

# LA ÉTICA DEL ESPECTADOR

Javier Alcoriza

Ir al cine, ver una película, implica, hasta cierto punto, falta de fe. Un motivo elemental para afirmar esto podría hallarse en la compulsión de ver para creer, pero el espectador ni siquiera espera ver para creer. Como sabemos, basta con que la historia que vaya a ver le entretenga. El entretenimiento es el fin del cine. Sería extraño asociar el cine a un deber antes que a un placer. Los espectadores acudimos a las salas de cine en busca de cierta diversión. Al final de la jornada, una película es una trama que se separa de la urdimbre de la vida. Viendo cine, nos olvidamos de nosotros mismos. Este bendito olvido depende de lo que vemos en la pantalla. Estamos absortos en ella, en el mejor de los casos; de lo contrario, la experiencia sería un fracaso. Si un espectador no se entretiene, ha perdido el tiempo, que es su posesión más valiosa. “El coste de una cosa es la cantidad de lo que llamaré vida que ha de cambiarse por ella”, escribía Thoreau.<sup>1</sup> El entretenimiento que compramos con el tiempo libre sería lo más caro de nuestra vida. El entretenimiento es más caro que el trabajo. En comparación, nuestro trabajo podría ser barato.

Así, el entretenimiento se ha convertido en una clave, en piedra de toque de la calidad del tiempo. ¿Cuándo ha tenido el hombre ocasión para solazarse? Aparentemente, el arte vendría a cumplir aquí una función. Los cantos homéricos despertaban la imaginación de los griegos de modo no muy diverso a como lo haría la épica de los romances siglos después. ¿Han cambiado tanto los hombres, aun cuando lo hayan hecho las sociedades? La gran familia humana, con toda la complejidad de su historia, podría obedecer, al cabo, a unas pautas estables de comportamiento. Un hombre trabaja y, en consecuencia, necesita descansar, pero el reposo de su espíritu nunca es completo.<sup>2</sup> Aun cuando crea reposar, el entretenimiento producirá en él cierta inquietud; nadie espera que sea soporífero, a menos que sólo quiera dormir.

Esta reacción, que parece natural, no lo es en absoluto. El hombre sería el único animal que desea distraerse de su ocupación habitual. El buen cine reporta esta distracción. Como es sabido, el sép-

timo arte nació como un entretenimiento masivo y vulgar. Sólo con el desarrollo de la industria aneja al espectáculo, de las ambiciones cinematográficas, se elevaría el grado de exigencia en los productores, que fueron los primeros creadores.<sup>3</sup> Desde su origen, el cine como arte se ha transformado notablemente y, sin embargo, la especie de entretenimiento que suministra es muy similar. No hay que extrañarse si nos hacemos eco de la definición del cine como épica de nuestro tiempo, aunque épica sea una palabra resonante. Digamos que siempre nos ha gustado oír una buena historia, y más aún verla.

La competencia del cine con la literatura, por tanto, no es desleal. Al tratarse de diversos medios de expresión, el placer —la “experiencia estética”— que provocan es inconfundible. Nuestra imaginación paga tributo a los medios de expresión, antes que a los fines. Podemos ignorar qué se proponía un novelista o un director al narrar una historia, pero no olvidaremos cómo lo ha hecho, si ha logrado impresionarnos. La mente del espectador está poblada de escenas y rostros. Ese mundo forma parte de nuestro mundo, establece puentes por los que nos complace ir y venir, constituye un fundamento de nuestra educación. No nos hemos educado como espectadores, pero, quien busque la educación en cualquier parte, quien se proponga mejorar en todo momento, hallará en el cine excelentes oportunidades.

