunca puede ser tan seductiva, tan monumentalmente sensual, como Marlene Dietrich, actriz y cantante cinematográfica. Sobre este film pesa un gran equívoco. No se trata simplemente de un vehículo cualquiera que se imponga gracias a la fuerza indomable y animal de Dietrich (una explicación que implica que el cine es una especie de reproducción transparente de la presencia escénica). Ni tampoco, para citar una explicación más común, Dietrich es a Trilby como Joseph von Sternberg es a Svengali. Von Sternberg era un director brillante. Pero *El ángel azul*, como todos los grandes films, supera las ingenuidades de la estética tradicional. Veamos lo que dice un crítico convencional y formalista, Alan Casty, al tratar (en *Development of the Film*) de la interacción entre director y estrella en *El ángel azul*: «Las imágenes de Von Sternberg de las piernas de Marlene Dietrich (más sexual y sugerente que en la exhibición corporal más explícita en films posteriores) son perfectos ejemplos de su intrincado y significativo empleo de los estímulos de la superficie física. En un escenario pequeño, atestado y de oropel (...) las piernas de Dietrich insisten en la franqueza física, más allá de su ambiente decadentemente artificial».

Seguramente se nos excusará de pensar que esta explicación sobre la fuerza del film ni siquiera es adecuada a su tema. Y si se nos diera a elegir entre la versión que Casty da de las piernas de Dietrich como el «intrincado y significativo empleo de los estímulos de la superficie física» por Von Sternberg y la versión que Sam Goldwyn hubiera podido dar, se nos excusará —teórica y experimentalmente— por preferir el magnate al formalista. Efectivamente, la debilidad de la crítica formalista está implícita en las contorsiones de la gramática de Casty. A fin de cuentas, lo que vemos no son «las imágenes de Von Sternberg de las piernas de Marlene Dietrich»: vemos las piernas de Marlene Dietrich, y el genio de Von Sternberg consiste en crear un film que tenga presente esa realidad destructora y fantasmal y se convierta en un homenaje existencial hacia ella.

El ángel azul es, pues, un film en el que el genio del director y de la primera actriz coincide para producir un comentario en profundidad sobre la naturaleza de la personalidad fílmica. Casty acierta al centrar su atención en la atmósfera teatral del papel de Dietrich. Pero el uso del escenario va más lejos que la simple yuxtaposición

y contraste que él ve. En la primera escena del film vemos cómo, al amanecer, una anciana limpia los cristales de un escaparate, donde figura un pasquín de Lola-Lola que anuncia su actuación en el *cabaret Der Blaue Engel*. La anciana echa un cubo de agua jabonosa contra el cristal y vemos cómo la espuma cae por encima de la imagen de Lola sin mojarla: nos sorprende descubrir que la foto está al otro lado del cristal, y no pegada en su exterior. Es una aguda parábola sobre la naturaleza de la presencia fílmica: la realidad seductora y deslumbrantemente sensual del cuerpo separada de nuestra experiencia por una barrera invisible, convertida en ausente e intocable en su misma presencia tumultuosa. Y no hay duda de que la inteligencia de Von Sternberg al empezar su film con esta escena, sería inútil si no contara con la irresistible realidad de Dietrich en persona, aquel cuerpo y aquella voz que ni la fotografía ni la visión de Lola en el *cabaret* pueden captar plenamente. Si Lola-Lola está detrás de un escudo de cristal (¿acaso es la metáfora sternbergiana del mismo medio fílmico?), Dietrich está detrás del papel de Lola-Lola, aún más inaccesible y tentadora. El argumento de *El ángel azul* —la seducción del profesor Rath (= Razón, interpretado por Emil Jannings) y su degradación por Lola— desarrollará hasta el fin las implicaciones de aquel plano inicial, la intangibilidad, la imposibilidad de poseer, no a Lola-Lola, sino a Dietrich. La vemos por última vez (al regresar Rath, tambaleándose, hacia su abandonada clase, para morir) sentada en el escenario, cantando la cansina canción que se ha convertido en su distintivo, «Falling in Love Again». Las últimas palabras de cada estrofa, *gar nicht* («no, en absoluto», «de ningún modo»), reafirman la ausencia-en-la-presencia, el absurdo camusiano, que es la carga y el desafío de este tipo de interpretación.

De acuerdo con las vinculaciones literarias correspondientes a los siglos XIX y XX que hemos ido trazando, durante este estudio, el cine como producto de la estrella ofrece analogías especialmente sugestivas. La primera «estrella» romántica, en un sentido genuino, fue Lord Byron. Y la paradójica visión de Byron sobre la persona y el personaje, el carácter y la caricatura, puede enseñarnos mucho sobre la realidad de estas cuestiones en el cine. Los poemas narrativos que le convirtieron en el escritor más famoso de Europa —*Las peregrinaciones de Childe Harold*, *The Giaour*, *El Corsario*— son todos ellos entretenimientos populares, con argumentos tan convencionales como los del grueso de la producción cinematográfica, se trate de westerns, *thrillers*, films de terror, de guerra o de amor. Byron era perfectamente consciente de este convencionalismo, como lo demuestran sus cartas y conversaciones. Incluso se regocijaba, con aquella vulgaridad visionaria que le era peculiar, por lograr la fama con su maestría en géneros ampliamente desacreditados entre los escritores más serios. Podemos y debemos considerarle como una especie de empresario, productor, director y único actor de una larga serie de *thrillers* literarios. Pero entre esas distintas funciones, no cabe duda sobre a cuál Byron asignaba la primacía. «La poesía es la lava de la imaginación», decía en una carta dirigida a su desdichada futura esposa, «cuya erupción evita un terremoto». Sea cual fuere el héroe

que describe, tanto nosotros como el auditorio original de Byron, y el mismo poeta, sabemos que el tema real es George Gordon, sexto barón de Byron, bajo una apariencia, una personalidad experimental asumida, u otra. Y este egocentrismo, condenado por un siglo de críticos solemnes como pueril y excesivo, hemos comprendido más tarde que era una transmutación romántica importante, tal vez esencial, del yo creador.