La pregunta que más importa al estudiante es cómo ha de vivir. Cómo vive cada uno sería un punto que no admite discusión. Nadie puede pretender que el contenido de su experiencia sea superior, ni resignarse a que sea inferior al de cualquier otro. Con todo, la perspectiva del contraste es iluminadora cuando muestra lo que podría, lo que debería haber sido. En este aspecto, el movimiento no ha concluido, la educación puede crecer, la ignorancia no implica desesperación, el ser humano se halla saludablemente a la expectativa. A medida que pasan los años, cosecha triunfos y fracasos, pero ninguno de ellos, en sentido estricto, obedece al hado. Triunfo y fracaso son palabras que tienen un sentido condicionado.

No se puede triunfar o fracasar sin considerar aquello de lo que se es capaz. No se puede saber de qué se es capaz si se carece de experiencia. Como recuerda el novelista: “No importa lo que hagas en particular, con tal que tengas tu vida”.

Una virtud del cine es que disipa todo vestigio de provincianismo en nuestro horizonte. Las películas nos vuelven familiares los ambientes y personajes más remotos o supuestamente exóticos. El mundo que descubren amplía la concepción del mundo. Lo que cualquier espectador ve en la pantalla se impone imperiosamente a su atención. Bastaría con mostrar una curiosidad “hermesiana” para que incluso nos jactáramos de este hallazgo. La sensación de que atravesamos fronteras no es el menor efecto de una buena película. Por supuesto, no todas las fronteras son geográficas, pero, sin abusar de la metáfora, las fronteras geográficas resultan, en sí mismas, un obstáculo formidable. Podríamos decir que no hemos visto ciertos paisajes de África o América salvo en la pantalla, y con no menos devoción que a través de las ventanillas de un tren o un coche. ¿Y no llegaría a curarnos el cine del provincianismo más profundo, el que supone ignorar, como proyección ideal de las historias, la seguridad de que cualquier lugar podría resultar el escenario apropiado de una película? “¿Por qué habría de ser provinciana nuestra vida en ningún aspecto?”<sup>4</sup>

Esta apertura a la experiencia del mundo no sería, sin embargo, una actitud generalizada en los espectadores. No es forzoso que el hombre de los siglos XX y XXI haya de ser un espectador antes que un lector o un “internauta”. En otras palabras: nuestra posición ante el cine no es neutral, sino que obedece al motivo de encontrar en la pantalla lo que podríamos denominar una nueva fuente de consulta para la conducta de la vida. Con esto quisiera subrayar el concepto que figura en el título de este ensayo —la ética— y reducir esta consideración al punto de vista que vincula la filosofía y el cine. Filosofía sería una palabra que habría de servirnos para distinguir antes la disposición a alcanzar y usar cierto conocimiento que el conocimiento en sí mismo. El filósofo más célebre de la antigüedad era

el que más —y mejores— preguntas planteaba. Formular preguntas con sentido implicaría, por tanto, una disposición filosófica. Cualquier persona puede saber lo que significa tal disposición, aunque no persevera en ella. De modo similar, un espectador aprecia una buena película sin convertirse por ello, a largo plazo, en un cinéfilo.

Cómo hemos de vivir, o cuál debería ser la conducta de la vida, sería una de las preguntas centrales para cualquiera que no conozca todas las respuestas. Quisiera recordar brevemente dos pasajes del libro I de los *Recuerdos de Sócrates*, de Jenofonte, para relacionar este punto con la aproximación al cine. En uno de ellos, Sócrates recomienda a sus oyentes la virtud de la continencia. Sus palabras pueden leerse como respuesta a la pregunta sobre la mejor manera de vivir. En esencia, Sócrates advierte al hombre que se emancipe a sí mismo:

Y en el trato cotidiano, ¿a quién le agradecería un individuo que se sabe que disfruta más de la comida y del vino que de los amigos, y que le gustan más las fulanas que los compañeros? Porque, de hecho, ¿no debe todo individuo que considere que la templanza es el fundamento de la virtud disponerla lo primero en su alma? Porque sin ella, ¿quién podría aprender algo bueno o practicarlo de manera digna de mención? ¿O qué individuo esclavo de sus pasiones no degradaría vergonzosamente su cuerpo y su alma? Yo creo, ¡por Heral!, que cualquier hombre libre tiene que desear que no le toque un esclavo así, pero un hombre esclavo de sus pasiones tiene que pedirles a los dioses encontrar buenos amos, pues únicamente así podría salvarse.