El juego de Byron, desplegado a través de una infinidad potencial de papeles, poses y situaciones, es en realidad la lucha de la inteligencia poética para dar con una voz, para inventar una estructura propia que la haga *presente* en el poema. Así, Byron se convierte en el antepasado de todos los héroes-payasos de la literatura moderna — Baudelaire, Wilde, Proust, Joyce, Genet, Mailer— que han hecho de sus vidas un pretexto de su obra. Encontramos en todos estos escritores el impulso de sacrificar preocupaciones de forma y decoro y de los valores tradicionales del lenguaje en aras de que la obra manifieste la personalidad del artista, haciendo que el sueño de Adán no sólo sea verdadero, sino clara e inalienablemente su propio sueño.

Esto no equivale simplemente a resucitar el arrugado cliché del arte como «expresión personal». Pues la aceptación de su propia imposibilidad es consustancial a la línea de literatura romántica seguida por Byron. La expresión personal puede ser el objetivo del arte, como de la vida; pero es un objetivo contra el que milita y al que mina el mismo arte. Esta guerra de la forma estética contra sus propios fines se ha convertido progresivamente en el tema de nuestra mejor ficción y de nuestra mejor poesía, desde la agónica querrela de Kafka con la naturaleza de las alegorías hasta las últimas novelas de Thomas Pynchon y John Gardner.

Inevitablemente, esta guerra también forma parte de nuestra experiencia del cine narrativo, porque la diversión popular, en la forma del cine narrativo, es la expresión crucial de los mitos y dificultades de la conciencia en nuestra época. Lo cual equivale a decir, naturalmente, que la «cultura pop» —al menos tal como hablan de ella los intelectuales tradicionales— simplemente no existe. No existe algo así como un no-arte primitivo, inarticulado y baladí, cuya vida en el gusto de las masas está en oposición y contraste con un arte maduro, serio y autocrítico, propiedad de la élite de la imaginación. Existe, en cambio, un espectro o jerarquía de la expresión, que va desde la alegoría más esquemática hasta la elaboración y prolongación más intrincadamente organizadas de esa misma alegoría. Los románticos, Byron en particular, eran perfectamente conscientes de esa interpenetración de niveles de cultura. Y Byron, mi nominado para el primer actor principal del precinematógrafo, creó un arte que, como el arte de Joyce, Chaplin, Cagney y Pynchon, pormenoriza la lucha del yo para afirmar su propia existencia en una mezcla confusa de detalles políticos, culturales e históricos, cuya misma riqueza amenaza con privar al sujeto de su vitalidad. Se trata de un arte «interesante» en el más elevado sentido de la palabra, porque nos devuelve la imagen de nuestra propia dificultad, que el don significativamente mimético de la máscara ha hecho tolerable y hasta alegre. Parker

Tyler, en *The Hollywood Hallucination*, ha sugerido que no habría que describir la interpretación cinematográfica como tal interpretación, sino como *charada*, queriendo decir con ello que ninguna interpretación cinematográfica puede confiar en alcanzar la sutileza o la amplitud emotiva de un gran drama o una gran novela. Aunque disiento de la extraña animadversión de Tyler hacia el arte que tan bien comprende, pienso que el término «charada» es muy pertinente, y no sólo en relación a la interpretación cinematográfica. También es pertinente en relación con la cualidad mucho más importante de la presencia fílmica —el modo en que el cine, como nuestra mejor literatura contemporánea, encarna la idea y la imagen de la conciencia humana en un mundo inhóspito—. Después de todo, el juego de charadas, que parece aburrir a media humanidad y deleitar a la otra mitad, consiste en convertir el cuerpo en lenguaje, en intentar del modo más elemental encarnar la palabra, o convertir en palabra la carne. Claro está que podemos localizar esta presencia humana en cualquier parte de un film dado: en la actividad del productor, del director, del guionista, del operador, o hasta del modisto o del decorador. Pero, en la mayoría de casos, la profundidad y verdad de la experiencia fílmica se debe a la presencia de los actores, extraños simulacros de personalidad situados a medio camino entre la dramaturgia clásica y el puro exhibicionismo, cuyas charadas de identidad motivan nuestro primer y más serio interés por el cine narrativo. Sobre esto versa en gran medida un estudio muy subvalorado sobre el cine y la literatura, *Telling It Again and Again* (Ithaca, 1972), de Bruce Kawin. El autor defiende el principio de repetición kierkegaardiano —el esfuerzo del alma para realizarse contra la interminable recapitulación de sus procesos— como el principio generador del arte cinematográfico y de la literatura moderna.

Siguiendo con nuestras analogías, podemos trazar al menos dos niveles de presencia física para el actor, o dos modos de funcionamiento en la pantalla de su realidad o su irrealidad física. Ambos son paralelos a ciertas respuestas literarias y metafísicas al problema moderno de la expresión de la propia personalidad en un medio ambiente injusto; y ambos ayudan a constituir la visión del cine, es decir, la visión que tenemos de nuestra máxima esperanza de supervivencia. Se trata de las encarnaciones del actor como guerrero contra su medio y del actor como tipo, como mito superviviente a pesar de su medio y, por consiguiente, de algún modo fuera de él.

El primer modo, el del actor como guerrero, es el más primitivo y también el más fundamental e ineludible. Mucho de lo que hemos dicho sobre el cine estaba relacionado con la curiosa naturaleza de este arte: un medio mecánico y artificial de reproducir la existencia humana que, a pesar de su artificialidad, se afana en devolver esa existencia al *status* de un fenómeno natural. La antropología estructuralista pretende que la cualidad distintiva de la civilización humana es su absoluta *otredad* respecto de la naturaleza, su total aislamiento del universo ambiente desprovisto de conciencia. Es un argumento convincente, especialmente en el caso de la cultura

romántica que dio lugar al estructuralismo. Pues el romanticismo y su hijo, el cine, representan una ruptura de la antigua seguridad de la inteligencia humana, representan la mayoría de edad de esa inteligencia para un sentido de su aislamiento del resto del mundo y, por consiguiente, para la terrible necesidad de volver —aun cuando sólo sea en sueños— a los ritmos de ese mundo.

En este sentido, pues, cualquier interpretación de un actor en un film es una guerra entre la personalidad y el mecanismo. No es casual que los dos directores fundadores de la técnica del cine narrativo, Eisenstein y Griffith, reconocieran su deuda para con la novela inglesa decimonónica, y en particular para con Dickens. La novela victoriana, heredera directa de la narración de Byron, capta de un modo singular la lucha de los personajes contra un medio deshumanizador e históricamente inevitable. Aquellos historiadores cinematográficos que intentan descubrir la influencia de Dickens en Griffith o Eisenstein desde el punto de vista del montaje creador de estos directores, no se equivocan de objetivo, pero lo desfiguran. La influencia dickensiana más verdadera sobre *El nacimiento de una nación*, *Intolerancia*, *El acorazado Potemkin* o *Iván el Terrible*, está en el intercambio entre el control del montaje y la revulsiva presencia de los actores.

Tomemos un ejemplo famoso, la secuencia final de la primera parte de *Iván*. Vemos a Iván contemplando desde lo alto una columna de peregrinos que vienen a pedirle su regreso al trono de Rusia. La gran fuerza de esta secuencia no procede simplemente del montaje o de la composición de los planos, sino precisamente de que la maravillosa y distorsionada pantomima de Cerkasov durante todo el film nos ha preparado para ello. Durante toda la proyección somos conscientes de que el trabajo interpretativo de Iván ha implicado imposibles y dolorosas distorsiones y exageraciones de la postura humana (literalmente y, en términos políticos, figurativamente): según se cuenta, Eisenstein casi arruinó la salud de Cerkasov al exigirle algunas de las poses persistentes y grotescas que hacen la belleza de *Iván*. Y el aspecto mítico del film se convierte, de este modo, en una analogía perfecta del aspecto básico y experimental de *contemplar* el film. Vemos a un gran actor cinematográfico en tensión con las dolorosas y estilizadas exigencias de la postura y de la composición del plano, encarnando a un gran hombre en tensión con el ambiente estilizado y restringido que amenaza con debilitar su identidad.

Pero cuando el actor-guerrero triunfa o fracasa espléndidamente en su batalla contra el mecanismo de su medio, tiende a convertirse en un *tipo* de esa lucha, término que para nosotros sólo tiene sentido como estrella, y arquetipo de la presencia humana en la máquina. Naturalmente, existen numerosos ejemplos de esta clase de tipología: mi propio entusiasmo por Tracy, incluso en *Adivina quién viene esta noche*, se basa en un sentido de la personalidad cinematográfica de Tracy como uno de los grandes arquetipos cómicos perdurables. Pero dos de las estrellas más importantes y habitualmente celebradas de la tradición de Hollywood —Humphrey Bogart y James Cagney— representan fielmente en sus contrastados estilos de

presencia muchas de las dicotomías del lenguaje cinematográfico que hemos perfilado a lo largo del libro.

Los actores, en especial los actores de cine, pueden considerarse como tipos de supervivencia. Al igual que el Leopold Bloom de Joyce o el Jay Gatsby de Fitzgerald, representan variedades cruciales de la conciencia que lucha y sobrevive, de modo que algunas personalidades artificialmente construidas en la presencia y no-presencia de su existencia fílmica, se convierten en charadas de la inteligencia que sobreviven a la máquina en la que están atrapadas. El lenguaje cinematográfico, hemos dicho, alterna entre los extremos míticos de Tarzán y Frankenstein: entre el mito del lenguaje, del significado humano, que triunfa contra cualquier privación o deshumanización, y el contramito del lenguaje autoderrotado y autodestruido en su intento de crear una réplica mecánica de sí mismo. Entre los genios del cine mudo, Keaton y Chaplin pueden considerarse como tipos, respectivamente, de inteligencia supremamente competente para sobrevivir a la pesadilla cartesiana del espacio hecho *slapstick*, y de la inteligencia eternamente confundida, amenazada y aniquilada por ese espacio. (Así, mientras los finales felices de Keaton siempre nos resultan satisfactorios, los de Chaplin nos chocan una y otra vez por su sentimentalismo —es decir, por ser falsificaciones de sus mejores instintos).

Pero con la llegada del sonido, las posibilidades de realización de esos mitos del lenguaje se enriquecieron inmensamente, aunque en realidad los directores tardaran un tiempo en aprovechar esas posibilidades. El cine sonoro se volvió de repente mucho más verdadero hacia la vida, mucho más «naturalista» de lo que había sido antes. Y junto a este incremento de naturalismo llegó el potencial de una nueva especie de hipernaturalismo, un surrealismo claramente cinematográfico: el de la voz hablada que nos conmueve, no por lo que dice, sino porque habla.

Allí donde el nuevo naturalismo del cine sonoro se afincó más firmemente fue en la épica típicamente hollywoodiana del cine de *gángsters*. Y, correlativamente, las posibilidades de la voz fílmica —del acto de hablar representado, literalmente cartografiado, en el espacio simbólico de la pantalla— tienen su mejor cumplimiento en los personajes de Bogart y Cagney.