Poco antes, Jenofonte refiere la conversación de Sócrates con Aristodemo, al que reprende por no honrar a los dioses y burlarse de quienes lo hacen. Sócrates se expresa así:

Y fuera de ti ¿no crees que haya nada racional? Y aun sabiendo que tienes en tu cuerpo una pequeña parte de la tierra, que es mucha, y de la humedad, que es tan grande, sólo tienes una pequeña porción, y sin duda de cada uno de los otros elementos, que, siendo grandes, sólo has asumido una pequeña parte para ensamblar tu cuerpo. Aun así, ¿crees haber acaparado, por una especie de buena suerte, la inteligencia, que es lo único que no está en ninguna parte, y estos elementos infinitos en número y grandeza te imaginas que se mantienen en orden sin una inteligencia?\*

Del primer fragmento, quisiera subrayar que la reforma del modo de vida, de “aprender algo bueno o practicarlo de manera digna de mención”, parece un propósito factible; para el filósofo, el ser humano tiene este poder y, si atiende a su naturaleza, este deber. Sócrates contraponen la comida y el vino a los amigos, y dirige nuestra atención a las costumbres observables. La excelencia no se oculta, la virtud no admite disfraz. Cada

uno es para los demás lo que demuestra ser por sus acciones. El hombre esclavizado por sus pasiones está perdido o condenado. Al usar la palabra “esclavo” dos veces, Sócrates la emplea en dos sentidos. En Grecia, un hombre libre podía ser esclavo de sus pasiones y nadie desearía, ni siquiera como esclavo, a un hombre así. Para ser efectivamente libre, un hombre ha de escuchar a su razón.

El segundo fragmento, como es obvio, podría corregir al primero, si lo leemos como una amonestación al hombre que se jacta de poseer la inteligencia, que sería la propiedad más valiosa de la naturaleza. La contemplación de su cuerpo, sede o instrumento —o socio— de su alma, le advierte de que no ha de sobrestimar su razón. El hombre no se ha creado a sí mismo, debe reconocer que el mundo le desborda y dar gracias por la posición que ocupa en él. La finitud humana, en el diálogo socrático, no conduce a la postración, sino a la gratitud.

Tal vez un espectador no sea, a primera vista, un individuo socrático, aunque la tan aludida y certera semejanza que tiene con el prisionero de la caverna platónica podría hacernos pensar en ello. En cierto modo, la necesidad de compartir los méritos de una película podría indicar la voluntad socrática de extraer una enseñanza apropiada de las cosas. Querer explicar a los demás, o aclarar para sí mismo, la causa de esa satisfacción, sería dar un paso genuinamente filosófico. El mito de la caverna se contaba para ilustrar cómo se encontraría el alma respecto a la educación o la falta de ella. Establecemos, por tanto, un parangón: el espectador que entrase en la oscura sala de cine —la vuelta a la caverna también era mitológica— tendría la oportunidad de mejorar su situación, tal como se le brindaba al prisionero. Siglos después de Platón, un filósofo americano nos diría que la incapacidad para mejorar es la única enfermedad mortal.<sup>6</sup> Sólo un necio despreciaría la cura que está al alcance de su mano. Habíamos afirmado, con Sócrates y Jenofonte, que el hombre tenía este poder, y que el reposo del espíritu nunca era completo. El contraste de la experiencia cinematográfica con el segundo fragmento, el que destaca la limitación inherente al uso de aquel poder, sería más característico.