Nos hallamos ante dos maestros de la presencia fílmica. Efectivamente, las personalidades de «Bogey» y «Jimmy» son tan dominantes que pocos de sus films reciben una consideración por sus méritos *como* films. Es particularmente revelador considerar dos de los pocos films en que actuaron juntos —*Angels with Dirty Faces* (1938), de Michael Curtiz, y *The Roaring Twenties* (1939), de Raoul Walsh—, pues en esos films presenciamos el encuentro de los contramitos del lenguaje cinematográfico que estamos perfilando y una de las más puras distinciones entre ellos. En compañía de Bogart, Cagney parece volverse aún más ligero, aún más rubio, y, en consecuencia, Bogart se vuelve más moreno y más letárgico. Los argumentos de *Angels* y *Twenties* explican la villanía de Cagney como fruto del condicionamiento ambiental o de la honestidad desengañada; la villanía de Bogart, en ambos casos, se

considera como un dato, como un absoluto problemático.

Ésta es precisamente la distinción que perduraría durante sus carreras. Recordemos sus primeros papeles de envergadura: Cagney en *The Public Enemy* (1931), de William A. Wellman, donde practicó por primera vez su singular estilo de coreografía estática (el breve pasodoble que sigue a su encuentro con Jean Harlow es uno de los mejores bailes del film), y Bogart en *El bosque petrificado* (*The Petrified Forest*, 1936), de Archie Mayo, donde su personaje de Duke Mantee se agita y vocifera en un movimiento histérico que no hace más que subrayar su inmovilidad fundamental.

El hecho es que Bogart —como Chaplin y Charlot, como el monstruo de Frankenstein— es uno de nuestros símbolos más vigorosos de la derrota de la mente por el espacio; sólo que, en el caso de Bogart, esta derrota llega a humanizarse al máximo gracias a su don de palabra. No es accidental que su primer papel de envergadura fuera en un film cuyo título incluía la palabra «petrificado», o que nuestro recuerdo de sus interpretaciones más brillantes —*El halcón maltés*, *Cayo Largo* (*Key Largo*, 1948), de John Huston, *El motín del Caine*— sea, sobre todo, el recuerdo de Bogart sentado en algún lugar, paralizado por su propia inteligencia e ironía, mientras a su alrededor el mundo corre a su perdición. El labio superior de Bogart estaba paralizado (razón de que en muchos de sus papeles tempranos llevase mostacho, y esta parálisis, que explica un leve defecto al hablar, también explica su insigne regalo al lenguaje cinematográfico. Pues sus palabras parecen arrancadas de su interior, tal vez con una sonrisa burlona, tal vez (como en la gran escena final de *El halcón maltés*) con un creciente pánico por su falta de adecuación. Siempre habla con dificultad, y esta dificultad implica una profunda incertidumbre, de la que extrae sus palabras, como si cada uno de sus personajes (Spade, Rick, Charlie Allnut, Queeg) tuviera que decidir continuamente si seguir representando o no el papel que el destino y la película le habían asignado. El redescubrimiento entusiasta de Bogart, hace algunos años, como el primer héroe «existencial» del cine americano, era honrado, aunque sólo parcialmente correcto. Porque su presencia es, realmente, la del hombre absurdo; pero el hombre absurdo de Bogart es hombre exclusivamente como víctima del mecanismo del mundo, una víctima cuya triste ironía nos recuerda que incluso en la derrota quedan posibilidades de un honor y una dignidad desprovistos de confianza. En otras palabras, no es simplemente el Chaplin del cine sonoro: es, en un sentido real, su Dostoievski.

Con Cagney el caso se invierte. Si a Bogart le recordamos quieto, casi es imposible recordar a Cagney sin moverse, incluso cuando está perfectamente quieto. Como sucede con Keaton y Tarzán, el genio de Cagney reside en su capacidad para insinuar una victoria más allá de las marchitas certidumbres del universo predeterminado. Por ello, siempre se está moviendo —con su voz, su rostro, sus piernas, o, si esto no es posible, con sus manos—. (En *Desfile de candilejas* [*Footlight Parade*, 1933], el codirector Lloyd Bacon casi supera las espectaculares

coreografías de Busby Berkeley, centrándose en los fragmentos no musicales, en los gestos maravillosamente expresivos de las manos de Cagney). Si Bogart nos da nobleza contra las certidumbres de derrota, Cagney representa para nosotros, una y otra vez, la charada de gracia y ligereza en ausencia de una certidumbre cualquiera. Es un hombre de superficies, no descendiendo a las resonancias profundas de sus papeles (incluso en el destructor *Al rojo vivo de* 1949) más que ocasionalmente, sólo durante un instante vertiginoso antes de volver a la máscara de seguridad que exhibió durante toda su carrera. Y su voz —de tenor, mientras que la de Bogart era de barítono— es de una gentileza imposible, con un ritmo que parodia la solemnidad y una claridad de articulación veloz como el relámpago y con un deje neoyorkino, burlándose de las palabras que pronuncia, pero burlándose de ellas con la ironía de la risa, no de la tragedia latente. Es natural que los «festivales Cagney» y el renacimiento de Cagney sean posteriores a los de Bogart. Pues Cagney encarna la segunda fase de la conciencia moderna, su recién descubierta capacidad para sobrevivir *en* la ficción y su esperanza de encontrar alegría hasta en la tierra baldía.

De hecho, es probable que Cagney sea el único gran actor cinematográfico en encarnar afortunadamente a otro gran actor cinematográfico. Su interpretación de Lon Chaney en *El hombre de las mil caras* (1957) no sólo es una brillante re-creación del talento de Chaney, sino un elocuente y alegre *tour de force* en el que Cagney representa el *oficio* de actor —la manifestación de presencia-por-medio-de-la-ausencia que él, como actor de cine sonoro, lleva a una delicada sutileza, aún mayor de la que el genio de Chaney, típico del cine mudo, podía alcanzar.