La imitación de la vida que procura el cine sería un lujo —o una obscenidad— para un individuo piadoso. Por lo general, la experiencia religiosa se encuentra postergada o mitigada como un dato periférico, no central, en el universo pluralista de la vida en la época moderna. Antes de seguir, quisiera advertir que esta distinción lleva a explicar la perspectiva en el que situamos al espectador respecto al tema del cine y la ética, no a dudar de quienes se explican a sí mismos —o ni

siquiera creen necesario hacerlo— cómo pueden entrar, en un mismo día, pongamos por caso, en una iglesia y una sala de cine. Volvamos al argumento. En el universo pluralista de nuestras vidas, es difícil señalar un núcleo que presente una referencia exterior con validez absoluta y, en consecuencia, tendemos a suponer que la experiencia religiosa ha de ocupar su lugar junto a experiencias de diversa índole. La suposición, sin embargo, no haría justicia, en mi opinión, a la manifestación más pura de la religiosidad: la que aprecia una referencia exterior (o ritual) con valor absoluto.<sup>7</sup> Trataría, pues, de hacer justicia a lo que significa la palabra “fe”, para volver a la afirmación inicial de que ir al cine indicaría, en cierto modo, estar falto de ella.

La lectura de *Sombras sobre el Hudson*, la novela de Singer, facilitaría esta reflexión. En ella, uno de los personajes, Dovid Grein, un judío exiliado, asimilado, en quien se proyectan aspectos de la personalidad del autor, sufre por la pérdida de sus raíces. Grein es un intelectual que ha dejado de practicar la religión de sus padres; pertenece a la comunidad judía de Nueva York, en la que aún es admirado, pero parece aquejado de una fatal indolencia o ingravidez, de la que sólo consigue arrancarle la pasión sexual. Ama físicamente a varias mujeres, pero no llega a comprometerse con ninguna. En ciertos pasajes de la novela, Singer describe la sociedad americana que se expone a la mirada de Grein. Su impresión es la de que la vida en la gran ciudad resulta agónica. Nueva York, para el testigo de la vieja fe, ofrece un panorama de culturas diversas, yuxtapuestas, moribundas. El Nuevo Mundo sería un caos. Grein, sin embargo, carece de la fe de sus padres. Sus propios hijos, los “herederos”, son el fruto de su apostasía, y el camino de vuelta a la religión, como puede comprobar, resulta árido, casi intransitable.

Grein, como otros personajes de Singer, es un hombre desprendido de su origen y que, sin embargo, pertenece a un pueblo peculiarmente desarraigado, cuyo elemento de cohesión era la práctica religiosa: la mayoría de los judíos asimilados de Singer respetaba, si no profesaba, la fe de sus mayores. Grein o Singer no fueron como aquellos judíos que emigraron a América con la intención de refundar su vida y americanizarse. Los personajes de Singer en América, como el protagonista de *Enemigos, una historia de amor*, se hallan entre un mundo que han dejado atrás y otro en el que no encajan por completo. Los judíos que crearon el imperio de Hollywood se rebelaban contra su pasado, con una furia que les induciría a proyectar en la industria del cine la imagen en que las masas de inmigrantes, el público americano, verí-

an retratado un modo de vida digno de admiración. Afirmar que el sueño americano era una invención judía nos llevaría, por cierto, a considerar la otra cara de la cuestión que tratamos: la representación cinematográfica —y la consiguiente “idolatría” de los actores convertidos en “estrellas”— sería una fuente de distracción o un estorbo para la verdadera fe. Incluso el judío asimilado de *Sombras sobre el Hudson* (novela escrita en la edad de oro del cine americano) execraba lo que se mostraba en la gran pantalla.