Bogart y Cagney, naturalmente, no son más que dos entre los muchos ejemplos que podríamos elegir para ilustrar las maneras en que el cine manifiesta su mito de la personalidad. También podríamos estudiar los personajes cultivados por Edward G. Robinson, Carole Lombard, Conrad Veidt, o —más recientemente— Paul Newman, Jean-Pierre Léaud o Jane Fonda. Pero el par que he elegido ejemplifica, creo, las alternativas posibilidades de tipología que la interpretación cinematográfica ofrece; y en su misma exageración (pues Bogart y Cagney son seguramente los actores más fácilmente —y frecuentemente— parodiados de la historia del cine) formulan claramente ese mito de la personalidad en la historia del arte. Gracias al poder de su presencia, la estrella puede incluso superar a la obra de arte en y por la que se manifiesta: los cojones, como Goldwyn hubiera dicho, pueden sonar tan fuerte que no oigamos nada más. Mas ése es, exactamente a fin de cuentas, el rasgo de la estrella — y hasta cierto punto del cine—. En ese obscuro y anárquico sonido (como con Byron, como con Mailer) oímos la música que una estética contemporánea nos permitirá considerar como verdaderamente significativa: la música del yo, que existe a través de —y sobrevive a pesar de— las pesadas fábulas de la identidad que son el paisaje de todas nuestras mentes. Adán se ha despertado para encontrarse con que su sueño era escandalosa y seductoramente verdadero; y el cine, como la literatura que puede significar más para nosotros, que puede humanizarnos y fortalecernos, es una manera

de aprender a vivir con esa verdad, con ese sueño peligroso.

Ilustraciones



1. El sueño del mal: Werner Krauss y Conrad Veidt en *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Kabinett der Doktor Caligari*, 1919), de Robert Wicne (Decla-Bioscop).

Caligari, el nefando hipnotizador y manipulador, y su víctima-instrumento, el sonámbulo Cesare, presentan una de las paradojas del cine más ricas y perdurables. ¿De quién es el sueño —o la pesadilla— que estas figuras, de la razón despierta pero malevolente y la inconsciencia dormida pero criminal, representan? ¿Y qué fuerza, la mente despierta o la dormida, controla finalmente el mundo proyectado por el film? Obsérvese la gruesa sombra ocular, de inspiración tal vez circense —un rasgo común del maquillaje de la época, exagerado aquí para contribuir a la artificial y caricaturesca atmósfera del mundo demente de *Caligari*.



2. El sueño del jardín: Ray Bolger, Judy Garland, Bert Lahr y Jack Haley en *El Mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, 1939), de Victor Fleming (M.G.M.).

He aquí la más completa imaginación del jardín romántico que ha logrado el cine —o la poesía—. El paisaje está aún más humanizado que en los dibujos animados de Disney, siendo bucólico hasta en sus peligros, una transformación y transfiguración de lo real. El Espantapájaros y el Hombre de Hojalata pueden parecer asustados por el León; pero cuando el León se parece a Bert Lahr sabemos que el peligro sólo puede ser benévolo y educativo. Dorothy, la soñadora (¿es una versión pastoral de Caligari, de Cesare, o de ambos?), está colocada aquí fuera del triángulo de seres imaginarios. Pues al ser tanto su creadora como su compañera, comparte con ellos su viaje, al tiempo que lo dirige —un viaje al corazón del jardín mágico y desde allí, por supuesto, a casa.



3. El amo del jardín: Johnny Weissmuller en *Tarzán de los monos* (*Tarzan, the Ape-Man*, 1932), de Woodbridge Strong Van Dyke (M.G.M.).

Aquí, el jardín, a pesar de su evidente artificialidad, no es la pastoral de Oz. Es la jungla, y Tarzán es su señor, no su peregrino y soñador complaciente. Estamos tentados de titular esto como una imagen del *homo cartesianus*. La posición vigilante pero segura de Tarzán implica que él es señor de la jungla gracias a su conciencia prometeica, connaturalmente civilizada (incluso podríamos observar que la triunfal civilización de este Tarzán llega hasta calzar unas zapatillas más bien improbables).



4. El hombre desprovisto: Boris Karloff en *El doctor Frankenstein (Frankenstein, 1931)*, de James Whale (Universal).

En el extremo opuesto a Tarzán en la escala mítica, el monstruo de Frankenstein es la víctima del paisaje natural, el sufridor aislado. Su irónicamente suprema «civilización» —él mismo es una *construcción de la mente*— le separa visual y narrativamente de los árboles circundantes; el jardín real es, al menos para él, una pesadilla de la otredad, una locura que le ha sido impuesta. Luego es de lo más apropiado que el maquillaje de Karloff esté tan claramente inspirado en el del sonámbulo Cesare de *Caligari*.



5. Tazán atado: Charlton Heston en *El planeta de los simios* (*Planet of the Apes*, 1968), de Franklin J. Schaffner (20th Century Fox).

Tal como lo formularía una adivinanza infantil: ¿Cuántos monstruos hay en esta imagen? Una posible respuesta, y la que el film sugiere, es: Uno, el hombre encadenado que se halla en el centro del tribunal. Los mitos opuestos de Tazán y Frankenstein reciben aquí un tratamiento que los invierte, los funde y los vuelve irónicos. Como único hombre inteligente en un planeta de simios inteligentes, el astronauta Heston ve minadas, cuando no abrogadas, sus ideas sobre la supremacía humana en el universo; incluso Descartes se hubiera trastornado a la vista de una cultura de simios tan poco primarios. Pero tras la ironía del film está la hipótesis clásicamente cartesiana de que la «humanidad» es un valor mejor definido por el comportamiento que por algún vago y metafísico concepto de esencia.