Una perspectiva que tratara de ofrecer el vínculo entre la ética y el cine se hallaría entre los términos del mero esparcimiento y la execración a los que nos hemos referido. Los apoyos para insinuar una ética del espectador podrían obtenerse de manera negativa: identificando los motivos por los que experimentamos la decepción de las expectativas, cuando la película resulta tan vulgar como un pasatiempo o tan obscena como para ofender los sentimientos naturales. Esta apreciación vendría a confirmar, por el contrario, que lo que encontramos en una película es más valioso que lo que buscamos. Buscamos, según decíamos, entretenimiento, y hallaríamos pautas de educación o lecciones de carácter. Hay algo en nuestra naturaleza que mantiene siempre viva la voluntad de aprender, aunque con el tiempo uno se haya convertido en el peor estudiante. En cierto modo, la humanidad no desespera en el hombre, y quedaría un resquicio incluso en el desengaño más absoluto. De lo contrario, no entraríamos en una sala de cine, donde el engaño se vuelve hipnótico. A la luz de esta lucha del individuo consigo mismo por mantener una irresistible coherencia en el modo de pensar, por distinguirse tal como es, el cine, o el “trabajo del arte”, en general, sugieren una lucha de orden superior.

Es posible hablar de la ética del espectador porque la atención que prestamos a una película puede verse sobradamente recompensada. He dicho que tal vez seamos los peores estudiantes y, sin embargo, aun siendo los mejores, hay lecciones que no somos capaces de descifrar. Si el cine resulta un arte en sumo grado competitivo con la vida misma, en sus cotas más altas provocará sorpresa, incluso cierta impotencia estimulante, en los espectadores. Las aludidas pautas o lecciones serían como puntos cardinales en la brújula del espectador, pero aún hay más. Hay más preguntas por responder, algunas de las cuales tal vez ni siquiera figuraban en la agenda del guionista o del director. En *El perro rabioso* (1949), de Akira Kurosawa, toda la historia gira en torno al extravío de un arma, de un *colt*. El policía realiza una ardua búsqueda y persecución del culpable. A sugerencia de una carterista, se disfraza de vagabundo

y recorre los bajos fondos tras su pista. Sato, el policía veterano, le recordará más adelante que su obligación se reduce a evitar un nuevo crimen. No obstante, el auténtico descenso a los infiernos del policía dejaba planteada la duda de si los esos ambientes no serían el principal semillero de los criminales. De hecho, hay un trasfondo personal común —haber “perdido el macuto”— entre el policía y el ladrón. ¿No parece que algo escapa aquí a nuestra comprensión?

El remordimiento por haber extraviado el arma era lo que empujaba al policía a dar caza al “perro rabioso”, del que nada sabemos hasta el final. La advertencia de Sato indicaría la tierra firme que ha de pisar el agente inexperto, pero la sospecha de que habría un mundo por descubrir al otro lado de la ley se abría paso de manera irresistible. Al otro lado de la ley, en efecto, habría “jirones de nobleza” que desprenden un fulgor especial y atraen nuestra mirada. Es la fuerza de carácter lo que distingue a los mayores protagonistas de las películas del llamado “cine negro”, el peculiar aspecto que los hace temibles a los ojos de los propios criminales.<sup>8</sup> En ocasiones, el protagonista obra desafortunadamente, como en *Scarface*, de Howard Hawks, y esto le empuja a la perdición. En *Hampa dorada* (1931), de Mervyn Leroy, Rico, el “Pequeño César” (Edward G. Robinson), no parece detenerse ante nada, pero su visión se nubla fotográficamente cuando tiene que liquidar a su mejor amigo, que ha decidido abjurar de su pasado. La caída del “Pequeño César” sucederá a esa única vacilación, y el policía tendrá que recurrir al menosprecio público para hacerle salir de su anónimo escondite. La grandeza del “Pequeño César” quedaba subrayada por la escena final de su muerte, a los pies del gigantesco cartel que anuncia el espectáculo de la pareja de baile de su amigo.