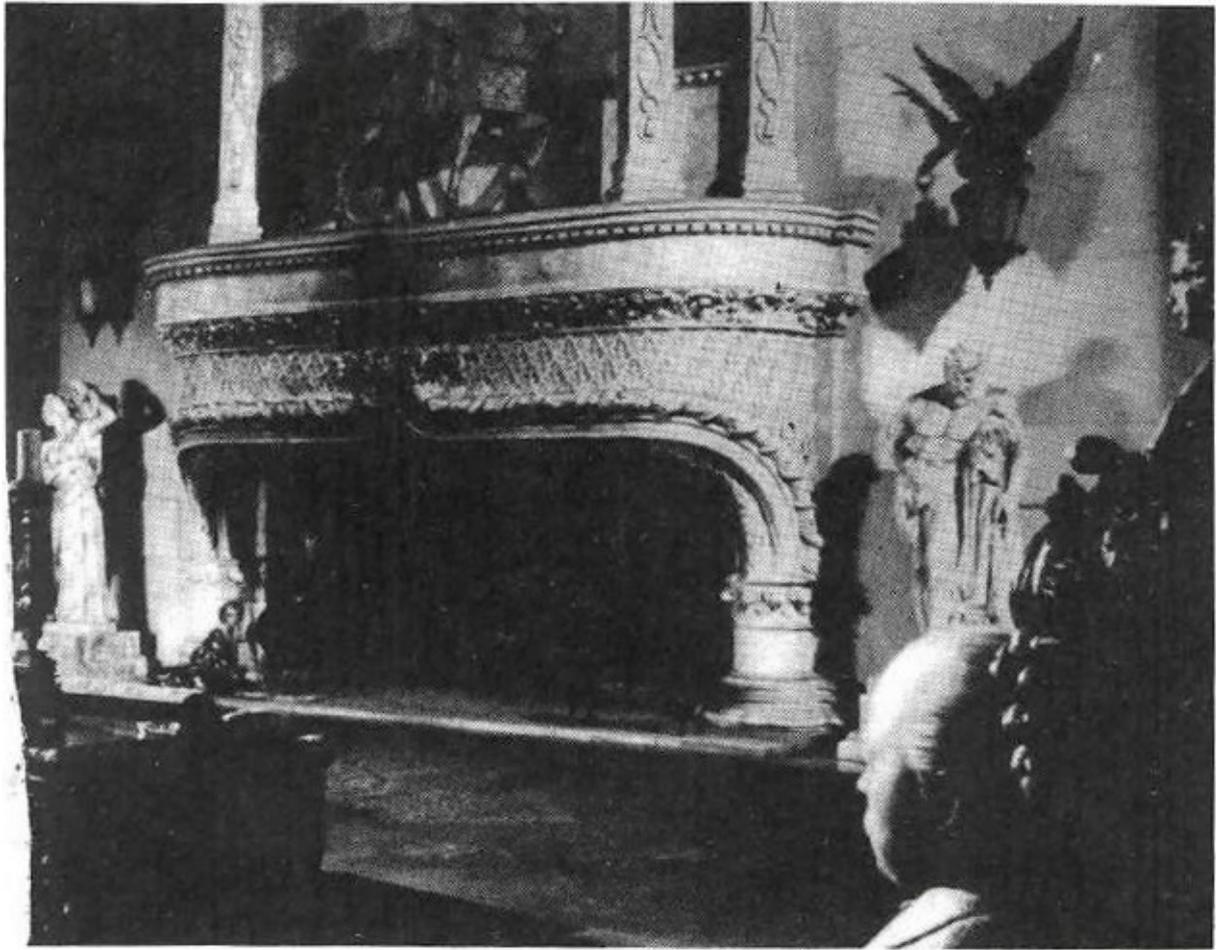
6. El infierno son los otros: Charlie Chaplin en *Luces de la ciudad* (*City Lights*, 1931), de Charlie Chaplin (United Artists).

Charlie se dispone a participar en un combate de boxeo, con el fin de ganar dinero para la mujer que ama. Pero es improbable que haya habido nunca un contrincante que, en un vestuario, dé menos la sensación de estar en su casa; esta parte del film la podríamos titular «El planeta (o la ciudad) de los gorilas». El sombrero y los zapatos de Charlie, y sobre todo su postura y su sonrisa, perfectamente embarazadas, indican lo profundamente infeliz que se siente por tener que ir sin sus ropas —en otras palabras, por enfrentarse a los hechos desnudos que están debajo de las fachadas y amenidades de la ciudad cartesiana—. En realidad, el genio cómico particular de Chaplin, tanto en *Luces de la ciudad* como en el resto de sus films, reside en elevar al nivel de poesía el sentimiento de *no estar en casa*. Su vagabundo es, de un modo totalmente serio, la versión risueña del monstruo de Frankenstein.



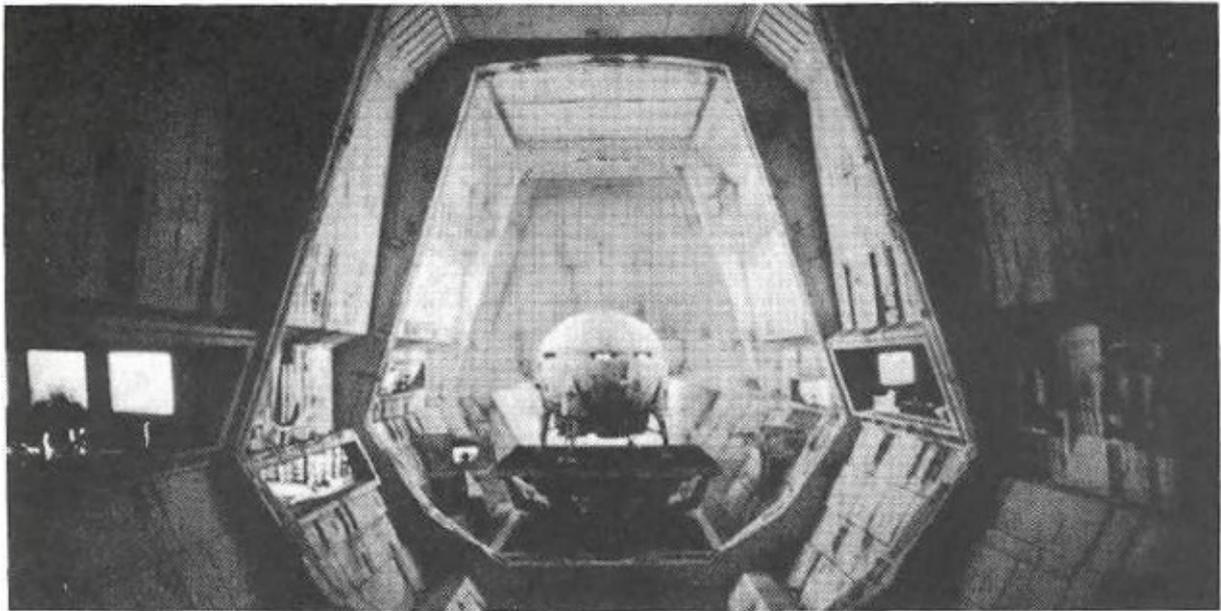
7. El estado de gracia: Buster Keaton en *Pamplinas, lobo de mar, La barca* (*The Boat*, 1921), de Buster Keaton y Edward F. Cline (Metre1 Corporation).

Tarzán puede afirmar su dominio sobre el espacio ambiental en la posición señorial de control vigilante, pero Keaton puede establecer una versión cómica del mismo dominio hasta en postura de borracho. Keaton fue, quizás, el más hermoso de los comediantes, como se hace evidente en esta fotografía, particularmente bella. Compárese el asombro casi filosófico del estacionario Keaton con el frenético embarazo de Chaplin. El sombrero hongo de Chaplin es una absurdidad, una impertinencia chocante encima de su torso desnudo. El sombrero de Keaton, en cambio, es el centro de composición de la imagen; mientras se rasca la cabeza en signo de incertidumbre, sostiene su sombrero de manera que la línea de su brazo completa el triángulo estable que define su pose. Y aun cuando la brújula parece confundirle, su mano derecha ya agarra el timón con firmeza y seguridad; se tiene la impresión de que el conocimiento de su cuerpo supera al de su cabeza. Se presiente que Keaton, como es habitual en él, triunfará sobre el espacio, no por una afirmación prometeica, sino por las más sabias; —y quizá más santas— virtudes de la aquiescencia, la calma y la resignación.



8. Ahogarse en una sala: Dorothy Comingore y Orson Welles en *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941), de Orson Welles (R.K.O.).

La incómoda y tensa postura de Comingore, en el dificultoso centro del «*living room*» (el más irónico de los nombres equivocados), guarda reminiscencias de la incómoda pose de Chaplin en *Luces de la ciudad*; pero aquí ya no es divertida. El infierno son los otros; o bien, como *Kane* no para de insistir en ello, *el* otro al que se ha dejado de amar. El propio Kane, consumido y deshumanizado por la desaforada y sobrehumana colección de estatuas de su mansión, adquiere el aspecto de reposo moribundo (acentuado por la iluminación) de los simulacros de vida de que se ha rodeado.



9. Vivir en el espacio: La nave espacial *Aries* acaba de alunizar en la base Clavius, en *2001: Una Odisea del Espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968), de Stanley Kubrick (M.G.M.).

Si en *Kane* las figuras humanas quedaban empequeñecidas por las reliquias del pasado artístico, aquí quedan aún más severamente empequeñecidas por las visiones de la tecnología futura. Mas el efecto es distinto. El film acabará afirmando que el hombre necesita trascender sus herramientas, su dependencia de la tecnología, para realizar su propia humanidad. Pero *2001* no desdeña ni recela de la complejidad mecánica, considerándola más bien como una fase necesaria para la evolución del intelecto soberano. En efecto, escenas aturdidoras como ésta afirman no sólo la grandeza barroca de las tecnologías de ciencia-ficción, sino la aún mayor brillantez de la propia tecnología cinematográfica, que puede lograr una tan completa ilusión de una «realidad» que nadie ha visto. El llamado film «visionario» de Kubrick es visionario precisamente como film, y como film sobre su propio proceso.



10. El mar de la fertilidad: Julie Adams, como Kay, en *La mujer y el monstruo* (*The Creature from the Black Lagoon*, 1954), de Jack Arnold (Universal).

En esta notable secuencia de *ballet* submarino, el monstruo ve por primera vez a Kay, nadando lujuriosamente por encima suyo. Pocas escenas captan mejor la ambigüedad sexual del film, especialmente en la extática y graciosa posición de los brazos del monstruo, que contrasta con la forma inconfundiblemente sugestiva de su cabeza.



11. El chamán y el sacerdote: Henry Fonda y Richard Widmark en *El hombre de las pistolas de oro* (Warlock, 1959), de Edward Dmytryk (20th Century Fox).

Las cualidades mágicas y fetichistas del pistolero-como-chamán y el carácter estable y ritual del *sheriff*-como-sacerdote, se hallan presentes, en *El hombre de las pistolas de oro*, hasta en el vestir y las posturas de los actores.

Fonda (izquierda), como Clay Blaisdell, viste en lo que podría llamarse estilo de gran pistolero, un conjunto claramente ornamental y «legendario», y se le puede captar en poses hieráticas como ésta. Widmark, como John

Gannon, está cortado —literalmente— según un patrón más vulgar. Vestido de un más ordinario que su antagonista (su chaleco está desabrochado; su sombrero desfigurado y con un agujero en la copa), no es la encarnación mágica sino el agente ritualista de la Ley. Sus posturas y expresiones son, apropiadamente, de concentración y preocupación, y no —como las de Fonda— de tranquilidad glacial o de excitación extática.