Las exigencias de la amistad resultarían más acuciantes cuando los amigos se hallaran en bandos opuestos, como “Blackie” Gallagher (Clark Gable) y Jim Wade (William Powell) en *El enemigo público número 1* (1934), de W. S. van Dyke. “Blackie” haría lo posible para que Jim no encontrara obstáculos en su carrera, mientras que Jim se mostraría imparcial cuando tuviera que acusar a su amigo y pedir su condena a muerte ante el jurado. La tensión se resolvía en la celda de “Blackie”, cuando éste rechazaba la posible clemencia de Jim y confesaba la autoría de los asesinatos. Jim pensaría que podría haber hecho más por la educación de su amigo, desde que ambos fueron acogidos por su padre adoptivo (el judío que había perdido a su propio hijo) tras el naufragio en que habían quedado huérfanos. El lema de la película, dirigido al hombre joven, para que observara la hora y huyera del mal, de inequívoca resonancia hebrea, tendría su rúbrica en la renuncia final de Jim a su cargo de gobernador, por la que se mantenía fiel a sí mismo y a la memoria de su amigo.



En la serie de películas de cine negro ocuparía una posición destacada *La jungla de asfalto* (1950), de John Huston. Lo que pasaba a primer término ahora era la consumación del “atracó perfecto” concebido por el doctor Riedenschneider (Sam Jaffe). Desaparece la amistad que unía a los personajes de *El enemigo público número 1*; en su lugar, contamos con escuetos gestos de complicidad (entre el Gus y el matón) o desconfianza (entre el “doctor” y Emmerich). Alonzo D. Emmerich (Louis Calhern), el que ofrece una fachada más respetable, resulta el más despreciable; miente a todos los demás, a excepción de Brannom, que debería ser su aliado en la traición a Riedenschneider. En el encuentro con el doctor y “Dix” Handley (Sterling Hayden), Brannom se impacienta, desenfundada su arma y muere en el tiroteo, con lo que Emmerich se verá obligado, ominosamente, a deshacerse del cadáver. Para el robo, había sido preciso conseguir a un chófer y un cerrajero. La película arrancaba en el bar de Gus (James Whitmore), el “hogar del peregrino”,<sup>9</sup> que ocultaba en su caja registradora el arma con la que “Dix” había realizado el atraco radiado por la policía. El lazo entre Gus y “Dix” es más fuerte que el que hay entre Louis

Ciavelli (Anthony Caruso) y “Dix”, aunque el cerrajero, padre de familia, afectado por el reproche de Gus, consiente en prestarle el dinero que le permitirá a “Dix” saldar su deuda con Cobby (Marc Lawrence), el dueño del garito de apuestas que actúa como testaferro de Emmerich. Las otras figuras que poblaban esta “jungla” tenían a su espalda una historia de corrupción, como el teniente, o de explotación, como Doll, que acude a casa de “Dix” (tal como hará él después) en busca de ayuda.

Lo que escaparía a la comprensión habitual en *La jungla de asfalto* se ponía de manifiesto en el comentario final del comisario a los periodistas, cuando seis de los siete cómplices del robo estaban muertos o detenidos. Referirse a “Dix” como un hombre “con instintos de fiera, sin entrañas ni corazón”, suponía contemplar y narrar la historia criminal con la perspectiva exotérica que iban a brindar los medios de comunicación. (Recordemos que un fotógrafo llenaba la pantalla con su *flash* mientras el comisario abría los micrófonos que transmitían las señales de alarma e instaba a los presentes a escuchar “con la conciencia, no con los oídos”). Esotérica o metafóricamente, si la ciudad representaba la “jungla de asfalto”, el hombre con “instintos de fiera”, sin sangre en el cuerpo para “mantener vivo a un pollo de cría”, huía al campo, volvía a su casa, moría entre los caballos con los que había soñado.<sup>10</sup> La música de Miklós Rózsa sonaba de nuevo, ahora trepidante, mientras el coche de “Dix” y Doll avanzaba a toda velocidad junto a los prados, en la única escena de la película que transcurría en exteriores a la luz del día. El último primer plano de “Dix”, desfallecido junto a los caballos que pacen, invitaba a preguntarse si la lección de temple de “doc” o “Dix” no desacreditaba la amonestación del comisario, que dudaba sobre si habría que condenar duramente al policía corrupto, el teniente Ditrich.<sup>11</sup>



El mayor grado de competencia cinematográfica de un director sería lograr que la historia se contara por sí misma, que la imitación de la vida no dejara dudas sobre la libertad con que actuaran los personajes. Las películas consideradas clásicas serían las que habrían permitido conocer al espectador las “responsabilidades de la libertad”.<sup>12</sup> Las

mejores historias, en los mejores momentos, resultan paradójicamente indirigibles. En el intervalo que duran, sin embargo, apelan al dialecto común de la imaginación del público y pueden destruir una falsa percepción sobre el verdadero orden de las cosas. El descubrimiento de tal orden tendría que ver con las nítidas lecciones o pautas que presentan historias como la de “Dix” Handley, aun en contextos por completo diversos. En *La heredera* (1949), de William Wyler, ambientada en Nueva York a mediados del siglo XIX, la fuerza de la voluntad se revela precisamente en el personaje aparentemente más débil, Catherine Sloper (Olivía de Havilland), la heredera que abandona a su padre, Austin Sloper (Ralph Richardson) en el lecho de muerte y a su enamorado, Morris Townsend (Montgomery Clift) tras la puerta de su casa. En *Siete días de mayo* (1964), de John Frankenheimer, la historia de política ficción sobre el golpe de estado con el que se pretendía derrocar al presidente Lyman (Frederic March), el leal coronel Casey (Kira Douglas) se ve obligado a fingir para abortar la traición urdida por su superior, en general Scott (Burt Lancaster), con quien se enfrenta en la memorable escena final. (La contención de Casey es más impresionante cuando se tiene en cuenta las dotes expresivas de Kirk Douglas.) La ética del espectador permitiría ofrecer, transversalmente, respuestas convincentes a historias dispares. Fuera de contexto, los personajes han crecido en la imaginación, no sólo estéticamente. Los casos citados (la integridad contra la ley, la verdad contra el amor, la fidelidad contra la obediencia) no describen un panorama sencillo, sino un mundo que espera ser poblado como un escenario. Si el crítico admite ser tratado como artista, el ser humano ha de dar la talla como actor. La duplicidad del espacio cinematográfico sería sólo superficial; apagadas las luces, la voz de esas corrientes profundas —como en los versos de Wordsworth— no remitiría.



## Notas

- <sup>1</sup> HENRY DAVID THOREAU, *Walden*, ed. de J. Alcoriza y A. Lastra, Cátedra, Madrid, 2005, p. 85.
- <sup>2</sup> *Ibidem*, p. 174.
- <sup>3</sup> Véase NEAL GABLER, *An Empire of Their Own. How The Jews Invented Hollywood*, Anchor Books, Nueva York, 1989, p. 25, 36, 51, 69.
- <sup>4</sup> HENRY DAVID THOREAU, *Walden*, p. 155.
- <sup>5</sup> JENOFONTE, *Recuerdos de Sócrates. Económico. Banquete. Apología de Sócrates*, trad. de J. Zaragoza, Gredos, Madrid, 1993, pp. 52 y 48, respectivamente.
- <sup>6</sup> RALPH WALDO EMERSON, *La conducta de la vida*, ed. de J. Alcoriza y A. Lastra, Pre-Textos, Valencia, 2004, p. 125.