12. El arquetipo parodiado: Yul Brynner y James Brolin en *Almas de metal* (*Westworld*, 1973), de Michael Crichton (M.G.M.).

Compárese la equilibrada postura de Brynner, arquetípica del pistolero, con la de Henry Ronda en la escena de *El hombre de las pistolas de oro*. Aquí la pose es una parodia deliberada del mito que encarna, pues Brynner es un robot programado por computadora en el sofisticado parque de atracciones Westworld, y Brolin, un cliente de pago, no hace más que jugar con el peligro que Brynner parece representar. Por supuesto que las cosas se salen de madre, y Brolin aprenderá a costa suya que todavía hay vida —o muerte— en los viejos arquetipos. Pero la interpretación de Brynner es más interesante que el argumento. De pies a cabeza, el calvo actor viste como en *Los siete magníficos*, una de las más famosas y potentes encarnaciones recientes del mito del pistolero. Por ello su interpretación en *Almas de metal* es un comentario agudo y consciente sobre su propio estrellato y sobre la compleja tecnología del mito y la personalidad cinematográficas.



13. El arquetipo como musa: Woody Allen y Jerry Lacey en *Sueños de seductor* (*Play It Again, Sam!*, 1972), de Herbert Ross (Paramount).

Allen interpreta el papel de un fútil crítico cinematográfico, obsesionado por el espectro de Bogart y su virilidad segura de sí misma. Con una mímica casi perfecta, Lacey es el espectro. El film plantea la idea de la personalidad fílmica con más fuerza y sutileza que la autoparodia de Brynner en *Almas de metal*. Pues Allen reconoce —y una escena como ésta lo visualiza perfectamente— la realidad de la estrella, la persona fílmica, como un rasgo esencial de nuestro paisaje mental, uno de nuestros más íntimos mitos posibilistas. Vale la pena observar que en esta escena, mientras que el rostro normal y corriente de Allen aparece medio sumido en la sombra, en Lacey-como-Bogart la misma sombra recuerda inevitablemente los barrocos efectos de iluminación del cine negro de los años cuarenta, el más rico y melodramático de los subgéneros cinematográficos. Nuestra concepción mental de Bogart llega a transformar nuestra interpretación de los detalles físicos que le rodean.



14. El infierno son los otros, segunda parte: Humphrey Bogart, Mary Astor, Barton MacLane, Peter Lorre y Ward Bond en *El halcón mal té* (*The Maltese Falcon*, 1941), de John Huston (Warner).

He dicho que la manera más típica en que recordamos a Bogart es sentado, contemplando cómo el mundo se agita a su alrededor. En esta escena del que tal vez sea su film más definitivo, su postura y su expresión, tensa pero confusa, casi equivalen a una metáfora del término y del concepto de «frío». Tanto desde un punto de vista psicológico como de composición, su equilibrada figura sirve de contrapeso al cuarteto de la derecha — hampones, criminales, policía— que bajo su fija mirada despliegan una violencia mutua. Mas, tal como sugiere la escena, Bogart no se desentiende simplemente de su danza de la muerte. Como Sam Spade, el detective que encarna, forma parte del infernal mundo que trata de controlar. Y los gestos característicos de Bogart, la ceja levantada y la mueca de sus labios, al igual que la forzada sonrisa de Chaplin en la escena de *Luces de la ciudad*, tanto son un escudo como un arma contra los otros personajes de la habitación.



15. El estado de gracia, segunda parte: James Cagney en *Yanqui Dandy* (*Yankee Doodle Dandy*, 1942), de Michael Curtiz (Warner).

La interpretación de Cagney en el papel de George M. Cohan es un *tour de force* —casi llega a levantar por sí solo el banal argumento del film a un nivel genial—. Pero lo más importante es que *Yanqui Dandy* tal vez sea el film definitivo de Cagney, como *El halcón maltés* lo es de Bogart, porque en él tiene la oportunidad de bailar, o, mejor, de moverse. Cagney no es Fred Astaire ni Gene Kelly, sino algo más amplio, una encarnación del movimiento mismo. Aquí, mientras las demás figuras humanas están rígidamente formadas, su paso de danza está perfectamente alineado con la inclinación de las banderas —confiriendo a esta angulación una fuerza humana poco convencional. Es una geometría vital y repleta de humor, y, en cuanto tal, uno de los regalos más valiosos que el cine o cualquier arte puede ofrecernos.

Notas

[1] Fundada en 1934, la compañía Muzak contrató en sus primeros tiempos a músicos de jazz para su difusión de música por teléfono (así, Fats Waller realizó sendas grabaciones en 1935 y 1939). En la actualidad es, según reza la publicidad, el primer especialista *mundial* en sonorización de empresas. En Estados Unidos su servicio de música funcional está muy extendido en las salas cinematográficas. <<

[2] El término inglés *reel* corresponde tanto a *rollo* (porción de película enrollada sobre sí misma) como a *bobina* (metraje standard —300 m, 600 m, el film en su integridad— que puede contener la caja de metal del proyector). Este último término de *bobina* se emplea asimismo para designar el cilindro metálico que sirve para enrollar la película. El texto juega aquí con la similitud fonética y ortográfica de *reel* y *real*, para sugerir (globo terráqueo/mundo real/bobina cinematográfica girando sin cesar) una relación entre cine y realidad sobre la que el autor insistirá a continuación.

<<

[3] Fórmula para la anulación de los votos privados, cantada en la sinagoga la víspera de Yom Kippur, festividad judía observada con ayuno y plegaria el día décimo del Tishri —primer mes del año civil o séptimo mes del año eclesiástico según el calendario judío— de acuerdo con ritos descritos en *Levítico* 16. <<