- <sup>7</sup> Véase el siguiente pasaje de ISAAC BASHEVIS SINGER, *Sombras sobre el Hudson*, trad. de R. Henelde y J. Abecassis, Ediciones B, Barcelona, 2000, p. 131: "Creía en Dios, pero la fe no bastaba; le faltaba lo principal: la práctica ritual, el entorno apropiado, la disciplina de los abuelos y bisabuelos. No podía vivir sin Dios ni sabía cómo hacerlo con él".
- En el "mundo imaginario" del gángster, la fuerza se manifestaría en la brutalidad que no sólo sirve como medio para alcanzar el éxito, sino que también lo dota de contenido. Véase "The Gangster as Tragic Hero", en ROBERT WARSHOW, *The Immediate Experience*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2002.
  - El desarraigo de los personajes (descendientes de inmigrantes) se acentúa en la ciudad, como si, literalmente, no se pudiera echar raíces en el asfalto. El policía que detiene a "Dix" lo hace con el pretexto de que su oficio es ser un "vagabundo". Sterling Hayden, cuya tortuosa implicación en las denuncias ante la Comisión de Actividades Antiamericanas de la Cámara evocaba Huston en su autobiografía, titularía su autobiografía *The Wanderer*. Véase JOHN HUSTON, *Memorias*, trad. de M. de Juan, Espasa Calpe, Madrid 1998, p. 185. Huston reconocía el carácter expiatorio de ese relato: "Hay ahora cierta nobleza en Sterling".
  - <sup>20</sup> Hay pasajes de *El pueblo del abismo*, el libro testimonial de Jack London, que podrían figurar a pie de página de varias escenas de *La*

*jungla de asfalto*. Al referirse a los habitantes del East End, London escribía: "Son, creo, una nueva especie, la de los salvajes de la ciudad. Las calles y las casas, los callejones y los patios más lóbregos, son sus praderas de caza, como antaño lo fueron los valles y las montañas para nuestros salvajes ancestros. Eso son, para ellos, las calles y los edificios. El suburbio es su jungla. Aquí sobreviven cazando". Antes, sin embargo, encarecía su "fidelidad a las antiguas leyes naturales": "¡Pobre gente de la calle! ¡Pobre pueblo del abismo! Crecen necesitados de la tierra feraz y suspiran por el trozo de suelo del que los han expulsado, suspiran por una vida grata y sana al aire libre, suspiran por el viento y la lluvia campestre, el sol y la lluvia libres del campo, tan distintos a los de las zonas misérrimas de las ciudades donde moran. Como el mar llama siempre al marinero, así la tierra los llama a ellos; en lo más hondo de su infierno, en el último confín de sus almas arruinadas, sienten aún una extraña pero vivísima emoción al recordar a sus familiaresidos, campesinos que vivieron antes de que las ciudades existieran al menos como existen ahora para ellos: infernales. Casi sin percibirlo, probablemente sin pensar en ello, se sienten vivos, alegres al respirar el aire del campo, el aroma de la tierra húmeda. Cosas que les alegran el corazón, que hacen latir la sangre con más fuerza, con ese vigor que siempre les falta. Su espíritu, la masa de su

sangre, no ha podido olvidarse aún de esos parajes revitalizadores, aunque ellos mismos lo hayan hecho". La conclusión del escritor suponía la vuelta de tuerca final a la alternativa entre la naturaleza y la "civilización" abisal: "Si esto es cuanto el mundo civilizado puede aportar a la humanidad, mejor volvamos a los aullidos y al gruñido, a desnudarnos y andar como salvajes. Es preferible vivir en las estepas y en los desiertos, en las cuevas y en los campamentos de los colonos, que hacerlo en el abismo". JACK LONDON, *El pueblo del abismo*, trad. de J. L. Moreno-Ruiz, Valdemar, Madrid, 2003; para las citas, véanse respectivamente las pp. 311, 203 y 314.

- <sup>21</sup> La frase "oír con la conciencia" se pronuncia poco antes de que suene la música de Rózsa. En una entrevista, el compositor declaraba: "La música es el elemento que mantiene unidas las distintas imágenes, porque tiene continuidad y ritmo. La música es el elemento más abstracto de un film, lleno de efectos impresionistas, pero por lo general es el que posee más simetría. Por eso la música debe sustentar el drama, no crearlo". Véase ROBERTO PORFIRIO, ALAIN SILVER, JAMES URSINI, *El Cine Negro Americano. Los secretos de los cineastas del periodo clásico*, trad. de J. Vidal Tubau, Laertes, Barcelona, 2005, p. 193.
- <sup>22</sup> Véase JAMES AGEE, *Escritos sobre cine*, trad. de N. Pujol i Valls, Paidós, Barcelona, 2001, pp. 250, 255.